



Universidade de Brasília – UnB
Faculdade de Ciência da Informação – FCI
Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação

MONIQUE B. MAGALDI

**A DOCUMENTAÇÃO SOBRE EXPOSIÇÕES EM MUSEUS
DE ARTE: A MUSEALIZAÇÃO DOS PROCESSOS, A
HISTÓRIA DA EXPOSIÇÃO E A MUSEOGRAFIA**

Brasília
2017

MONIQUE B. MAGALDI

**A DOCUMENTAÇÃO SOBRE EXPOSIÇÕES EM MUSEUS
DE ARTE: A MUSEALIZAÇÃO DOS PROCESSOS, A
HISTÓRIA DA EXPOSIÇÃO E A MUSEOGRAFIA**

Tese apresentada ao curso de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Faculdade Ciência da Informação da Universidade de Brasília, como requisito à obtenção do título de Doutor em Ciência da Informação. Brasília, DF, 31 de julho de 2017.

Área de Concentração: Gestão da Informação.

Linha de Pesquisa: Organização da Informação.

Orientador: Prof. Dr. Emerson Dionísio Gomes de Oliveira

Brasília
2017

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

MM188d Magaldi, Monique Batista Magaldi
A documentação sobre exposições em museus de arte: a musealização dos processos, a história da exposição e a museografia / Monique Batista Magaldi Magaldi; orientador Emerson Dionísio Gomes Oliveira. -- Brasília, 2017.
297 p.

Monografia (Graduação - Pós-Graduação em Ciência da Informação) -- Universidade de Brasília, 2017.

1. Documentação de exposição. 2. Museu de arte. 3. Musealização. 4. Exposição. 5. Museografia. I. Oliveira, Emerson Dionísio Gomes, orient. II. Título.



FOLHA DE APROVAÇÃO

Título: “A DOCUMENTAÇÃO SOBRE EXPOSIÇÕES EM MUSEUS DE ARTE: A MUSEALIZAÇÃO DOS PROCESSOS, A HISTÓRIA DA EXPOSIÇÃO E A MUSEOGRAFIA”

Autor (a): Monique Batista Magaldi

Área de concentração: Gestão da Informação

Linha de pesquisa: Organização da Informação

Tese submetida à Comissão Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Ciência da Informação da Faculdade de Ciência da Informação da Universidade de Brasília como requisito parcial para obtenção do título de **Doutor** em Ciência da Informação.

Tese aprovada em: 31 de julho de 2017.

Profº Drº Emerson Dionísio Gomes de Oliveira
Presidente (UnB/PPGCINF)

Profª Drª Teresa Cristina Moletta Scheiner
Membro Externo (UNIRIO)

Profª Drª Andréa Fernandes Considera
Membro Interno (FCI/UnB)

Profª Drª Ana Lúcia de Abreu Gomes
Membro Interno (UnB/PPGCINF)

Profª Drª Adriana Mattos Clen Macedo
Suplente (VIS/UnB)

Para minha família, em especial para Maria Joaquina Magaldi Santos,
Maria Emília Magaldi, José Maria Santos, Marcello Pojucan Magaldi
Santos e Rafael de Souza da Costa.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço ao meu querido orientador, o Prof. Dr. Emerson Dionísio, por me conduzir nesta importante etapa de minha vida, compartilhando seus conhecimentos e me motivando em todos os momentos.

Agradeço também aos professores da Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade de Brasília, em especial à Prof^a. Dr^a. Lillian Maria Araújo de Rezende Alvares e à Profa. Dr^a. Miriam Paula Manini. Aos estudantes do referido programa de Pós-Graduação, especialmente ao Dr. Carlos Henrique Juvêncio, pelas ajudas dadas durante a pesquisa. Agradeço ao corpo técnico do predito programa, especialmente à Vívian Miatelo.

Aos técnicos dos museus que me receberam durante esta pesquisa, sempre com muita atenção, especialmente: na Pinacoteca, Cleber Silva Ramos, Fernanda D'Agostino, Valéria Piccoli; no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Aline Siqueira; no Museu de Arte Moderna de São Paulo, Léia Cassoni. Aos pesquisadores Gabriel Moorde Bevilaqua e Ana Paula Nascimento, pelas informações recebidas sobre a exposição “Arte como registros, registro como arte”. À Rose Miranda, por fornecer informações no âmbito do Instituto Brasileiro de Museus.

Aos meus pais queridos, Maria J. Magaldi, José M. Santos e Maria Emília Magaldi que permitiram e incentivaram ao estudo e à ética. Ensinarão-me que a adversidade não é pré-requisito para desistências. Ao meu irmão, Marcello P. Magaldi, querido e sempre atento à humanidade do ato de existir. Agradeço muito por vocês existirem!

Ao Rafael, marido, companheiro e amigo, que acompanhou esta pesquisa de muito perto. Concluir travessias com quem amamos, nos torna mais fortes e confiantes no mundo, na vida. Saber que ele existe é ter certeza que, sem ele, tudo o mais seria solidão e fim.

Agradeço, com muito carinho, a todos os professores que contribuíram em minha formação, especialmente às professoras Sirlene e Luiza, as duas primeiras professoras que tive em minha vida, professoras atenciosas que me alfabetizaram e demonstravam profundo respeito aos educandos, tão pequeninos que mal conseguiam segurar o lápis entre os dedos. O que seriam dos doutores sem estes professores? Gratidão eterna!

Aos amigos Prof. Dr. Bruno Brulon e Prof^a. Marcela Maria Freire Sanches, por toda atenção dada em momentos de reflexão, dificuldades e carinhos, nos momentos delicados e difíceis atravessados durante esta pesquisa. Os grandes amigos estão presentes no momento que mais necessitamos. Agradeço também à querida amiga Prof^a. Dra. Celina Kuniyosh e às professoras do curso de Museologia da Universidade de Brasília. Agradeço também, imensamente, aos queridos amigos: Marilene Gomes, Joacy Silva, Isa, Zélia Xavier Marinho, Juliana Ângelo, Sônia Boeres. Devido a estas queridas amizades, tenho a certeza que a vida é o que melhor imaginamos.

"Não somente tudo guardar, tudo conservar dos sinais indicativos de memória, mesmo sem se saber exatamente de que memória são indicadores.

[...]

Arquive-se, arquive-se, sempre sobrar alguma coisa!

[...]

O arquivo muda de sentido e de "status" simplesmente por seu peso. Ele não é mais o saldo mais ou menos intencional de uma memória vivida, mas a secreção voluntária e organizada de uma memória perdida. Ele dubla o vivido, que se desenvolve, muitas vezes, em função de seu próprio registro – as atualidades são feitas de outra coisa?

[...]

Mesmo um lugar de aparência puramente material, como um depósito de arquivos, só é lugar de memória se a imaginação o investe de uma aura simbólica"

(NORA, Pierre. 1993. p.15,16 e 17)

RESUMO

Esta pesquisa aborda a contribuição da documentação sobre exposições para estudos em história das exposições, museografia, musealização, a partir da documentação resultante de experiências de novas versões ou ‘lembranças’ de exposições realizadas em museus brasileiros de arte, criados na primeira metade do século XX no país. Para tanto, entendendo que o universo que gera o escopo desta pesquisa são as atividades expográficas, e que o objeto desta pesquisa é a documentação sobre exposição, outros tipos de documentação foram considerados, em uma perspectiva processual e conceitual, como: documentação em museus, documentação museológica. A documentação originada das exposições é considerada relevante por sua perspectiva histórica e social. A documentação sobre exposições é produzida a partir de visões institucionais baseadas em pesquisas e processamentos técnicos chamados de museografia da exposição, que envolve desde a concepção, desenvolvimento, implantação, exibição, desmontagem e avaliação de cada exposição de longa duração, temporária, itinerante e virtual desenvolvida em museus, instituições que têm como função estar a serviço da sociedade e do seu desenvolvimento. A documentação sobre exposição envolve diferentes setores da instituição, podendo conter diferentes tipos de documentos como projetos, relatórios e/ ou dossiês, impressos e digitais, de diferentes setores envolvidos; cartas impressas e correios eletrônicos; lista de acervos selecionados e expostos; fotografias e filmagens do acervo e das salas da exposição; planta-baixa; filmagens com registros de pesquisas; falas dos curadores envolvidos e convidados para refletir sobre as atividades desenvolvidas (pelos setores de curadoria, educativo, pesquisa, entre outros); Atas; clippings; entre outros documentos. A referida documentação pode ser encontrada em arquivos, bibliotecas e setores de documentação de acervo museológico, setor de expografia e/ou pesquisa nos museus. Por sua vez, a efemeridade das exposições demanda procedimentos sobre documentação durante o seu processamento por meio de processamentos técnicos realizados no âmbito da arquivologia, biblioteconomia, ciência da Informação e/ou Museologia. O objetivo é compreender como a documentação sobre as exposições é desenvolvida em museus de arte, de modo que auxilie, através de práticas desenvolvidas e aplicadas, no desempenho da função social do museu. Para tanto, esta pesquisa apresenta reflexões teórico-conceituais a partir de recorte temático e temporal, baseadas na documentação de seis exposições que tiveram novas versões, novas interpretações ou novas leituras, em um total de doze exposições realizadas entre 1959 e 2016, nos museus selecionados por esta pesquisa: Pinacoteca do Estado de São Paulo, criada em 1905; Museu de Arte de São Paulo (MASP), de 1947; Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ) e Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM/SP), ambos fundados em 1948.

Palavras-Chave: Documentação sobre exposições; História das exposições; Musealização; Museografia; Museus de arte.

ABSTRACT

This research is concerned with the contribution of documentation on exhibitions for studies related to the history of exhibitions, museography, musealization, based on the documentation resulting from experiences of new versions or 'remembrances' from exhibitions held in Brazilian art museums, created in the first half of the 20th century in the country. With this purpose, understanding that the universe that generates the scope of this research are the expository activities, and that the object of this research is the documentation on exhibition, other types of documentation were considered, in a procedural and conceptual perspective, as: documentation in museums, museological documentation. The documentation originated from the exhibitions is considered relevant owing to its historical and social perspective. Documentation on exhibitions is produced from institutional visions based on research and technical processing called museography of the exhibition, from the design, development, deployment, exhibition, disassembly and evaluation of each long-term, temporary, itinerant and virtual exhibition that are produced in museums, institutions whose function is to serve society and its development. Exhibition documentation involves different sectors of the institution, and may contain different types of documents such as projects, reports and/or dossiers, printed and digital, from different sectors involved; printed letters and electronic mails; list of selected and exhibited collections; photographs and filming of the collection and exhibition halls; ground plan; filming with research records; statements from the curators involved and invited to discuss about the activities developed (by the curatorial, educational, research, among others departments); minutes; clippings; among other documents. The mentioned documentation can be found in archives, libraries and sectors of documentation of museological collection, expographic sector and/or research in the museums. On the other hand, the ephemerality of the exhibitions demands documentation procedures during their processing through technical processes carried out in the ambit of Archivology, Librarianship, Information Science and/or Museology. The objective is to understand how the process of documenting exhibitions is developed in art museums, so that it helps, through developed and applied practices, in the performance of the social function of the museum. To do so, this research presents theoretical-conceptual reflections based on thematic and temporal scope, based on the documentation of six exhibitions that had new versions, new interpretations or new readings, in a total of twelve exhibitions held between 1959 and 2016, in the museums selected by this research. Pinacoteca of the State of São Paulo, created in 1905; Museum of Art of São Paulo (MASP), 1947; Museum of Modern Art of Rio de Janeiro (MAM/RJ) and Museum of Modern Art of São Paulo (MAM/SP), both founded in 1948.

Keywords: Documentation on exhibitions; History of exhibitions; Musealization; Museography; Museums of art.

LISTA DE FIGURAS E QUADROS

Figura 1	Campo de estudo infocomunicacional	p.13
Figura 2	Representação gráfica do processo de musealização	p.20
Figura 3	Esquema de interseções dos conceitos como museu, museografia, museografia aplicada à exposição, expologia	p.28
Figura 4	Esquema de interseções entre os conceitos “museológico” e “museal”	p.33
Figura 5	Aspectos básicos que distinguem as categorias de informação identificadas a partir dos próprios objetos ou outras fontes, apresentados por Peter Van Mesch	p.42
Figura 6	Esquema baseado no contexto primário e contexto secundário do objeto	p. 45
Figura 7	Esquematisação de camadas de interpretação no processo expositivo	p.47
Quadro 1	Setores e núcleos contatados em cada instituição analisada	p.49
Figura 8	Fachada da Pinacoteca e do Liceu de Artes e Ofícios (1905)	p.60
Figuras 9	Capas de alguns catálogos publicados pela Pinacoteca	p.61
Figura 10	Sala Henrique Bernardelli, no prédio da Rua XI de Agosto. 1930/40	p.64
Figura 11	Tela da base de dados da biblioteca Walter Wey	p.78
Figura 12	Recorte de Jornal: Clipping sobre a performance da artista Gretta	p.82
Figura 13	Convite da exposição Arte como registro, registro como arte	p.83
Figura 14	Imagem da base de dados Resultado da busca “Arte como registro”	p.86
Figura 15	Imagem da base de dados Resultado da busca “Arte como registro”	p.87
Figura 16	Imagem de uma das paredes da exposição sobre performances realizadas	p.89
Figura 17	Planta de elevação com a arte de uma das paredes da sala de exposição	p.90
Figura 18	Imagem de uma das paredes da sala de exposição	p.92
Figura 19	Vitrine da exposição “Arte como registro, registro como arte”	p.96
Figura 20	Esquema utilizado para identificar os elementos existentes na Exposição	p.96
Figura 21	Planta baixa da exposição	p.98
Figura 22	Sala da Exposição sobre o artista Ivald Granato	p.99
Figura 23	Cartaz Performance “Meu Romance com Andy Warhol”, de Ivald Granato	p.100
Quadro 2	Documentos exibidos na exposição	p.101
Figura 24	Imagem da primeira tela da página eletrônica do Blog da exposição	p.102
Figura 25	CDROM com registros imagéticos da performance	p.104
Figura 26	Imagem do resultado da busca na base de dados da Pinacoteca de SP	p.105

Quadro 3	Informações obtidas no CEDOC sobre a performance “O nome”	p.106
Quadro 4	Informações obtidas no Núcleo de Acervo museológico e Reserva técnica sobre a performance ‘O nome’	p.107
Figura 27	<i>Studio d’Arte Palma</i> de Bardi	p.113
Figura 28	Vista do Belvedere Trianon e, abaixo, terreno que mais tarde daria lugar à Avenida Nove de Julho	p.118
Figura 29	Sede do MASP na Avenida Paulista (1968 até os dias atuais)	p.119
Figura 30	Inauguração das novas instalações, na sede localizada na R. Sete de Abril	p.120
Figura 32	Inauguração das novas instalações, na nova sede do MASP na Avenida Paulista, contou com a presença da rainha da Inglaterra (1968)	p.121
Figura 32	Esquema desenhado por Lina Bo Bardi para o Hall Cívico do MASP	p.123
Figura 33	Exposição “Playgrounds” do artista Nelson Leirner, em 1969	p.124
Figura 34	Pinacoteca do MASP (1970)	p.126
Figura 35	Catálogo da Exposição realizada no <i>Utrecht Centraal Museum</i> , em Utrecht	p.127
Figura 36	Catálogo da exposição realizada no <i>Musée De L`Orangerie</i>	p.127
Figura 37	Catálogo do acervo do MASP (1963)	p.128
Figura 38	Biblioteca do MASP no 1º andar na sede da Av. Paulista entre 1968 e 1977	p.130
Figura 39	Plano de classificação vigente da Biblioteca e Centro de Documentação do MASP	p.137
Quadro 5	Resultado de pesquisa a partir da análise das informações existentes nas pastas e no catálogo da última exposição, “Arte na Moda: Coleção MASP Rhodia”	p.136
Figura 40	Vestidos que compõem o acervo Rhodia no MASP	p.140
Figura 41	“Happening” de moda e apresentações no âmbito do Festival da Moda Masculina e Feminina no museu	p.141
Figura 42	Convite	p.142
Figura 43	Vista da exposição “Perspectiva da moda brasileira” no MASP, em 1971	p.144
Figura 44	Matéria sobre o Museu do Costume idealizado por Bardi (1976)	p.144
Figura 45	Alguns dos modelos doados pela Rhodia ao lado das obras do MASP	p.145
Figura 46	Documentação existente na Pasta “1975 – Exposição Rhodia”	p.147

Figura 47	Material de divulgação publicado na Revista Brasileiros	p.151
Quadro 6	Listagem de acervo	p.153
Figura 48	Maquete da exposição Coleção Rhodia 2º subsolo	p.155
Quadro 7	Resultado de levantamento feito no MASP sobre as exposições “Moda Brasileira” na Biblioteca e Centro de Documentação	p.155
Figura 49	Espaço expositivo da exposição “Arte na Moda: Coleção MASP Rhodia”, 2015	p.158
Figura 50	Layout da exposição com indicação de circulação (2015)	p.160
Figura 51	Visitante no site e redes sociais do MASP	p.163
Figura 52	Pesquisa de público do MASP em 2015	p.164
Figura 53	Pesquisa de público do MASP em 2015	p.164
Figura 54	Exposição “Acervo e I Bienal de São Paulo” na sede provisória do Ministério da Educação e Saúde (1952)	p.164
Figura 55	Divulgação Exposição “Acervo e I Bienal de São Paulo”, na sede provisória do Ministério da Educação e Saúde, hoje chamado de Edifício Gustavo Capanema, no Rio de Janeiro. (1952)	p.170
Figura 56	Exposição “Acervo e 1º Bienal de Arte de São Paulo”, realizada em 1952	p.171
Figura 57	Jornal noticiando a chegada ao Brasil de Nelson Rockefeller	p.172
Figura 58	Visão panorâmica do aterro do Flamengo	p.175
Figura 59	Fotocópia da capa do catálogo da primeira exposição do museu, “Pintura europeia contemporânea”, 1949	p.178
Figura 60	Catálogo da Exposição de 1952	p.178
Figura 61	Clipping anuncia a implantação do programa de informatização do MAM com o uso do Sistema Microisis, desenvolvido pela UNESCO	p.181
Figura 62	Capa do catálogo da “1ª Exposição Neoconcreta”	p.181
Figura 63	Complemento dominical criado pelo MAM, 1959	p.184
Figura 64	Folheto/ Jornal do MAM, 1991	p.186
Figura 65	Folhas de contato com 25 imagens da exposição “Experiência neoconcreta”	p.187
Figura 66	Vista da exposição “Experiência neoconcreta”, 1991	p.188
Figura 67	Clipping sobre a exposição “Experiência Neoconcreta”	p.189
Figura 68	Carta de Roberto Pontual	p.189
Quadro 8	Análise da documentação sobre a exposição “Experiência Neoconcreta”	p.191
Figura 69	Correio do Amanhã, 1969	p.191
Figura 70	Correio do Amanhã, 1969	p.191
Quadro 9	Análise da documentação sobre a exposição “Representação Brasileira na VI Bienal de Paris / Pré-bienal de Paris”	p.192
Quadro 10	Análise da documentação sobre a exposição “MAM 60 anos: arte Brasileira - Núcleo “Pré-bienal de Paris”	p.193
Figura 71	Miro da Mangueira Dansa, com CAPA 1 Parangolé (1965)	p.194

Figura 72	Eduardo Ribeiro, que desdobra a CAPA 2 Parangolé (1965),	p.194
Figura 73	Capa do catálogo da exposição ‘Opinião 65: 50 anos depois’, 2015	p.195
Quadro 11	Análise da documentação sobre a exposição “Opinião 65”	p.196
Quadro 12	Análise da documentação sobre a exposição “Opinião 65”	p.197
Figura 74	Vista parcial da primeira mostra dos quadros da exposição da exposição “Figurativismo ao Abstracionismo”, realizado na metalúrgica Matarazzo	p.199
Figura 75	Catálogo da primeira exposição do MAM de São Paulo, “Do figurativo ao Abstracionismo”	p.200
Figura 76	Fachada do pavilhão da 1ª Bienal	p.201
Figura 77	Projeto expositivo para o pavilhão da 1ª Bienal, arquiteto Jacob M. Ruchti Desenho de 15/09/1951	p.201
Figura 78	Exposição temporária do Museu de Arte Moderna de São Paulo na rua 7 de abril, prédio dos Diário Associados	p.203
Figura 79	Pavilhão Bahia, V Bienal de arquitetura de São Paulo, em 1959	p.205
Figura 80	Maquete do projeto de Lina Bo Bardi para o Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1982	p.205
Figura 81	Montagem original da exposição concretista	p.208
Figura 82	<i>Revista ad</i> (arquitetura e decoração): Exposição Nacional de Arte Concreta	p.210
Quadro 13	Resultados dos levantamentos feitos nos espaços de documentação do MAM/SP	p.211
Quadro 14	Resultados dos levantamentos feitos nos espaços de documentação do MAM/SP	p.212
Figura 83	Capa do catálogo da Exposição “Concreta 56: a raiz da forma”	p.215
Figura 84	Vista da sala de exposição	p.216
Figura 85	Vista da sala de exposição	p.216
Figura 86	Tela da página do museu	p.217
Quadro 15	Formas de recordar exposições	p.219
Figura 87	Tipos de Novas versões ou novas interpretações de exposições a partir da expografia e do acervo	p.221
Figura 88	Documentação de exposições	p.225
Figura 89	Análise da informação e seu papel no ciclo documentário	p.226
Figura 90	Esquema desenvolvido a partir da relação entre documentos	p.230
Quadro 16	Categorias de análise para a compreensão e processamento dos documentos sobre exposições	p.232
Quadro 17	Estruturação de informações para documentação de “exposição”	p.235
Quadro 18	Estruturação de informações para documentação do evento “exposição”	p.236

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CIDOC	Comitê Internacional de Documentação
CNM	Cadastro Nacional de Museus
IBraM	Instituto Brasileiro de Museus
ICOM	Conselho Internacional de Museus
MAM/ RJ	Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
MAM/SP	Museu de Arte Moderna de São Paulo
MAST	Museu de Astronomia de Ciências Afins
Pinacoteca	Pinacoteca do Estado de São Paulo

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	1
1.2. Justificativa	7
1.2.1. Justificativa para Ciência da Informação e Museologia	7
1.3. Metodologia	10
1.4. Estrutura da tese	12
2. OS REGISTROS DO PROCESSO E A TRANSFORMAÇÃO EM DOCUMENTOS	12
2.1. Museus, Musealização e Museologia	14
2.2. Termos, conceitos e práticas no âmbito das exposições	21
2.3. Documento, documentação e Ciência da Informação	29
2.4. Documentação em museus	32
2.4.1. Documentação em arquivos e bibliotecas	36
2.4.2. Documentação museológica	41
2.5. A produção e a relevância da documentação sobre exposições	46
2.6. História das exposições, documentação sobre exposições e documentação museográfica em museus de arte	50
3. PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO	55
3.1. CEDOC e o Núcleo de acervo museológico	71
3.2. Documentação analisada sobre as exposições	79
3.2.1. Performances na Pinacoteca nas décadas de 1970 e 1980 e a Exposição “Arte como registro, registro como arte: performance na Pinacoteca de São Paulo”, 2011	81
3.2.2. Performance “O nome”, de Maurício Ianês, 2011 e 2013	103
4. MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO “Assis Chateaubriand” (MASP)	112
4.1. Biblioteca, Centro de Documentação e Núcleo de Acervo	130
4.2. Relembrando exposições	134

4.3. A exposição ‘Moda Brasileira’	135
4.3.1. Primeira versão da exposição: “Retrospectiva da Moda brasileira – 1960 a 1970”, realizada em 1971	138
4.3.2. Interstícios: documentações sobre a Rhodia apresentadas como documentação de exposições, de 1972 e 1975	143
4.3.3. Segunda versão da exposição: “Arte na Moda: Coleção MASP Rhodia”, 2015	148
4.3.3.1. Departamento de Comunicação	149
4.3.3.2. Departamento de curadoria	152
4.3.3.3. Expografia ou Memorial descritivo da exposição	154
4.3.3.4. Departamento de Produção	161
4.4. Silêncios	162
5. OS MUSEUS DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO E SÃO PAULO	166
5.1. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ)	167
5.1.1. Setores de Documentação	179
5.1.2. Exposições analisadas	183
5.1.2.1. 1ª Exposição Neoconcreta, 1959, e Experiência Neoconcreta, 1991	184
5.1.2.2. Exposição ‘Representação Brasileira na VI Bienal de Paris / Pré-bienal de Paris’, 1969, e ‘MAM 60 anos: arte Brasileira - Núcleo Pré-bienal de Paris’, 2008/2009	190
5.1.2.3. ‘Opinião 65’, em 1965, e a sua segunda versão, ‘Opinião 65: 50 anos depois’, realizada em 2015	193
5.2. Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM/SP)	197
5.2.1. Setores de documentação: Biblioteca Paulo Mendes de Almeida do MAM/SP	206
5.2.2. Primeira versão: “Exposição Nacional de Arte concreta”, 1956	207
5.2.3. Segunda versão: ‘Concreta’ 56: a raiz como forma, 2006	212
6. DOCUMENTAÇÃO SOBRE EXPOSIÇÕES: REFLEXÕES SOBRE A ORGANIZAÇÃO E A FUNÇÃO SOCIAL DOS MUSEUS	218

6.1. A relevância da documentação para as “exposições de lembranças” de exposições	218
6.2. Por uma metodologia da documentação sobre exposições	223
6.2.1. Desenhando diretrizes	237
7. CONSIDERAÇÕES FINAIS	239
REFERÊNCIAS	244
ANEXOS	264
APÊNDICE I	273

Os geógrafos foram por todos os locais e mediram todas as partes e então fizeram um rascunho. Um deles comentou que faltavam ainda alguns detalhes nos rios. Decidiram refazer o desenho e ao ficar pronto, o mapa estava do tamanho do primeiro andar da torre mais alta do reino; aparte o tamanho e a riqueza de detalhes, os conselheiros do rei notaram que “não dava para ver os caminhos nos bosques”. E os geógrafos se apressaram em colocar o que faltava e fizeram mapas e mais mapas, cada vez maiores, mais sofisticados, cheios de detalhes.

Finalmente desenharam o mapa perfeito, chamaram o rei e o conduziram a um vasto deserto e lá chegando, mostraram-lhe o que parecia ser uma imensa tenda cujo formato por demais estranho se estendia por todo o deserto até o fim do horizonte.

“Mas, o que é isto?” Perguntou o perplexo rei.

Responderam os geógrafos: “O que pediste... o mapa do reino e o mais próximo da realidade quanto possível... porém, ficou tão grande que ocupa o deserto inteiro”.

“Não enfrentar o próprio medo de errar revela-se desastroso...” Disse o rei “e acaba por fim, na maioria das vezes, a nos conduzir ao erro do qual tanto tentamos escapar. O mapa contém tantos detalhes que não serve para nada”.

E assim mandou enforcar os geógrafos.

(Jorge Luis Borges, por Virgínia Allan. **O GRANDE MAPA**)

1. INTRODUÇÃO

A motivação para a realização desta pesquisa, cujo tema é o processamento de documentos produzidos a partir das exposições em museus, surgiu de experiências em desenvolver, coordenar e realizar exposições em museus, além de ministrar disciplinas voltadas ao desenvolvimento de exposições, como Museologia e Comunicação ³ e Museologia e Comunicação ⁴, no âmbito do curso de graduação em Museologia, na Faculdade de Ciência da Informação da Universidade de Brasília (Mus/ FCI/UnB).

Durante a realização de cada exposição, sobre os mais diversos temas, percebeu-se a necessidade de preservar e documentar os registros museográficos provenientes das exposições, por entender serem: a) no âmbito do ensino, ricos materiais didáticos, para as turmas subsequentes; b) documentos históricos, relevantes tanto no âmbito do curso de Museologia, para o estudo do ensino de museologia em uma determinada época, quanto para o histórico institucional dos museus; c) relevantes socialmente, por serem exposições voltadas à sociedade; d) documentos que fornecem informações sobre a relação exposição e sociedade ou museu e sociedade, a partir de cada atividade expográfica realizada; e) documentos provenientes de experimentações que demonstram, em uma perspectiva teórico-prática, como é complexo o desenvolvimento de atividades culturais através de uma metalinguagem, a exposição, que envolve imagens, textos, sons, espaços variados; f) documentos que servirão para novas exposições sobre processos anteriores e que, atualmente, têm servido como base para novas versões ou novas interpretações de exposições, especialmente quando as exposições são consideradas de relevância histórica, como vem recorrentemente acontecendo em museus de arte no Brasil.

Pesquisas foram empreendidas durante a realização das referidas disciplinas curriculares, com o objetivo de conhecer as políticas e diretrizes adotadas para a documentação de exposições em museus brasileiros. Para isso, foram solicitados alguns dados junto ao Cadastro Nacional de Museus, projeto do Departamento de Museus do

¹ Disciplina obrigatória voltada ao “Estudo das teorias e concepções expositivas. Estudo dos elementos constituintes das exposições. Estudos de design expográfico. Fundamentos de elaboração e

² Disciplina obrigatória voltada à “Prática de processamento e programação de exposições. Elaboração, aplicação e desenvolvimento de projeto expográfico ou projeto de ações museológicas”

(UnB. Museologia e Comunicação 3. Disponível em:

<<https://matriculaweb.unb.br/graduacao/disciplina.aspx?cod=181005>>. Acessado em: 14 jan. 2017).

Instituto Brasileiro de Museus (CNM/IBraM), autarquia subordinada ao Ministério da Cultura (MinC), responsável pela Política Nacional de Museus.

O CNM forneceu uma listagem contendo uma relação de museus que informaram ter adotado algum sistema de informação voltado à gestão de acervo. A partir de tal listagem, entrou-se em contato com museus que declararam preservar diferentes categorias de acervos: histórico, artístico, arqueológico, geológico, paleontológico, de ciência e técnica, de história natural, entre eles museus tradicionais, interativos e virtuais. Infelizmente, poucas instituições responderam, enviando informações sobre como realizam a documentação das exposições, não sendo possível obter uma amostragem ideal³ a partir da referida listagem.

Contudo, na referida listagem, constava uma relação de 314 museus que declararam possuir algum sistema voltado à gestão de acervos. Dentre o universo de instituições contatadas, somente 7 declararam não documentar as exposições e 37 museus informaram realizar a documentação da seguinte forma: a) Somente na biblioteca, nenhum; b) Somente no Setor de acervo museológico ou de Museologia, nenhum; c) Somente no arquivo, 11 museus⁴; d) Somente no setor de exposições ou expografia⁵, 11 museus; e) No arquivo e setor de exposições, 5 museus⁶; f) No arquivo, biblioteca e setor de acervo museológico⁷, 1 museu; g) Somente no setor de pesquisa, 1 museu⁸; h) No Arquivo e na Biblioteca, 3 museus⁹; i) Somente na Biblioteca, 1

³ Para a estimativa de 139 instituições, utilizaram-se os seguintes parâmetros: População (o conjunto total a ser analisado), erro amostral (em média 5%), nível de confiança (entre 95% e 99%) e a distribuição da população (entre mais homogênea, 80/20, e mais heterogênea, 50/50), onde o grau de homogeneidade da população, nesta pesquisa, é muito variado, devido a diversidade de instituições pesquisadas, seja no que diz respeito às suas dinâmicas, estruturas ou tipos de acervos.

⁴ Museu de Arte da Pampulha, Museu Marista, Oficina Cerâmica Francisco Brennand, Museu Histórico de Londrina Pe. Carlos Weiss, Museus Raymundo Ottoni de Castro Maya - Chácara do Céu, Museu Antônio Parreiras, Museu de Artes Visuais Ruth Schneider, Pinacotecas Ruben Berta e Aldo Locatelli - Equipe do Acervo Artístico, Fundação Vera Chaves Barcellos, Centro Cultural São Paulo, Museu Histórico do Instituto Butantan.

⁵ Museu de Valores do Banco Central do Brasil, Memorial Padre Carlos, Museu de Folclore Edison Carneiro, Museu da Geodiversidade – UFRJ, Museu de Topografia Professor Laureano Ibrahim Chaffer, Museu de Zoologia Profª Morgana Cirimbelli Gaidzinski, Museu Victor Meirelles, Fundação Cultural Ema Gordon Klabin, Museu Histórico Municipal de São Caetano do Sul, Museu do Futebol.

⁶ Centro de Memória do Sistema FIEMG, Oficina Cerâmica Francisco Brennand, Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, Museu Histórico Nacional, Museu Nacional – UFRJ.

⁷ Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC/USP).

⁸ Museu da Justiça do Estado do Rio de Janeiro.

⁹ Fundação Museu Casa de Rui Barbosa, Pinacoteca do Estado de São Paulo (no CEDOC), Museu de Arte de São Paulo “Assis chateaubriand (na Biblioteca e Centro de Documentação), Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

museu¹⁰; j) Documentam, mas não declararam em qual setor, 2 museus¹¹.

A partir de tal análise, percebeu-se que não existe nem um levantamento que permita conhecer os museus brasileiros que realizam documentação sobre exposições nem uma padronização quanto ao processamento dos documentos produzidos durante as exposições, que ora são documentadas em arquivo ou centro de documentação, ora em bibliotecas, ora no setor responsável pelo acervo museológico, expografia, pesquisa, ou, em algumas instituições, duplicada ou fragmenta a referida documentação em diferentes setores. Por outro lado, é igualmente importante ressaltar que é possível encontrar alguns museus que somente preservam os documentos, sem que estes passem efetivamente por um processo de documentação, característica que não permite recuperar e acessar todas as informações existentes sobre as exposições realizadas.

A partir das análises feitas nas informações obtidas e nas reflexões teórico-práticas quanto ao processamento das exposições, sabendo-se que são importantes atividades de comunicação entre a instituição, seu acervo e a sociedade, a questão de partida foi: como compreender a documentação sobre as exposições desenvolvidas em museus de arte de modo que auxilie, através de práticas desenvolvidas e aplicadas, no desempenho da função social do museu? No entanto, compreende-se que os documentos¹² produzidos durante as exposições não são neutros nem, muito menos, reproduzem o evento em sua integralidade, pois são produtos de escolhas, representam as intenções, os objetivos de determinadas equipes técnicas que estiveram envolvidas em cada exposição. Assim, entendeu-se que o objeto de estudo desta pesquisa é a documentação sobre exposições.

Enquanto documentação histórica, de relevância institucional e social, a documentação de exposições resulta de um conjunto de atividades, setores e áreas do conhecimento (Museologia, educação, design, arquitetura, conservação, entre outros), as quais são utilizadas no desenvolvimento do processo da exposição, parte fundamental no processo de musealização que compreende ações de comunicação, pesquisa e conservação (MENSCH, 1992).

¹⁰ Museu de Arte Moderna de São Paulo.

¹¹ Museu Histórico e Geográfico de Poços de Caldas, Museu D. João VI.

¹² Alguns registros são descartados ou permanecem guardados em pastas, quando os registros estão na versão impressa, ou nos próprios computadores, os respectivos dos setores onde foram produzidos.

A documentação das exposições nos fornece uma perspectiva histórica de cada exposição, ao selecionar, organizar, registrar (em sistema de representação da informação), indexar, armazenar e tornar possível disponibilizar a consulta, os documentos preservados. Deste modo, a referida documentação é relevante aos estudos sobre História das Exposições, disciplina subordinada ao campo das Artes que aponta a relevância das exposições para a História da Arte. No âmbito da história das exposições, podemos citar autores como Glicenstein (2009), Greenberg (2009), Baião (2016), Altshuler (2009 e 2013) Louzada (2016). Existem também as exposições que se destacam por serem entendidas como referências para a História da Arte, concorrendo para revelar artistas e movimentos artísticos (OLIVEIRA, 2015, p.192). Estas muitas vezes são novamente expostas ou reencenadas. Deste modo, a documentação sobre exposições é considerada como parte fundamental do processo, especialmente quando usada como fonte para a realização de novas versões, novas interpretações de exposições consideradas relevantes devido ao tema, coleção selecionada, design expográfico inovador, discurso utilizado, por sua importância histórica, entre outros.

Assim, partindo do levantamento realizado, vislumbrando responder ao problema desta pesquisa, a partir da interface entre a história das exposições, a documentação e o processo de musealização, foram identificadas quatro instituições¹³ dedicadas à produção das artes visuais, que realizaram novas versões de exposições e que foram criadas na primeira metade do século XX: Pinacoteca do Estado de São Paulo; Museu de Arte de São Paulo “Assis Chateaubriand” (MASP); Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ) e Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM/SP).

Para identificar a documentação sobre as exposições pertinente a esta pesquisa, foi necessário apontar todas as exposições realizadas pelas instituições selecionadas. Devido aos diversos processos de documentação realizadas com o passar dos anos, foram consideradas as instituições que apresentaram levantamentos que permitissem conhecer as exposições realizadas e identificar, na medida do possível, as exposições que tiveram novas versões. Para tanto, esta pesquisa apresenta reflexões teórico-conceituais a partir de recorte temático, baseado em exposições que tiveram novas versões; e temporal, baseadas na documentação de seis exposições que tiveram novas

¹³ A primeira instituição é atualmente subordinada ao governo do estadual, sendo administrada por uma organização social, e os demais museus são privados, de administração autônoma, o que será percebido nas dinâmicas institucionais.

versões, novas interpretações ou novas leituras, em um total doze exposições realizadas entre 1959 e 2016.

a) Na Pinacoteca do Estado de São Paulo (PINA), instituição inaugurada em 25 de dezembro de 1905, foram selecionadas a exposição “Arte como registro, registro como arte: performance na Pinacoteca de São Paulo”, 2011; e a performance “O nome”, de Maurício Ianês, 2011 e 2013;

b) No Museu de Arte de São Paulo “Assis Chateaubriand” (MASP), inaugurado em 2 de outubro em 1947, foram selecionadas as exposições sobre o acervo Rhodia, a exposição “Retrospectiva da Moda brasileira – 1960 a 1970, realizada em 1971 no âmbito do “Festival da moda masculina e feminina – 1º manifestação da moda brasileira”; e a última versão da exposição “Coleção Arte na Moda: coleção MASP Rhodia”, realizada entre 22/10/2015 e 14/02/2016;

c) No Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ), sendo a sua ata de fundação datada em 03 de maio de 1948, foram selecionadas a “1ª Exposição Neoconcreta”, realizada entre 19/03 e 19/04/1959 e a sua segunda versão, exposição “Experiência Neoconcreta”, realizada entre 09/05 e 23/06/1991; a exposição “Representação Brasileira na VI Bienal de Paris / Pré-bienal de Paris”, realizada entre 30/05/1969 (fechada pelos militares no dia seguinte), e a segunda versão, exposição “MAM 60 anos: Arte Brasileira - Núcleo Pré-bienal de Paris”, realizada entre 28/10/2008 e 25/01/2009; a exposição “Opinião 65”, realizada entre 12/8 e 12/09/1965 e a sua segunda versão, exposição “Opinião 65: 50 anos depois”, realizada entre 19/09/2015 e 22/05/2016;

d) No Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM/SP), inaugurado em 15 de julho de 1948, as exposições selecionadas para esta pesquisa são a primeira versão, a “Exposição Nacional de Arte concreta”, 1956 e a segunda, a exposição “Nacional de Arte concreta”, de 1956, exibida pelo MAM de São Paulo, em 2006. Ressalta-se a existência de uma performance entre as exposições estudadas. Isso se deve ao fato de que a performance “O nome”, especificamente, é aqui considerada como uma atividade de exibição, por ter sido realizada isoladamente na Pinacoteca, no octógono do museu, com o intuito de musealizar, na Pinacoteca do Estado de São Paulo, a referida performance, além de se tratar de uma reperformance, uma vez que a primeira versão foi executada

em uma galeria de arte, como será relatado no capítulo 3. Pela característica diferenciada da performance e pela problemática da documentação no Centro de Documentação do Museu (CEDOC), analisa-se a musealização da mesma, incluindo-se a análise dos documentos selecionados, provenientes da performance (como pendrive, projeto do artista, fotografias, documentos provenientes do ato performático realizado antes da performance ser inserida junto ao acervo do museu), acondicionados na reserva técnica, e documentados pelo setor de Museologia do museu.

Assim sendo, o objetivo central desta tese é compreender como a documentação sobre as exposições é desenvolvida em museus de arte, de modo que auxilie, através de práticas desenvolvidas e aplicadas, no desempenho da função social do museu.

Considerando-se que a presente pesquisa tem como recorte a documentação sobre exposições em museus de arte criados na primeira metade do século XX, os objetivos específicos, transversais a todos os capítulos, são: considerar a existência de diferentes processos de documentação sobre exposições em museus de arte; analisar os conceitos de expologia, expografia, museografia, musealização; analisar o entendimento de documentação em museus, documentação museológica, documentação museográfica e de documentação sobre exposições em museus de arte; entender as diferenças e semelhanças existentes entre o processo de documentação sobre exposições nos museus de arte selecionados; compreender as similaridades e diferenças entre novas leituras, novas versões, novas interpretações museográficas e expográficas a partir das exposições selecionadas; analisar as problemáticas existentes na documentação sobre exposições em museus de arte moderna; compreender a importância da documentação sobre exposições para a função social dos museus.

1.2 JUSTIFICATIVA

O presente estudo integra a linha *Organização da Informação* do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação (PPGCINF) da Universidade de Brasília, uma vez que a referida linha busca

[...] propor conhecimentos nos níveis epistemológico, científico e prático relativos à origem, coleta, organização, estocagem, recuperação, interpretação, transmissão, transformação e uso da informação. Neste contexto, relaciona-se com a natureza da informação, a terminologia e modelos de tratamento e recuperação de informações; as necessidades dos usuários de informação e suas implicações; a identificação dos recursos necessários a partir dos tipos e formatos; a identificação, o tratamento e a recuperação de informações adequadas para o usuário; a formulação de políticas, estratégias, planejamentos, normas e processos relacionados a diferentes espaços de informação. (UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA, s.d)

A contribuição está em analisar a documentação das exposições desenvolvidas a partir de novas leituras, novas versões ou interpretações de exposições em museus de arte criados na primeira metade do século XX no Brasil, utilizando conceitos do campo da Museologia¹⁴ e da Ciência da Informação¹⁵.

O estudo descritivo e analítico de quatro instituições museais, a partir do processo de documentação sobre exposições e a sua importância para o histórico da instituição e para a sua função social, justifica-se pela inexistência de padrões nacionais para o processamento específicos de informações existentes nas referidas documentações, as quais têm relevância histórica e são importantes fontes de estudos para a Ciência da Informação e para Museologia.

1.2.1 JUSTIFICATIVA PARA MUSEOLOGIA E CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO

Contudo, com as transformações sociais, a Museologia tem apresentado uma nova configuração epistêmica. Não mais restrita aos museus, a Museologia pode ser aplicada e analisada em outros espaços culturais. A expressão ‘museológica’ significaria instituições, não necessariamente museais, que realizam suas atividades de documentação, pesquisa, preservação, comunicação e educação a partir de perspectivas do campo da Museologia, sendo a museologia aqui entendida como a área do

¹⁴ História das exposições, Museografia, Expografia, musealização, Expologia, documentação museológica, documentação em museologia, documentação em museus.

¹⁵ Documentação, documentação em arquivos, documentação em bibliotecas, documentação em museus.

conhecimento que tem por missão “interpretar cientificamente a relação entre o humano e a realidade, e fazer-nos entender a musealidade em seu contexto histórico e social” (STRÀNSKY, 1980, p. 192). Tais características a aproximam do processo de musealização, processo que envolve a pesquisa, preservação e comunicação.

A comunicação é considerada atividade fim nos arquivos dos museus, influenciando na seleção e processamento da documentação produzida nestes espaços. Estudos desenvolvidos por algumas instituições durante a realização das exposições podem resultar em diferentes atividades, como as atividades expográficas, educativas, culturais e através de publicações como revistas, livros, página eletrônica institucional, materiais educativos, palestras, vídeos, entre outras.

Por serem as exposições “eventos efêmeros, cuja memória se desmultiplica por diversos registros, e sendo a publicação de catálogos daí resultante um testemunho apenas parcial da sala de realização” (BAIÃO, 2016, p.3), a documentação de exposições seria o testemunho do efêmero, iniciando a partir de processos técnicos e sociais promovidos em instituições culturais.

Principal comunicação entre a instituição museológica e a sociedade (SCHEINER; SUESCUN, 2012), as exposições são importantes fontes de estudos, sendo os registros, gerados a partir de suas atividades, importantes fontes de pesquisa. Por sua vez, a história das exposições, em museus, no campo da Museologia, é considerada relevante para os museólogos, não mais restrita aos pesquisadores dedicados às artes.

Quanto ao processamento das informações existentes na referida documentação, estas são compartilhadas entre os sujeitos da informação presentes no processo da exposição - gestores, profissionais do próprio museu, pesquisadores externos e observadores da instituição (visitantes, mídias, etc.). O seu processamento ocorreria assim que

se envia uma mensagem (conjunto de informações) a um ser consciente, baseada num código conhecido, tanto pelo sujeito-emissor, como pelo sujeito-receptor, esta mensagem pode ser interpretada e, a partir daí adquirir sentido. Ao utilizar esta informação (com sentido) para resolver determinado problema ou se informar sobre qualquer situação o sujeito social produz conhecimento. Tal conhecimento pode ser a simples identificação de determinado objeto ou a compreensão exata e completa deste mesmo objeto. Assim, quando se afirma que existe uma relação entre informação e

conhecimento e que estes elementos podem provocar transformações nas estruturas, estamos nos baseando na ideia de que o nosso estado (ou nossos estados) de conhecimento sobre determinado assunto, em determinado momento, é representado por uma estrutura de conceitos ligados por suas relações, isto é, a nossa imagem do mundo, ou a nossa visão de mundo. Quando constatamos uma deficiência ou uma anomalia desse(s) estado(s) de conhecimento(s), encontramos-nos em estado anômalo de conhecimento. Ao tentarmos obter uma informação ou informações que corrigirão essa anomalia, criaremos um novo estado de conhecimento, que uma vez aplicado a determinada situação problemática, pode provocar uma nova situação ou uma transformação de estruturas (ARAÚJO, 2001, p.1).

Deste modo, as exposições são originadas a partir de estudos realizados por profissionais da instituição e suas informações são ‘especializadas’ e reinterpretadas, gerando alterações nas estruturas cognitivas dos visitantes da instituição, que produzem novos conhecimentos sobre um determinado tema ou acervo exposto.

Assim, entendendo a complexidade existente no processo expositivo, a documentação das exposições – que abarca a identificação, seleção, análise, organização, indexação/classificação, recuperação e preservação das informações – requer procedimentos específicos e que devem acompanhar a complexidade existente no próprio processo museográfico nas exposições.

Ao relacionar acervo, temas, histórico institucional, equipe técnica e públicos da instituição, para OLIVEIRA (2015), “as exposições são entendidas como o contexto primordial no qual as obras de arte são pela primeira vez mostradas ao público”. As exposições determinam como as obras serão “recebidas e o seu impacto no panorama artístico, na crítica de arte e no mercado” (Ibidem, p.193).

Quanto aos museus de arte, ao estudar a história das exposições, através da documentação existente nas instituições, analisa-se, igualmente, “as implicações políticas e diplomáticas, a afirmação nacional ou regional do ponto de vista econômico e artístico” (OLIVEIRA, 2015, p.192). A documentação das exposições nos museus de arte remete ao “campo da História da Arte”, selecionando e destacando as exposições que “fizeram a História da Arte”, uma vez que contribuem para revelar, por muitas vezes, artistas e movimentos (Ibidem, p.192).

No campo da Museologia, o estudo da documentação das exposições, fazendo uso da visão histórica das exposições, incluiria estudos quanto aos processamentos técnicos relacionados à exposição, ou sua museografia, contribuindo para uma teoria da

exposição, permitindo analisar aspectos técnicos e teóricos, como será apresentado no capítulo 2.

1.3 METODOLOGIA

A partir do entendimento das questões que permeiam o tema desta pesquisa, entende-se que as questões metodológicas demandam a aplicação de estudo qualitativo e estudo teórico-conceitual, baseados nos seguintes termos: história das exposições em museus, expologia, musealização, documento, documentação museológica, documentação em museu, museografia.

A presente pesquisa é exploratória, descritiva e analítica, e de natureza aplicada, baseada nas instituições selecionadas. A abordagem metodológica utilizada é qualitativa. A descrição dos instrumentos fez uso da técnica de coleta de dados, incluindo-se entrevistas e questionários aplicados junto aos profissionais envolvidos nos processos museográficos recentes selecionados.

A construção do quadro teórico foi realizada a partir de levantamentos bibliográficos, além da realização de entrevistas, envio de questionários para curadores, produtores das exposições, designers, profissionais de documentação dos arquivos, biblioteca e setor de acervo museológico e de ação educativa. As perguntas tinham como objetivo compreender como os museus pesquisados entendem determinados termos e conceitos e como estes influenciam a documentação das exposições.

No que se refere às instituições selecionadas, percebeu-se que a documentação das exposições sofre processamentos diferenciados, a partir de atividades de documentação que podem ser, dependendo da instituição, realizadas em arquivos e bibliotecas, no setor de documentação de acervo museológico e/ou de pesquisa. Como o tema desta pesquisa tem sido cada vez mais estudado no âmbito das Artes Plásticas, as instituições selecionadas foram: Pinacoteca do Estado de São Paulo, Museu de Arte de São Paulo (MASP), Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ) e o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM/SP).

A abordagem utilizada foi investigação qualitativa, uma vez que nesta pesquisa foram analisadas instituições museais, com o intuito de “explorar e entender o significado que os indivíduos ou os grupos atribuem a um problema social humano”

(CRESWELL, 2010, p.26). Foram utilizadas, na coleta de dados, entrevistas episódicas, ou seja, tipo de entrevista que “parte da suposição de que as experiências dos indivíduos sobre certa área ou questão estão armazenadas nas formas de conhecimento narrativo-episódico” (FLICK, 2013, p.117), não sendo as perguntas um item fundamental, mas os relatos, que tendem a serem “mais longos e coerentes [...] na forma de uma narrativa” (Ibidem, p.116), com o objetivo de permitir conexões sistemáticas entre narrativas e respostas, dando “espaço para apresentações relacionadas ao contexto na forma de narrativas, pois elas tratam as experiências em seu contexto original de forma mais imediata do que outras formas de apresentação” (Ibidem, p.116). As “narrativas podem elucidar mais sobre os processos de construção das realidades por parte dos entrevistados do que outras abordagens que se concentram em conceitos e respostas mais abstratas” (CRESWELL, 2010, p.118).

Pretende-se também realizar coleta de dados a partir de observações dos documentos processados e padronizados, onde o

plano de observação de uma observação padronizada define exatamente o que observar e como protocolar o que é observado. Os eventos a serem observados são conhecidos desde o início e podem ser fragmentados em elementos isolados ou segmentados, que são exclusivamente a questão ou a atenção do observador (BORTZ, 2006, p.270).

Foi extraída “uma amostra dos eventos ou do tempo” (FLICK, 2013, p.121). Nesta pesquisa, foram selecionadas novas versões de exposições realizadas entre os anos de 2006 e 2016, pelas instituições selecionadas para este estudo.

Foram considerados os documentos normativos como o *Conceptual Reference Model (CRM)*¹⁶, do Comitê Internacional para a Documentação do Conselho Internacional de Museus (CIDOC/ICOM), o padrão LIDO¹⁷ e SPECTRUM (*Collections Trust*)¹⁸ – padrões utilizados no desenvolvimento de sistemas museológicos.

¹⁶ CIDM. *Conceptual Reference Model (CRM)*. Disponível em: <<http://www.cidoc-crm.org/>>. Acessado em: 12 out. 2015.

¹⁷ CONSELHO INTERNACIONAL DE MUSEUS. CIDOC. *What is Lido?* Disponível em: <<http://network.icom.museum/cidoc/working-groups/lido/what-is-lido/>>. Acessado em: 10 ago. 2015.

¹⁸ “É uma norma desenvolvida pela *Collections Trust* britânica já adotada em muitos países e que funciona em regime aberto, com vista a uma adequada regulação e formalização dos procedimentos associativos à gestão dos bens à guarda dos museus. Sabemos que a informação associada aos objetos é um componente vital do seu valor intrínseco, ocupando cada vez mais uma parte significativa das preocupações de quem gere esse patrimônio. Essa informação envolve o historial do próprio dentro da instituição e enquanto material museológico”(SPECTRUM 4.0, 2014, P. 11).

Considerou-se o museu instituição sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, que pesquisa, preserva e comunica patrimônios como conceito fundador do campo disciplinar Museologia. Considerou-se também que, com as transformações sociais, a Museologia tem apresentado uma nova configuração epistêmica. Não mais restrita aos museus, a Museologia ou o museológico podem ser aplicados e analisados em outros espaços culturais.

1.4 ESTRUTURA DA TESE

A tese está dividida nos seguintes capítulos: Introdução; Os registros do processo e a transformação em documentos; Pinacoteca do estado de São Paulo; Museu de Arte de São Paulo “Assis Chateaubriand”; Os museus de Arte moderna do Rio de Janeiro e São Paulo; Documentação sobre exposições: reflexões sobre a organização e a função social dos museus; e considerações finais. O capítulo dois traz análises sobre os aspectos teóricos e práticos da documentação em museus, da documentação museológica, documentação museográfica e documentação sobre exposições em museus, incluindo-se reflexões sobre os aspectos conceituais de musealização, museologia, museografia e história das exposições. Os capítulos três, quatro e cinco analisam a documentação de exposições reencenadas nos quatro museus selecionados. O capítulo cinco apresenta resultados e propostas que relacionam as realidades institucionais, observadas as perspectivas que permitam compreender a relevância existente na relação entre a documentação sobre exposições e a função social dos museus.

2. OS REGISTROS DO PROCESSO E A TRANSFORMAÇÃO EM DOCUMENTOS

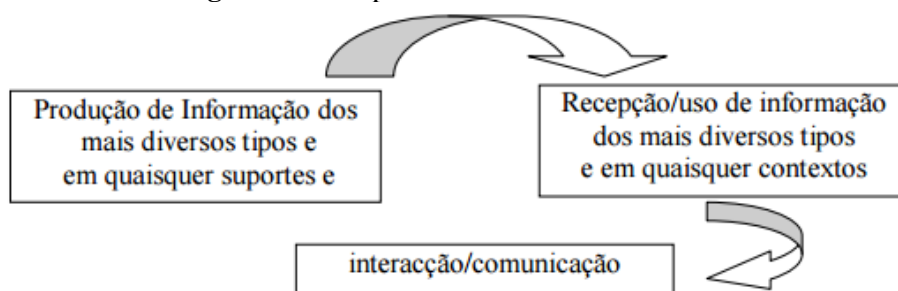
Para Scheiner (2003) e Cury (2005), a exposição tem como principal função ser o meio de comunicação entre o museu e a sociedade. É crucial que as exposições “sejam atraentes, motivadoras e envolventes, emocional e intelectualmente” (CAZELLI, MARANDINO, STUDART, 2003, p.3). Sendo a exposição uma forma de comunicação, esta se completa com a troca de significados, obtidos a partir da compreensão, dos símbolos, uma vez que “a comunicação humana transcende o mundo

das palavras e penetra o mundo da linguagem” (PENTEADO, 2001, p.2). É por meio da exposição que

o Museu representa, analisa, compara, simula, constrói discursos específicos cujo principal objetivo é narrar, para a sociedade, as coisas do mundo e as coisas do homem. Desta forma, podemos entender cada exposição como uma representação de mundo de um determinado museu, num determinado momento (SCHEINER, 2003, p. 5).

Nesta perspectiva, e compreendendo que o presente estudo se baseia no processo que ocorre no pós-exposição, ou seja, na documentação dos registros selecionados pelos profissionais que constituem os setores envolvidos em cada exposição, a presente pesquisa analisou a documentação sobre exposição como um processo infocomunicacional. Neste contexto, a documentação sobre exposição em museus faria parte do processo infocomunicacional das exposições, campo de estudo que se estrutura em “três eixos cruciais: a gênese da informação, a sua recepção e uso sempre contextualizados e a ocorrência ou não das condições efetivas de interação ou de plena dinâmica comunicacional” (Ibidem, p.105).

Figura 1 – Campo de estudo infocomunicacional



Fonte: SILVA, 2006, p.105

A produção, interação/comunicação e recepção/uso da informação aconteceriam em todo o processo de concepção, desenvolvimento, implantação, avaliação e desmontagem da exposição em museus. A documentação sobre exposições seria a representação deste complexo processo, uma vez que a representação nunca reproduz a realidade em sua totalidade. A sua recepção enquanto documento seria utilizada por pesquisadores ou usuários da informação em setores voltados à documentação e disponibilização à consulta – como arquivos, bibliotecas, centros de documentação e pesquisa em museus – que envolvem, por sua vez, interpretações e seleções de equipes técnicas envolvidas na seleção e preservação dos documentos.

A Ciência da Informação, então, é aqui compreendida como

Ciência Social que investiga os problemas, temas e casos relacionados com o fenômeno info-comunicacional perceptível e cognoscível através da confirmação ou não das propriedades inerentes à gênese do fluxo, organização e comportamento informacionais (origem, coleta, organização, armazenamento, recuperação, interpretação, transmissão, transformação e utilização da informação (SILVA, 2006, p. 140-141).

A Ciência da Informação é considerada como o campo científico que contribuiu e contribui para estudos teóricos e práticos dos “processos que compõem o fluxo infocomunicacional, quais sejam: a produção, a representação, a organização, o armazenamento, a preservação, a disseminação, a recuperação, o acesso, os usos e a apropriação da informação nas mais variadas ambiências informacionais” (VECHIATO; VIDOTTI, 2004, p. 19).

2.1. MUSEU, MUSEALIZAÇÃO E MUSEOLOGIA

Para alguns estudiosos da área da Museologia, o Museu seria o conceito fundador do campo da Museologia, uma vez que a “investigação sobre o conceito de Museu esteve [...] associada aos estudos teóricos da Museologia” (SCHEINER, 2007, p. 147). Por este motivo, cabe refletir sobre alguns termos relacionados ao conceito de Museu: musealização, museal e musealidade.

O conceito de museu, para o Comitê Internacional de Museologia (ICOFOM), do Conselho Internacional de Museus (ICOM), seria definido como:

Una institución para beneficio de la sociedad, consagrada a explorar y a comprender el mundo a través de la investigación, la preservación y la comunicación – en particular por medio de la interpretación y la exhibición – de la evidencia material e inmaterial que constituye el patrimonio de la humanidad. Es una institución sin fines de lucro (DECLARACIÓN DE CALGARY, s.d., p. 217).

Os objetos do museu constituiriam a “matéria prima do trabalho teórico e prático do museu”, sendo as “culturas de procedência a razão das investigações que cercam os objetos”, estando à relevância das pesquisas concentrada “nos atores sociais, nos grupos produtores”. A formação das coleções juntamente com “a identificação e interpretação dos dados físicos, documentais, contextuais de cada peça, a elaboração da exposição, a formulação do discurso e a veiculação da mensagem também pelos demais produtos gerados” seriam resultantes do “processo seletivo”, onde o “poder simbólico poderá encontrar respaldo para seu exercício no museu” (LIMA, 2010, p.17).

Museal, no senso comum, significaria “relativo ao museu”. Contudo, o termo museal também seria utilizado como algo relativo “museológico” ou instituição que pratica atividades “museológicas” (DESVALLÉS, MAIRESSE, 2013, p.49). Entretanto, para alguns estudiosos como Scheiner (2007), o termo museológico seria relativo à Museologia, hoje não mais restrita à atuação em museus.

Para Peter Van Mensch (1992), o museu teria três funções principais: estudar, preservar e transmitir. Deste modo, adotou-se que os três pilares da instituição museu seriam: pesquisa, preservação e comunicação. Contudo, para a realização de tais atividades, necessita-se que as informações estejam organizadas para que sejam compreendidas, acessadas ou recuperadas pelos técnicos da instituição ou pela sociedade que faz uso destes espaços e de seus patrimônios. As informações, então, requerem sistematização, de modo que seus dados sejam recuperados, seja para fins de pesquisa e comunicação, ou para ações de preservação dos patrimônios musealizados pelas instituições, por meio das evidências culturais, materiais, imateriais e digitais e naturais (POULOT, 2013).

Resultante do ato de selecionar, o processo de documentação nos museus faz parte de um processo maior: a musealização. Termo citado primeiro por Zbynek Stránský, que muito contribuiu para o campo da Museologia através de estudos publicados no âmbito do Comitê Internacional de Museologia, do Conselho Internacional de Museus (ICOFOM/ICOM). Inicialmente, o termo foi citado por Stránský e por Wilhelm Ennenbach, “no início dos anos 70, junto com a palavra musealidade, como um processo de adquirir musealidade” (BARAÇAL, 2008, p.64). A musealidade foi proposta por Zbynek Stránský “para designar as coisas que passam pela operação de musealização e que podem, assim, possuir o estatuto de objetos de museu” (DESVALLÉS; MAIRESSE, 2013, p.57).

O processo de musealização não consiste meramente na transferência de um objeto para os limites físicos de um museu, como explica Zbyněk Stránský [1995]. Um objeto de museu não é somente um objeto em um museu. Por meio da mudança de contexto e do processo de seleção, de “thesaurização” e de apresentação, opera-se uma mudança do estatuto do objeto. Seja este um objeto de culto, um objeto utilitário ou de deleite, animal ou vegetal, ou mesmo algo que não seja claramente concebido como objeto, uma vez dentro do museu, assume o papel de evidência material ou imaterial do homem e do seu meio, e uma fonte de estudo e de exibição, adquirindo, assim, uma realidade cultural específica. (Ibidem, p. 57)

A Musealização

[...] começa com uma etapa de separação (Malraux, 1951) ou de suspensão (Déotte, 1986): os objetos ou as coisas (objetos autênticos) são separados de seu contexto de origem para serem estudados como documentos representativos da realidade que eles constituíam (Ibidem).

Para Loureiro, a musealização seria entendida “como estratégia de preservação (que deve ser compreendida em sentido amplo: preservação física e preservação das informações, o que pressupõe o acesso) e como processo (ou conjunto de processos) de caráter necessariamente seletivo” (LOUREIRO; LOUREIRO, 2013), onde

a musealização consiste em um conjunto de processos seletivos de caráter info-comunicacional baseados na agregação de valores a coisas de diferentes naturezas às quais é atribuída a função de documento, e que por esse motivo tornam-se objeto de preservação e divulgação. Tais processos, que têm no museu seu caso privilegiado, exprimem na prática a crença na possibilidade de constituição de uma síntese a partir da seleção, ordenação e classificação de elementos que, reunidos em um sistema coerente, representarão uma realidade necessariamente maior e mais complexa (Ibidem, p. 2-3).

A musealização abrangeria etapas desde o processo de seleção de acervos, aquisição, registros, catalogação, acondicionamento, passando pelas atividades de comunicação estabelecidas, especialmente, a partir dos projetos expositivos, da ação educativa e cultural, desenvolvimento de publicações, *site* institucional, completando-se no momento em que os visitantes fazem uso das informações, produzindo novos conhecimentos e saberes, e fornecendo novas informações para o próprio museu, através de avaliações, gerando novas propostas de exposições e atividades.

Contudo, pensar no processo de musealização é também refletir sobre as similaridades e diferenças dos procedimentos realizados nos espaços de memória existentes na estrutura dos próprios museus, como arquivos, centro de documentação, e bibliotecas, uma vez que detêm acervos, coleções, patrimônios, documentos. Estes espaços utilizam procedimentos específicos de determinadas áreas do conhecimento como Museologia, Arquivologia e Biblioteconomia, os quais irão impactar no acesso à informação, caso não exista um sistema de recuperação que cruze os dados existentes.

Para Schellenberg, algumas diferenças e semelhanças podem ser percebidas quando nos referimos aos documentos existentes em arquivos e em museus, uma vez que nestes espaços o documento estabelece uma relação com as atividades funcionais de um órgão, sendo o valor cultural apenas accidental. Os documentos da biblioteca, ao contrário, têm caráter primordialmente cultural, bem como os museus. Os arquivos são

órgãos receptores, enquanto os museus são colecionadores. Um livro pode ter vários exemplares em uma biblioteca, mas em um museu ou arquivo, cada item é singular (SCHELLENBERG, 2006).

Contrariando tal entendimento, os museus estabelecem novas dinâmicas em seus arquivos e bibliotecas, que necessitam acompanhar a dinâmica da instituição onde estão inseridos, a dinâmica dos museus. O resultado são os documentos preservados e disponibilizados sobre as mais diversas atividades de exibição e publicações, preservando, por muitas vezes, documentos que complementam informações ou poderiam ser considerados itens de acervos ou coleções museológicas. Citemos, como exemplo, os arquivos de museus que preservam documentos gerados a partir de atividades de arte-performances. Documentação que pode diferir da existente no setor voltado ao acervo museológico, reflexo dos procedimentos e entendimentos do que venha ser documento para cada setor de documentação, especialmente quando as metodologias adotadas estão diretamente ligadas às áreas do conhecimento como Museologia, Biblioteconomia e Arquivologia.

A respeito das performances, estas são linguagens artísticas efêmeras. Podem ser registradas através de fotografias, filmagens, cartazes, itens retirados de instalações originadas de atos performáticos, entre outras formas. Estas formas de registro não são a performance em si, mas são considerados vestígios ou documentos históricos, resultantes das performances. Habitualmente, entende-se que para musealizar uma performance é necessário que os registros e objetos produzidos pela performance, quando esta é finalizada por uma instalação, passem por processos técnicos que lhes permitam fazer parte do acervo museológico em um museu.

Contudo, quando a performance é realizada no museu como uma atividade temporária, e não faz parte ou não se tem interesse que faça parte do acervo museológico da instituição, os registros como fotografias e filmagens são encaminhados pelos setores responsáveis pela comunicação social da instituição para o arquivo ou centro de documentação da instituição. Trata-se de registros não realizados a partir de processamentos técnicos específicos da Museologia, por serem considerados pelo setor registros de eventos, os quais terão relevância histórica nos arquivos e centros de documentação. Por outro lado, determinados registros de performances, de relevância

para o campo das artes, quando não podem ser reexibidas, o registro imagético realizado pelo museu, ou o projeto descritivo da obra feito pelo próprio artista, doado para o arquivo da instituição, são registros de relevância histórica e museológica. Estes registros, geralmente existentes nos arquivos e centros de documentação, passam a ser documentos de relevância institucional e artística. Os arquivos permanentes ou históricos e os centros de documentação existentes nos museus não se restringem aos documentos de função administrativa, por serem parte dos museus e terem como finalidade organizar e preservar os documentos de relevância histórica.

Analisando os conceitos de musealização apresentados, e entendendo os documentos provenientes de performances, existentes em arquivos e centros de documentação dos museus são documentos que, quando expostos, podem ser entendidos como parte do processo de musealização.

A performance por si só é uma exposição. Esta questão coloca as performances em uma posição de indefinição ou dúvida quanto aos procedimentos a serem adotados para a sua documentação, uma vez que podem tanto compor o acervo museológico quanto o acervo arquivístico e biblioteconômico em uma mesma instituição. Em cada setor podem ocorrer procedimentos e entendimentos específicos quanto ao que venha ser acervo e documentos, impactando no processo de seleção e registros do que deve ou não ser documentado pela instituição. Esta questão será analisada no capítulo 3.

No que diz respeito à problemática existente na relação entre o acervo dos arquivos e bibliotecas existentes nos museus e o acervo museológico, citemos como exemplo os livros de artista ou livros-objeto, geralmente considerados como acervo museológico, mas que em alguns museus são preservados pelas bibliotecas e arquivos. Feitos em pequenas edições, os livros dos artistas são considerados como obras de arte. Estas imprecisões mostram a complexidade dos espaços de documentação e preservação existentes nos museus, o que afeta não somente o espaço, mas a forma como determinados documentos foram compreendidos pelas instituições museais. Os acervos de bibliotecas, arquivos e centros de documentação existentes nos museus, assim como os acervos museológicos, demandam não somente ações de preservação e documentação, mas também de pesquisa, vislumbrando o acesso público.

Nos museus brasileiros, é recorrente entender que os acervos são musealizados

por seu valor histórico, artístico, científico, simbólico e que a sua escolha ou não depende da relevância que estes objetos têm para a missão da instituição museu. Deste modo, todo objeto tem o potencial de ser um documento de museu. Para tanto, necessitaria da aplicação do olhar interrogativo, descrito por Mário Chagas:

Um documento se constitui no momento em que, sobre ele, lançamos o nosso olhar interrogativo; no momento em que perguntamos o nome do objeto, de que matéria-prima é constituído, quando e onde foi feito, qual o seu autor, de que tema trata, qual a sua função, em que contexto social, político, econômico e cultural foi produzido e utilizado, que relação manteve com determinados atores e conjunturas históricas, etc. (CHAGAS, 1994, p. 35).

Uma vez musealizado, inserido nos sistemas de informação da instituição – livro de registro, ficha catalográfica, base de dados – e acondicionado, o acervo adquirido deve ser constantemente estudado. O histórico da instituição e dos visitantes do museu devem ser considerados. Tanto a pesquisa quanto a preservação e a comunicação devem ser compreendidas como ações contínuas na instituição. Quanto ao processo de documentação nos museus, este viabilizaria as ações de preservação, comunicação e pesquisa.

O cruzamento e distanciamento entre a percepção do que seja a musealização, o museal e o museológico, no museu, são estabelecidos em meio a disputas entre diferentes áreas do conhecimento. Ao entender a musealização como um processo que envolve pesquisa, comunicação e preservação, a restrição do processo de musealização aos acervos museológicos nos museus é rompida, pois a musealização pode abarcar os acervos arquivísticos, de bibliotecas e/ou dos centros de documentação nos museus, desde que seus documentos sejam não somente preservados e pesquisados, mas também comunicados, seja através de exposições, ações educativas, entre outras.

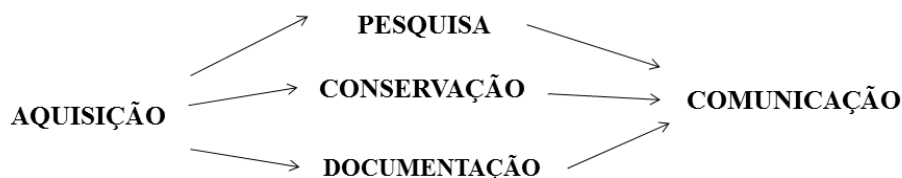
Ao expor os documentos de arquivos e bibliotecas dos museus, permite-se que os referidos acervos passem de patrimonializados - que compreende a salvaguarda, a documentação e a pesquisa – para musealizados, incluindo-se a perspectiva da comunicação, aplicando-se procedimentos técnicos próprios da Museologia. O termo musealização é um termo específico da Museologia, sendo compreendido como um processo identificado, estudado e desenvolvido a partir do olhar específico desta área. Por outro lado, pelo entendimento alargado de seu conceito, pode ser realizado para além dos espaços voltados aos acervos museológicos dos museus. Deste modo, o

profissional do campo da Museologia expande a sua atuação para outros setores dos museus, para além dos espaços de conservação e documentação do acervo museológico. Compreendamos, então, a relação entre museal, o museu, e a musealização.

Para alguns estudiosos como Bruno (2005), o “museal é o fato (relação entre o homem e o objeto em um cenário)”, e “museológico é o fenômeno inserido em uma perspectiva processual”. O “processo de musealização é quando este processo atinge a sociedade e há a reciprocidade em relação às ações museológicas” (apud CURY, 2005, p.25), o que restringe a musealização como uma série de ações sobre os objetos, como “aquisição, pesquisa, conservação, documentação e comunicação” (Ibidem, p.26). Tal aspecto nos confronta com o conceito de objeto utilizado, pois novas possibilidades de musealização são apresentadas aos museus como os patrimônios virtuais, arte-performance e novas tecnologias.

Quando a musealização somente é realizada em sua plenitude quando “o conjunto de procedimentos que viabiliza a comunicação de objetos interpretados (resultado de pesquisa), para olhares interpretantes (público), no âmbito das instituições museológicas” (BRUNO, 1991, p. 17, apud CURY, 1999, p. 54), a comunicação é colocada como parte essencial do processo de musealização e deve “ser construída a partir das experimentações museográficas, sistematicamente avaliadas e o resultado aplicado na dinâmica processual que consiste a musealização” (CURY, 2005). Aqui, vale incluir o olhar do pesquisador, do especialista que também é um olhar interpretativo.

Figura 2 – Representação gráfica do processo de musealização



Fonte: Cury, 2005, p.26

Entretanto, a exposição não é a única forma de exibição nos museus. Outras linguagens são utilizadas, para além das exposições, como, por exemplo, através de apresentações de grupos de dança do próprio museu, desfiles, entre outros.

Especificamente sobre as exposições, por sua relevância, são documentadas por setores voltados a selecionar e organizar os registros das atividades expográficas e museográficas, conjuntos documentais chamadas de: dossiês, projetos, relatórios ou pastas de exposição. O termo que também pode ser incluído, para além das atividades de exposição desenvolvida pelos museus, é o de exibição, desenvolvida em cada museu e que, talvez, futuramente, organizadas em “pastas de exibição”.

Por sua vez, a Museologia, para além do espaço do museu, apesar de ter a sua origem nos procedimentos técnicos necessários à manutenção da instituição museu, hoje não mais estaria restrita aos aspectos técnicos desta instituição.

A partir dos anos 1960, nos países do Ocidente, a museologia passou a ser progressivamente considerada como um verdadeiro campo científico de investigação do real (uma ciência em formação) e como disciplina independente. Essa perspectiva, que influenciou amplamente o ICOFOM nos anos 1980-1990, apresenta a museologia como o estudo de uma relação específica entre o homem e a realidade, estudo no qual o museu, fenômeno determinado no tempo, constitui-se numa das materializações possíveis (DESVALLÉS, MAIRESSE, 2013, p. 62).

Estudos no campo da Museologia apontam para as reflexões museológicas, para além do espaço museal. A Museologia teria uma natureza de “ciência social, proveniente das disciplinas científicas documentais e mnemônicas”, contribuindo para “compreensão do homem no seio da sociedade” (Ibidem, p.62). A Museologia teria o seu campo de atuação para além da visão instituída de museu, realizando estudos sobre os patrimônios materiais, imateriais, digitais, virtuais em instituições museais e museológicas.

2.2. TERMOS, CONCEITOS E PRÁTICAS NO ÂMBITO DAS EXPOSIÇÕES

As imprecisões conceituais e a complexidade do seu processo influem no entendimento do que venha ser a exposição nos museus na atualidade, pois impactam no entendimento de como as exposições são realizadas, quais os setores são envolvidos e como os documentos são produzidos durante as exposições. Conceitos como expologia, museografia, expografia, e a relação destes conceitos com a musealização são importantes, pois impactam na estruturação dos documentos.

Primeiramente, é importante compreender o que é a exposição. A palavra

exposição “vem do latim – *exponere* – isto é, ‘pôr para fora’, ‘entregar à sorte’ ” (GONÇALVES, 2004, p.13). Para Meneses (1994), a característica basilar e que pouco percebemos é o caráter da exposição como ‘convenção visual’, onde acontece “a organização de objetos para a produção de sentido”. A “exibição de peças museológicas como vetor de sentidos não se confunde com outras operações semelhantes”, devido ao seu valor documental, sendo a exposição um processo que não faz uso de linguagem natural, não é um processo espontaneamente operável, não é óbvio (MENESES, 1994, p.22).

Quanto ao conceito de Expologia ou teoria da exposição, ora é apresentado como parte da Museologia, por autores como Desvalleés (1998) e Cury (2003), ora como campo distinto da Museologia, para Mairesse e Hurley (2012), sendo para estes dois últimos autores um campo que não trataria dos aspectos práticos das exposições ou expografia, por estar voltado à teoria da exposição. Os autores estabelecem interfaces da expologia com áreas como Comunicação, Museologia, Design, Arquitetura, entre outras. A teoria da exposição estaria, por sua vez, voltada ao estudo dos princípios comunicacionais e educacionais de uma exposição, ou expologia, segundo Desvalleés (1998); ou, ainda, seria a parte das ações técnicas da museografia relacionada às exposições.

Expologia (inglês. Expology, esp. Expología). S.f.- distingue-se da Museologia, a expologia é o estudo da exposição - não prática (o estudo da prática da exposição seria a expografia), mas sua teoria. Embora possa ser parte da Museologia, difere quando compreendemos que as exposições podem ocorrer em outros lugares como museus (DESVALLÉES A., MAIRESSE, 2010, p.599).¹⁹

Teoricamente, estudos em expologia abordariam questões pertinentes à teoria das exposições, como: estética do espaço expositivo; estudos sobre linguagem em exposições; teoria do discurso no espaço expositivo; teoria da percepção nas exposições, estudos de visitação e recepção; comunicação em museus; museografia; expografia; comunicação e disseminação da ciência em exposições; semiótica da informação em exposições; história das exposições, entre outros. Porém, não existe um consenso quanto ao que seria o conceito expologia, nem, muito menos, uma metodologia

¹⁹ “*Expologie (angl. Expology, esp. Expología). n. f.—Distincte de la muséologie, l’expologie est l’étude de l’exposition—non pas sa pratique (l’expographie), mais sa théorie. Même si elle peut être partie de la muséologie, elle s’en distingue dans la mesure où les expositions peuvent se produire en d’autres lieux que les musées*” (DESVALLÉES A., MAIRESSE F, 2010, p. 599).

definida.

Sobre o aspecto prático do estudo sobre as exposições, para alguns autores, caberia à museografia, outro conceito estruturado em imprecisões. Para alguns autores, a museografia abarcaria todas as atividades práticas nos museus, segundo Otlet (1934), Léon (1986), Feduchi (2000), Rivière (1958), Dólak (2017), Cury (2009). Por sua vez, outros autores, como Cury (2003), a museografia estaria voltada somente para exposições.

s. f. (derivado do latim *museographia*) – Equivalente em francês: *muséographie*; inglês: *museography*, *museum practice*; espanhol: *museografía*; alemão: *museographie*; italiano: *museografia* (DESVALLEÉS; MAIRESSE, 2014, p.60).

A publicação de Caspar Friedrich Neickel, de 1727, é um trabalho baseado em uma visão de classificação e enciclopedista da época. No século XIX, a museografia passaria a ser percebida como o conteúdo do museu, “concebida para facilitar a pesquisa das fontes documentais de objetos, com fim de desenvolver o seu estudo sistemático” (DESVALLEÉS; MAIRESSE, 2014, p.60). Tal concepção ainda é percebida em algumas línguas.

*En el principio fue el deseo y la voluntad de todos los pueblos en todas las culturas y civilizaciones por conservar hacia el futuro su patrimonio. Inmediatamente después fue la museografía, antes incluso que el museo propiamente dicho. Lógicamente, la realidad patrimonial y museable ha precedido en el tiempo y en la práctica museográfica a la propia justificación y existencia de una ciencia museológica. Así lo confirma el primer tratado conocido sobre esta materia, que no aparece, sin embargo, hasta principios del siglo XVIII. Redactada en latín –con lo que entonces se aseguraba su difusión internacional – y publicada en 1727 por el marchante de Hamburgo Caspar Friedrich Neickel, la *Museographia neickeliana* es una obra expresiva del afán clasificador e enciclopedista de la Ilustración” (FERNÁNDEZ, 2010, p.17).*

Para Paul Otlet, não existiria diferença entre museologia e museografia.

A museologia ou museografia é o conjunto de conhecimentos, de princípios e regras práticas relativas à reunião, montagem, à disposição dos objetos reais com vista à conservação, estudo, ao ensino ou à demonstração, quer na coleção permanente do museu, quer pela utilização de objetos como auxiliares da grafia na apresentação de ideias (OTLET, 1934, p.356).²⁰

Segundo Neustupný (1980, p.28), a museografia significaria a “soma de toda

²⁰ “*la muséologie ou muséographie est l’ensemble des connaissances, des principes et des règles pratiques relatives à la réunion, montage, à la disposition des objets réels en vue de conservation, d’étude, d’enseignement ou de démonstration, soit en collection permanente au musée, soit par l’utilisation des objets comme auxiliaire de la graphie dans la démonstration des idées*” (OTLET, 1934, p.356).

obra que não é de caráter criativo, mas que projeta tal trabalho criativo e exploratório sobre as atividades práticas dos museus”²¹. Deste modo, museografia poderia ser

por exemplo, relatórios anuais sobre o trabalho de museus, artigos de pesquisa sobre museus de uma área particular, relatórios sobre procedimentos de aquisição de material de museu, conservação ou restauração de coleções, catalogação e planejamento assim como realização de exposições. As atividades administrativas, assim como as atividades técnicas dos museus, talvez também possam ser acomodadas sob o mesmo termo. (NEUSTUPNÝ, 1980, p.28)²²

No *Diccionario de la real Academia de la Lengua*²³, museografia seria “*el estudio de la construcción, organización, catalogación, instalación e historia de los museos*”. Para Feduchi, o conceito mais prático de Museologia: “*es la técnica de la instalación de museos [...] es la museología aplicada, el como se realiza la idea museológica*” (FEDUCHI, 2000, p.59). Ou, ainda, seria

técnica especializada, ya que expresa los conocimientos museológicos por medios técnicos y se refiere especialmente al continente del museo (su arquitectura) y al contenido (el ordenamiento de las instalaciones científicas del museo) (LÉON, 1986, p.91).

Para Rivière, museografia seria “*el conjunto de las técnicas relacionadas con la museología*” (RIVIÈRE, 1958). Para Stransky (1995), a museografia seria a museologia aplicada.

Durante muito tempo utilizado para designar ações dos museus, intelectuais ou práticas, a museografia concorria com o termo ‘museologia’. Segundo Desvalleés; Mairesse (2014), a museografia seria mais utilizada no ‘mundo francês’. Nos países anglo-americanos se utiliza o termo ‘*museum practice*’. Muitos “museólogos do Ocidente utilizaram, por sua vez, o conceito de museologia aplicada para se referir à

²¹ “*In this concept museography is a sum of all work which is not of a creative character but which projects such creative, exploratory work on to the practical activities of museums*” (NEUSTUPNÝ, 1980, p. 28-29)

²² “*for instance, annual reports on the work of museums, survey articles about museums of a particular area, reports on procedures of acquisition of museum material, conservation or restoration of collections, cataloguing, and planning as well as realization of exhibitions. Administrative as well as technical activities of museums can perhaps also be accommodated under the same term*” (NEUSTUPNÝ, Jirí. *Museology as an academic discipline. MuWoP: Museological Working Papers = DoTraM: Documents de Travail en Muséologie. Museology – Science or just practical museum work*, Stockholm, ICOM, International Committee for Museology/ICOFOM/Museum of National Antiquities, v. 1, p. 28-29, 1980. Disponível em: <[http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icofom/pdf/MuWoP%201%20\(1980\)%20Eng.pdf](http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icofom/pdf/MuWoP%201%20(1980)%20Eng.pdf)>. Acessado em: 23 jan. 2017.).

²³ *Museografía*. Disponível em: <<http://dle.rae.es/?id=Q8nqRs0>>. Acessado em: 29 fev. 2017.

aplicação prática dos resultados obtidos pela museologia, como ciência em formação”. Na atualidade, “museografia é definida como a figura prática ou aplicada da museologia, isto é, o conjunto de técnicas desenvolvidas para preencher as funções museais, e particularmente aquilo que concerne à administração do museu, à conservação, à restauração, à segurança e à exposição”. Em português, assim como no francês, a ‘museografia’ “tende a ser usada, com frequência, para designar a arte da exposição. Durante alguns anos, na França, o termo *expographie* (expografia) foi proposto para designar as técnicas ligadas às exposições, estejam elas situadas dentro de um museu ou em espaços não museais”. Programa museográfico seria mais amplo, abrangendo espaços das exposições e outros espaços dos museus, incluindo conteúdo das exposições, gestão de acervos, programa científico dos museus, cenografia, métodos de conservação do acervo, mobilização de técnicas de comunicação entre acervo e público, funções que seriam desempenhadas pelo museógrafo (DESVALLEÉS; MAIRESSE, 2014, passim).

A museografia distingue-se da cenografia, aqui entendida como o conjunto **de técnicas de organização do espaço expositivo, assim como se distingue da arquitetura de interiores**. Há traços da cenografia e da arquitetura na museografia, o que aproxima o museu de outros métodos de visualização, mas outros elementos também devem ser considerados no caso dos museus, tais como o conhecimento sobre o público, a sua apreensão intelectual e a preservação do patrimônio. Esses aspectos fazem dos *muséographes* (ou *expographes*) os intermediários entre os *conservateurs*, os arquitetos e o público. Esses papéis variam, no entanto, e dependem de o museu ou o espaço da exposição ter ou não um *conservateur* liderando o projeto. O desenvolvimento do papel de alguns especialistas dentro dos museus (arquitetos, artistas, curadores, etc.) levou a um refinamento do papel do *muséographe* como intermediário (Ibidem, p.60, **grifo nosso**).

A documentação sobre as exposições, então, seria parte do processo museográfico, processo que abrange o “conjunto de ações práticas que existem e acontecem em sinergia sistêmica – a práxis museal, – é campo de conhecimento autônomo ligado ao museu – a instituição, – ao mesmo tempo em que auxiliar da museologia – a disciplina” (CURY, 2009, p. 276).

Por sua vez, para Dolák, a museografia

recobre a área da prática da musealização. O objeto da museografia é o estudo do processo de organização, os métodos, tecnologias e técnicas. Dois níveis se interseccionam no sistema da museografia. O nível horizontal: organização, operação, tecnologia; o nível vertical: gestão de museu, marketing, arquitetura, conservação, informação, design de exposição, relações públicas, promoção (DOLÁK, 2017, p.125).

Assim, entende-se por museografia todos os aspectos teóricos e práticos aplicados aos museus como catalogação, gestão, exposição, conservação, entre outros. Tendo em vista o recorte desta pesquisa, será estudada uma de suas possibilidades de aplicação, a *museografia aplicada à exposição em museus*, a qual compreende níveis verticais e horizontais, como procedimentos de design, de documentação, conservação, gestão de acervos voltados à atividade expográfica nos museus, informação, pesquisa, além de organização, operação e tecnologia. A documentação sobre exposições faria parte da produção museográfica e, como tal, requer conhecimento quanto aos processos museais, museológicos e infocomunicacionais existentes nas exposições em museus.

Analisando os diferentes entendimentos quanto ao conceito de Museografia, a expressão “*museografia aplicada à exposição*” restringiria a museografia às práticas pertinentes ao processo de desenvolvimento, realização e desmontagem de exposições, práticas que compreendem processos como a documentação, gestão, conservação, ações educativas e culturais, entre outros, todos voltados exclusivamente à realização de exposição.

Para CURY (2003) a museografia abarcaria a expografia, sendo esta última a parte que compreende “a forma da exposição de acordo com os princípios expológicos e abrange os aspectos metodológicos, de planejamento e técnicos para o desenvolvimento da concepção e materialização da forma” (CURY, 2005 apud CURY, 2003, p. 27).

Para Scheiner (2003), historicamente, as exposições têm sido estudadas pela Museologia sobre os seguintes aspectos: “1. Análise museográfica; 2. Análise do objeto como elemento semiótico; 3. Análise temática; 4. Análise de visitação (relação museu *versus* sociedade); 5. Efeitos da exposição sobre o visitante (perspectiva psicológica/pedagógica)” e para pensar em uma “teoria da exposição seria necessário compreender a exposição à luz de uma teoria geral do Museu”. Enquanto estratégia epistêmica, a teoria da exposição não deve se esgotar “na constatação das relações homem-objeto no espaço expositivo, ou nas análises simbólicas de uma semiologia da forma - fundadas numa percepção museográfica, que entende o design com causa e consequência das trocas relacionais no museu; ou que limite a análise das trocas simbólicas”. A teoria da exposição seria a articulação do pensamento entre a Museologia, Comunicação, Semiologia, Design, Educação, Filosofia, e outras áreas do

conhecimento, mas que devem pensar a exposição a partir de estudos que compreendam como o “Museu representa, significa e produz sentidos” (SCHEINER, 2003, p.5).

A museografia, por sua vez, compreenderia todas as ações práticas do museu como “planejamento, arquitetura, e acessibilidade, documentação, conservação, exposição e educação” (CURY, 2005, p. 27). O “especialista do conjunto de ações de museografia é o museólogo, embora outros participem com especializações específicas” (DESVALLÉS; MAIRESSE, 2013, p. 31). A museografia aplicada à exposição ou museografia da exposição abarcaria as práticas desempenhadas no âmbito da concepção, desenvolvimento, implantação, avaliação, desmontagem e a documentação sobre cada exposição, incluindo a seleção, quando realizada por cada setor envolvido em cada exposição, e a organização dos documentos.

A expografia, no museu, seria parte integrante da museografia, e “visa a pesquisa de uma linguagem e de uma exposição” (DEVALLÉES, 1998, p. 221). Expografia é o resultado do projeto de exposição, o qual deve estar voltado aos aspectos físicos como a forma da exposição, incluindo estudos sobre o espaço, design do espaço, iluminação e cores adequadas, materiais ou recursos expográficos, estudos sobre circulação e segurança, acessibilidade. A expografia pode ser entendida como linguagem narrativa, sendo a expografia “linguagem da exposição, a maneira que a escrita desse texto tridimensional e multissensorial se realiza, a partir de elementos dados, como o acervo, arquitetura, e outros eleitos, como cenografia, gráficos, cores, iluminação e, mais recentes, suportes interativos” (ABREU, 2014, p.44). Citemos como exemplo a utilização de “Espaços muito fechados, com pé-direito baixo, [os quais] podem motivar uma leitura apressada, em busca de outro espaço mais acolhedor. Espaços com bancos convidam à contemplação das obras” (MARTINEZ, 2007, p20).

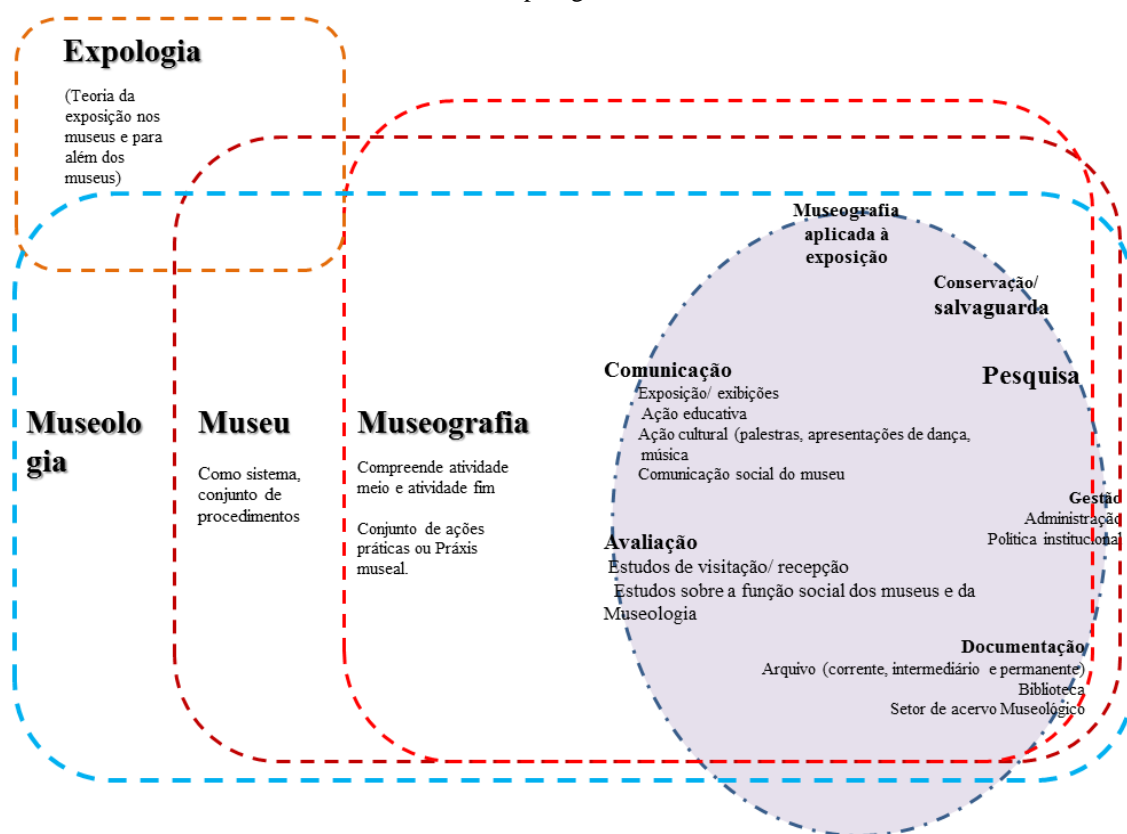
A museografia e a expografia, sendo esta última parte da museografia, fazem parte da musealização. A expografia está voltada à comunicação e inclui atividades de pesquisa, conservação e documentação. Habitualmente, a documentação sobre exposições contém registros das atividades que podem ser expográficas e/ou museográficas.

O projeto museográfico da exposição deve compreender projetos, relatórios e produtos de todos os setores envolvidos em cada exposição, podendo ser também

chamado de dossiê da exposição. Contudo, nem todos os dossiês de exposição apresentam tal característica, devendo ser analisados caso a caso.

O projeto museográfico deve conter informações sobre o planejamento, a arquitetura, análises sobre acessibilidade, documentação, conservação, exposição e projetos educativos. O projeto expográfico faria parte do projeto museográfico, devendo conter propostas sobre o desenho da exposição. Consequentemente, os dossiês museográficos e expográficos, além de conterem a parte projetual, devem apresentar os resultados obtidos.

Figura 3 – Esquema de interseções dos conceitos como museu, museografia, museografia aplicada à exposição, expologia.²⁴



Fonte: Desenvolvido pela autora.

A organização da documentação, priorizando a estrutura e o conteúdo, permite que o pesquisador obtenha informações sobre as dinâmicas estabelecidas durante a realização da atividade, permitindo que se conheçam os setores envolvidos, incluindo a forma como foram pensados e executados os temas, os conceitos curatoriais, objetivos, viabilidade, os resultados obtidos, além de fornecer informações quanto aos visitantes e

²⁴ Os traços representam a fluidez dos limites, os quais podem se transformar e criar novas interseções.

a forma como se relacionaram com a atividade, além dos pontos problemáticos e assertivos em cada atividade.

Relacionando os conceitos de museografia e expografia aos museus analisados nesta pesquisa (ver nos capítulos 3, 4 e 5), percebeu-se que a documentação sobre as exposições analisadas não continham projetos museográficos estruturados, detalhados, mas partes isoladas, não organizadas em um único documento, sendo priorizados alguns setores em pastas a pastas identificadas a partir do título da exposição.

Quanto ao projeto expográfico, somente no MASP (Museu de Arte de São Paulo) foi encontrado um documento similar, intitulado na instituição como memorial descritivo, o qual apresentou informações detalhadas sobre o desenho da exposição, especificando a organização espacial da exposição analisada, apesar do referido documento não ser considerado como projeto expográfico, nem ser apresentado como parte da documentação sobre a exposição no setor de documentação do museu, por ser um documento que contém informações sobre a reformulação espacial de todo o museu. O referido documento foi inserido no subgrupo “instalações físicas” do plano de classificação da Biblioteca e Centro de Documentação do MASP, o que será analisado no capítulo 4. Percebeu-se também no MASP que a documentação sobre exposição é organizada em pastas, assim como no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e Museu de Arte Moderna de São Paulo. Na Pinacoteca, não existe uma padrão, podendo ser as exposições organizadas em dossiês, *book* de exposição, entre outros.

2.3 DOCUMENTO, DOCUMENTAÇÃO E CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO

Os registros selecionados, devido a sua representatividade, em uma instituição, são chamados de documento. O documento, por uma perspectiva cultural e antropológica, é uma invenção, criação que tem por finalidade preservar e ampliar a capacidade de transmissão de dados, informação, sensações, sentimentos. Por esta perspectiva, “*El documento es objeto de estudio de las ciencias del documento: diplomática, archivística, biblioteconomía, documentación, bibliografía, museología, et*” (YEPES,2016, S/p.).

Etimologicamente, documento seria derivado “do latim *docere*, [...] amplamente

associado [na História] ao testemunho escrito, conforme a tradição da escola positivista. A utilização exclusiva das fontes textuais seria, no entanto, questionada a partir de 1929 pelos historiadores da Escola dos *Annales*” (LOUREIRO; LOUREIRO, 2013). Tal conceito foi ampliado e

em grande medida, [foi] responsável por considerar expressões dos objetos no universo da cultura material e por formular questionamentos com vistas a apreender os fenômenos que configurariam o “inconsciente cultural” e suas práticas sociais e econômicas, sem prescindir do recurso de positivar tais práticas em narrativas construídas sob a égide metodológica e classificatória da ciência. Com a máxima “todo documento é monumento”, aquilo que antes era prova para a representação da realidade passa a representar apenas um discurso dentre tantos (RABELLO; RODRIGUES, 2015, p.178).

Para Jacques Le Goff, integrante do movimento dos *Annales*, existiria “um novo documento”, refutando a “hipótese – difundida com a diplomática e com a ‘história tradicional’ – de que o documento escrito seria idôneo e portador de objetividade” (Ibidem, p. 178). O documento não seria

objetivo, inócuo, primário. A ilusão positivista (que, bem entendido, era produzida por uma sociedade cujos dominantes tinham interesse em que assim fosse), a qual via no documento uma prova de boa-fé, desde que fosse autêntico, pode muito bem detectar-se ao nível dos dados mediante os quais a atual revolução documental tende a substituir os documentos [...] um produto da sociedade que a fabricou segundo relações de forças que aí detinham o poder. Só a análise do documento enquanto monumento permite à memória coletiva recuperá-lo e ao historiador usá-lo cientificamente, isto é, com conhecimento de causa (LE GOFF, 1994, p. 545).

Para Rabello e Rodrigues (2015), documento/monumento estaria presente no “inconsciente cultural”. Estaria representando “uma intencionalidade inconsciente que deve ser criticada pelo historiador”. A partir de tal entendimento de documento, o sentido apresentado por Le Goff dialogaria com a ideia de documento não como representação fiel, neutra, autêntica de um fato, mas como construção, produto de escolhas e interpretações. Neste sentido, a ideia de “prova documental”, conforme os três sentidos apresentados por Rabelo e Rodrigues, não significaria simplesmente a “representação da realidade” a partir “do aprisionamento da palavra ou da informação”, mas a “legitimação do discurso”, “valendo-se da interpretação de intencionalidades materialmente identificadas, expressas ou não em palavras para a constituição de monumentos”. Seria na qualidade de “legitimação de discursos” que fica mais patente a abertura do entendimento da prova enquanto “evidência de algo monumentalizado diante do silêncio e do ocultado” (Ibidem, 2015, p. 178).

A “legitimação dos discursos” também está presente no processo de documentação de exposições. Por mais que se espere que os registros gerados a partir das exposições sejam a representação da realidade, o seu caráter seletivo, resultante de interpretações, escolhas e esquecimentos, impacta em sua representação. Não existe neutralidade no processo de documentar. A “análise dos quadros classificatórios, uma das várias pragmáticas envolvidas no processo documentário, empregados nos diversos setores do conhecimento, mostra que a neutralidade não existe, é ingenuidade acreditar na neutralidade” (LOUREIRO, 2008, p.24).

A documentação, por sua vez, segundo Smit (2008), “implicitamente sempre remete a uma ação exercida sobre documentos, quer seja sua reunião, análise ou ainda sua utilização”, pode também ser “entendida como uma ação operada com ou sobre os documentos” (SMIT, 2008, p.11). Historicamente, o termo documentação seria substituído, em alguns momentos, por Ciência da Informação. Citemos, por exemplo, a mudança do nome da *American Documentation Institute* (criada em 1937), para *American Society for Information Science*, em 1968, até que determinados autores reintroduziram o conceito de documento como Buckland, 1997; Hjørland, 2000; White, 1998.

A Ciência da Informação surgiria em meados do século XX “como um paradigma físico, questionado por um enfoque cognitivo idealista e individualista, sendo este por sua vez substituído por um paradigma pragmático e social” (CAPURRO; HJORLAND, 2007, p.177). Por sua vez, seria definida a Ciência da Informação,

Desde suas primeiras manifestações, [...] como conjunto de saberes agregados por questões antes que por teorias. Se sob o princípio da neutralidade assumiria como causa de sua emergência a mudança de escala da produção dos conhecimentos, provocando a elevação dos custos de tratamento, operacionalização, transmissão e aproveitamento dos grandes estoques de registros do conhecimento, outras premissas implícitas remetiam à intensificação das relações entre ciência, o Estado e a indústria, conjugadas pelas políticas do pós-guerra de segurança e desenvolvimento. Neste horizonte de formação, a Ciência da Informação tenderá a incluir, em seus programas de pesquisa e na definição do domínio de construção de seu objeto, traços e demandas da sociedade industrial (GONZÁLEZ DE GÓMEZ, 2000, p.3).

A Ciência da Informação seria, para González de Gómez (2000), “o campo das atividades e dos estudos da informação”, campo que reformulou, antes mesmo da década de 1970, “o espaço de saberes e técnicas, até então ocupado quase

exclusivamente pelas instituições de memória e a documentação (bibliotecas, arquivos, museus, centros de documentação) e com o auxílio das novas tecnologias” (Ibidem, 2000, p.3).

Quanto ao que venha ser informação, e considerando o não consenso quanto ao conceito, poderíamos definir, com base em Capurro (2007), como sendo “o objeto ou coisa (por exemplo, número de bits) e informação como um conceito subjetivo, informação como signo; isto é, como dependente da interpretação de um agente cognitivo”, o que mostra que a “visão interpretativa desloca a atenção dos atributos das coisas para os mecanismos de liberação para os quais aqueles atributos são relevantes”, afetando aos princípios positivistas da ciência, não existindo uma única forma de chegar ao conhecimento (CAPURRO, 2007, p.193).

Compreender a informação como resultante de interpretações e diversas, coaduna, por exemplo, com o processo de desenvolvimento das exposições e com o entendimento de documentação em museus na contemporaneidade, produzidas a partir de interpretações e intencionalidades.

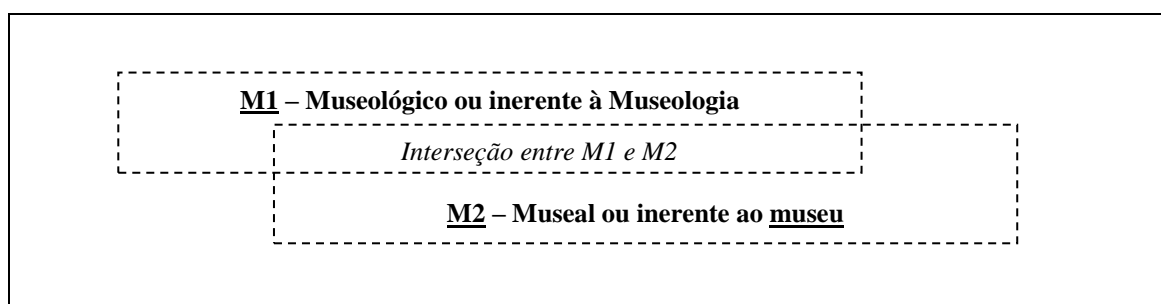
Por fim, o presente estudo entende ser a documentação sobre exposições como resultante de um processo infocomunicacional, fenômeno que “remete tanto à informação como à comunicação, sendo esta dependente daquela e compreendida como um processo sistêmico decorrente da interação, configurando-se aí o caráter social da informação” (CUNHA, 2009, p.10).

2.4 DOCUMENTAÇÃO EM MUSEUS

O termo “documentação em museus”, por sua vez, é utilizado para caracterizar todo tipo de documentação existente em museus, entendendo as diferenças existentes nos procedimentos realizados em arquivos, bibliotecas e setor de acervo museológico existentes nos museus. É habitual esperar que os procedimentos de documentação em arquivos sejam realizados a partir de pressupostos do campo da arquivologia. O mesmo é esperado na biblioteca, que, geralmente, segue procedimentos técnicos específicos do campo da Biblioteconomia. Igualmente no setor de Museologia, que exige procedimentos técnicos específicos da área.

Quanto à documentação sobre exposições, é importante ressaltar que a documentação em arquivos e bibliotecas em museus pode variar de instituição para instituição, uma vez que os museus podem preservar e/ou documentar os registros gerados durante as exposições em espaços diferentes: centro de documentação, arquivo e/ou biblioteca e/ ou setor de documentação museológica, produção de exposições, pesquisa, entre outros.

Figura 4 - Esquema de interseções entre os conceitos “museológico” e ‘museal’²⁵.



Fonte: Desenvolvido pela autora

Quanto aos documentos musealizados, esses requerem comunicação²⁶, através de ações expográficas, de exibição, educativas e/ou ações culturais. A não existência da obrigatoriedade de comunicar determinado item do acervo ou documento em um museu, retiraria o documento em questão de uma perspectiva musealizada, colocando-o em outra: a patrimonializada. A patrimonialização não seria, aqui, a atribuição do estatuto social de patrimônio a algo, mas a ressignificação de um documento ou acervo por sua relevância artística, histórico, social e cultural. Esta ressignificação exigiria a preservação, documentação e pesquisa, mas não a obrigatoriedade de inseri-lo em um processo de comunicação, característica existente na musealização.

Quando assimilado por uma instituição, o documento é atravessado por processos de valoração simbólicos, mas não lhe é exigida a obrigatoriedade de constituir procedimentos que permitam a transitoriedade de mensagens ou comunicação entre ele e a sociedade (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2014), ou seja: não lhe é exigida a obrigatoriedade de ser comunicado.²⁷

²⁵ O esquema propõe refletir sobre as relações estabelecidas entre os usos do conceito ‘museológico’, M1 e o ‘museal’, M2, na língua portuguesa, uma vez que existem impressões conceituais.

²⁶ Comunicação enquanto transmissão de mensagem.

²⁷ No âmbito dos museus, as atividades comunicacionais permitem que se estabeleçam conexões entre o acervo musealizado e a sociedade, o que pode ser obtido através de exposições, ações educativas, publicações, atividades de exibição como filmes, materiais educativos, material multimídia sobre as

A documentação em museus compreenderia toda documentação existente na instituição, sendo ela museológica ou não. Trata-se de um conceito amplo, mas que não isenta a realização de procedimentos de documentação específicos, cabendo, por exemplo, aos documentos existentes nos arquivos do museu um olhar arquivístico sobre o seu processamento; cabendo ao acervo das bibliotecas existentes no museu procedimentos específicos do campo da Biblioteconomia; e ao acervo museológico o olhar da Museologia. A documentação em museus auxilia a compreender a diversidade de espaços de documentação nos museus, apontando para necessidade de compreender e criar modelos de documentação que integre os documentos existentes em cada espaço de documentação existentes nos museus. Para tanto, espera-se que diálogos sejam estabelecidos entre cada setor de documentação, de modo a auxiliar na recuperação e no rápido e preciso acesso às informações existentes em cada museu.

Quanto ao documento musealizado, este seria todo documento que é pesquisado, conservado e que passa por um processo comunicação. Por sua vez, o documento patrimonializado não passaria obrigatoriamente por um processo de comunicação. Deste modo, a documentação sobre exposições pode ser tanto entendida como documento musealizado quanto patrimonializado²⁸, independente de serem documentos de arquivos, bibliotecas ou documentos existentes em setores responsáveis pela documentação museológica. Uma vez disponibilizados em atividades voltadas à comunicação museu-visitante, os mesmos documentos podem ser entendidos como musealizados, mesmo compondo acervos arquivísticos e de bibliotecas nos museus. Contudo, não quer dizer que necessitem passar por procedimentos museológicos, específicos da área de Museologia.

Uma vez que a musealização envolve seleção, pesquisa, conservação e comunicação em museus, os acervos arquivísticos permanentes ou históricos e os biblioteconômicos seriam partes resultantes das atividades nas instituições museais, somente diferindo, em algumas instituições, quanto aos procedimentos de documentação, os quais podem ser específicos às áreas de Arquivologia, Biblioteconomia e Museologia. Como apresentado anteriormente, a documentação é uma parte do processo de musealização e os documentos existentes nos setores de

coleções, entre outros.

²⁸ Abarcaria reflexões “sobre os mecanismos de constituição e de extensão do patrimônio” (DESVALLÉS; MAIRESSE, 2014, p. 75).

documentação – voltados à pesquisa, documentação museológica ou histórica – são partes constituintes deste processo.

Por outro lado, é possível encontrar arquivos e bibliotecas musealizadas, o que não faz de todos os documentos musealizados, obrigatoriamente, documentos museológicos e que necessitem ser processados como documentos museológicos. Neste momento, temos indícios de que a musealização não se restringe a determinado regime documental.

O documento pode ser compreendido como “registro de uma informação independente da natureza do suporte que contém”. Pode ser entendido também como parte do acervo ou “conjunto dos documentos de um arquivo”, sendo a “menor unidade arquivística materialmente indivisível” chamada de item documental (PAES, 2015, p. 23 e 26).

A transformação ocorrida no processo de recepção e divulgação da informação, consequência “do progresso científico e tecnológico (século XIX), possibilitou o surgimento de diversas profissões, especializações, descobertas, invenções etc., resultando na criação/produção de novos documentos e seus variados suportes”. As barreiras, limites até então existentes entre os espaços de preservação documental, foram alteradas (RODRIGUES, s.d).

Originou-se a partir daí os chamados **Centros de Documentação** ou **Centros de Informação** (órgãos responsáveis pela reunião, análise, tratamento técnico, classificação, seleção, armazenamento e disseminação de todo e qualquer tipo de documento e informação). Neles se reúnem documentos de arquivo, biblioteca e museu, ou seja, são centros formados por elementos pertencentes às três entidades citadas. (RODRIGUES, s.d, P. 24-25, **Grifo Nosso**).

Contudo, arquivos, bibliotecas e museus continuaram existindo paralelamente aos centros de documentação.

Por sua vez, o objetivo do museu é informar, comunicar, preservar e pesquisar patrimônios naturais e culturais, materiais, imateriais, digitais e/ou virtuais. A entrada de documentos pode ser coleta, doações e legados, compra, depósito permanente, permuta/troca (MORO, 1986).

O público dos museus ou público-alvo é definido para cada atividade realizada (exposição, ação educativa, atividade cultural em geral como palestras, shows de

música, entre outras), mas também podem incluir visitantes esporádicos, pesquisadores e não pesquisadores, estudantes, administrador, gestores, entre outros.

Contudo, novas reflexões podem surgir quando nos referimos aos arquivos, bibliotecas e centros de documentação existentes nos museus. Tratemos, então, de algumas considerações pontuais sobre o entendimento de documentação para a Arquivologia, Biblioteconomia e Museologia.

2.4.1 DOCUMENTAÇÃO EM ARQUIVOS E BIBLIOTECAS

A origem do termo arquivo estaria na “palavra latina *archium* ou *archivum* ou da grega *arkeion* – morada dos Arcontes (magistrados), primeiros guardiões de documentos oficiais” (Rabelo, 2013, p. 130). A “raiz a palavra grega *arkhê* – *ἀρχή*” inicialmente significou para os filósofos pré-socráticos a “origem ou princípio das coisas” (Bernardes, p.43). Segundo Bernardes (1998, p.43), arquivo seria:

[...] um ou mais conjuntos de documentos, de qualquer época, forma e suporte material, produzidos, recebidos e acumulados em processo natural, por uma Unidade no exercício de suas funções ou conservados para servir de referência, prova, informação ou fonte de pesquisa.

Em suas várias acepções, o termo arquivo “também é usado para designar: entidade, mobiliário, setor, repartição, conjunto documental local físico designado para conservar o acervo, órgão do governo, título de periódicos, etc.” (RODRIGUES, s.d, p.24-23).

Na arquivologia o arquivo teria “como função principal: tornar acessível/disponível a informação contida no acervo documental sob sua guarda aos diversos consulentes; e, como função básica: armazenar, guardar e conservar os documentos” (Ibidem, p. 23).

A função básica do arquivo “é tornar disponível as informações contidas no acervo documental sob sua guarda” e a sua finalidade principal seria “servir à administração, constituindo-se, com o decorrer do tempo, em base do conhecimento da história” (PAES, 2015, p, 20).

O ciclo vital dos documentos no arquivo percorreria:

[...] três estágios de evolução “amadurecimento”, “grau de importância”, são

eles: o arquivo **corrente** (uso frequente), o arquivo **intermediário** (uso não frequente) e por fim, o arquivo **permanente** (em desuso). A frequência com que documentos vão ser utilizados (pela entidade produtora) é que vai determinar a sua permanência em cada um destes arquivos e, em certos casos, alguns deles são descartados mesmo na fase corrente, sem ter que, obrigatoriamente, passar pelo arquivo intermediário (Ibidem, p.31).

Além da inquietação com a acessibilidade, armazenamento, conservação e guarda, o arquivo tem alguns princípios que o regem: o Princípio da proveniência, procedência ou de respeito aos fundos (*respect des fonds*); Princípio da cumulatividade; Princípio da organicidade ou do respeito pelas estruturas; Princípio da pertinência; Princípio da territorialidade; Princípio do respeito à ordem original ou ordem primitiva; Princípio da indivisibilidade ou integridade arquivística; Princípio do inter-relacionamento; Princípio da unicidade; Princípio da autenticidade; Princípio da reversibilidade. Tais princípios “ocupam posição central para que os arquivos cumpram a sua finalidade prática – de natureza jurídica, administrativa e histórica” (RODRIGUES, s.d, p. 24), contemplando os diferentes estágios do documento no arquivo.

Os arquivos históricos, também chamados de permanente ou terceira idade são unidades de informação voltadas à preservação e acesso amplo a documentos produzidos, os quais não podem ser descartados. Conseqüentemente, quando preservados em arquivos históricos, a documentação sobre exposições são organizados a partir de procedimentos específicos, baseados nos princípios arquivísticos²⁹.

²⁹ “ **Princípio da proveniência, procedência ou de respeito aos fundos (*respect des fonds*):** [...] os arquivos devem ser organizados por fundos ou núcleos de uma mesma fonte produtora/geradora, não devendo [...] ser misturados aos de outras fontes; **Princípio da cumulatividade:** diz respeito à acumulação natural, progressiva e orgânica dos arquivos; **Princípio da organicidade ou do respeito pela estrutura:** os arquivos refletem a estrutura, atividades e funções do organismo (entidade coletiva, pessoa ou família) que os criou, em suas relações internas ou externas; **Princípio da pertinência:** conceito que não leva em consideração a organização original e a proveniência dos documentos, reclassificando-os tematicamente (por assunto); **Princípio da territorialidade:** segundo esse princípio os arquivos públicos devem fazer parte do território no qual foram criados, devendo, portanto, a ele pertencer; **Princípio do respeito à ordem original ou ordem primitiva:** a organização constituída pela entidade produtora deve ser preservada, seguindo o curso natural com que os documentos foram criados; **Princípio da indivisibilidade ou integridade arquivística:** os documentos ou fundos arquivísticos devem ser conservados sem dispersão, subtração, mutilação, danos ou qualquer tipo de acréscimo/inserção indevida; **Princípio do inter-relacionamento:** segundo o qual os documentos de arquivo são conexos, ou seja, estabelecem relações entre si; **Princípio da unicidade:** cada documento conserva seu caráter único e exclusivo, pois foi criado para atender determinada necessidade específica na estrutura organizacional/institucional; **Princípio da autenticidade:** os documentos devem ser criados, guardados e conservados segundo normas, técnicas e processos regulares que garantam a sua verossimilidade e confiabilidade; **Princípio da reversibilidade:** princípio segundo o qual todo procedimento ou tratamento empreendido em arquivos pode ser revertido, se necessário” (RODRIGUES, s.d. p. 24).

Os arquivos de terceira idade ou permanente são constituídos “de documentos que perderam todo valor de natureza administrativa, que se conservam em razão de seu valor histórico ou documental e que constituem os meios de conhecer o passado e sua evolução” (PAES, 2015, p.22).

Seguindo a ordem da citação acima, é importante que os registros da exposição não sejam fragmentados ou modificados, devendo ter conexão, relação entre si. Cada exposição deve ser compreendida como única, devendo a sua documentação atender demandas específicas. Quanto ao conceito de autenticidade, Rabello alerta para a diferença entre autenticidade e genuinidade no arquivo. A autenticidade ocorre quando “possui todas as informações originais e verdadeiras de uma determinada origem; [sendo] genuíno, por sua vez, quando provém diretamente da fonte geradora” (DURANTI, 1995, p.25).

Quanto ao que diz respeito à biblioteca, o termo teria “origem do grego *biblíon* (livro) e *teke* (caixa, depósito)” (MORIGI, 2005, p.2). Seria “um conjunto de material, em sua maioria impresso, disposto ordenadamente para estudo, pesquisa e consulta” (PAES, 2015, p.16).

Entre bibliotecas e arquivos, as diferenças podem ser observadas em alguns aspectos. No acervo, as unidades de informação diferem “ao modo pelo qual se originam” e “ao modo pelo qual entraram as respectivas custódias” (SCHELLENBERG, 2006, p.43).

A origem dos documentos nas bibliotecas “são produzidos e conservados com objetivos culturais”, quanto nos arquivos “são produzidos e conservados com objetivos funcionais”, geralmente gerados naturalmente pela instituição onde o arquivo encontra-se sediado.

Em alguns casos de custódia ou aquisição, na biblioteca os “documentos são colecionados de fontes diversas, adquiridos por compra ou doação”, enquanto no arquivo os “documentos não são objeto de coleção; provêm tão só das atividades públicas ou privadas, servidas pelo arquivo”. Nas bibliotecas e arquivos de museus, tal característica é percebida, sendo que as atividades públicas ou privadas são dos museus onde o arquivo encontra-se subordinado. Quanto aos itens, na biblioteca os

“documentos existem em numerosos exemplares”, enquanto no arquivo os “documentos são produzidos num único exemplar ou em limitado número de cópias”. Na biblioteca, a relação entre os itens do acervo não é obrigatória. No arquivo, “há uma significação orgânica entre os documentos” (PAES, 2015, p. 18).

Além da origem e custódia ou aquisição, outros aspectos podem ser observados como método de avaliação, métodos de classificação e método descritivo. Na avaliação dos documentos, julgamento na biblioteca “não tem caráter irrevogável” e segue um julgamento que envolva “questões de conveniência, e não de preservação ou perda total” (PAES, 2015, p.18). Além disso, nos arquivos, como citado acima, o caráter de testemunho faz parte da avaliação, característica igualmente identificada quando tratamos sobre o acervo dos museus. Sobre este aspecto, nos museus, o processo de alienação ou “dar baixa” ou “*deaccession*”, em inglês, ou “*alliénation*”, em francês, por exemplo, é uma possibilidade de reavaliação quanto à permanência de determinados itens do acervo museológico (MORO, 1996).

Quanto à classificação, na Biblioteca utiliza métodos predeterminados como Classificação Decimal de Dewey (CDD), ou CDU, que significa Classificação Decimal Universal e que são classificações universais. Outros tipos de classificação também podem ser observados em bibliotecas e arquivos como: classificação Alfabética, classificação numérica, classificação alfanumérica, classificação cronológica, classificação geográfica, classificação ideológica e classificação automática (SILVA, 2012).

A descrição, na biblioteca, seria uma das formas de catalogação, também existente nos arquivos.

Para que a catalogação descritiva aconteça e também a descrição arquivística seja possível, existe a necessidade de uma série de normas estabelecidas por comissões especializadas. Normas são um conjunto de regras institucionalizadas onde há um modelo a ser seguido evitando desigualdades e dando uma certa igualdade que permite o exercício de direitos e deveres dentro desta (ALBUQUERQUE, 2006, p.63).

Para a “realização da representação descritiva de um documento não ser uma tarefa aleatória, existem regras e códigos que devem ser seguidos para a padronização do processo de catalogação” (ALBUQUERQUE, 2006, p.63). São “os códigos, os instrumentos da catalogação que permitem disciplinar a complexa operação de elaborar os catálogos de uma biblioteca. A racionalização das normas de catalogar sempre foi a

preocupação dominante dos bibliotecários de todos os tempos” (DIAS, 1967, p.74). No que diz respeito ao catálogo, em seu sentido mais amplo, seria “uma relação de livros correspondente a uma coleção pública ou privada”. Já o ato de catalogar teria a sua origem etimológica na combinação de *'kata'* - de acordo com, sob, embaixo ou parte – e *'logos'* ou razão, significando ‘de acordo com a razão’ (MEY, 1995).

Nos arquivos, o método descritivo é aplicado em conjuntos de documentos, sendo as séries consideradas, em tal processo, como indicadores ou unidades para fins de descrição que permitem identificar, em cada documento, os “órgãos e suas subdivisões, atividades funcionais ou grupos documentais da mesma espécie” (ALBUQUERQUE, 2006, p.63). A descrição seria também um “processo intelectual de sintetizar elementos formais e conteúdo textual de unidades de arquivamento, adequando-os ao instrumento de pesquisa que se tem em vista produzir (inventário, sumário ou analítico, guia, etc.).

Quanto aos centros de documentação ou informação, estes “abrange algumas atividades próprias da biblioteconomia, da arquivística e da informática, sendo o seu campo bem maior, exigindo especialização no aproveitamento de documentos de toda espécie”. Os referidos centros têm “por finalidade coligir, armazenar, classificar, selecionar e disseminar toda informação” (PAES, 2015, p.17). Nestes, a “essência da documentação deixou de ser o documento, para ser a informação em si mesma” (Centro Interamericano de Pesquisa e Documentação em Formação Profissional, 1970).

Acredita-se que as referidas características podem influir no processo de documentação sobre exposições, pois as especificidades técnicas existentes em cada unidade de informação demandarão processamentos específicos. Contudo, esta pesquisa propõe analisar os documentos provenientes das exposições selecionadas, ou seja, documentos produzidos e utilizados como fonte para remontagens e/ou desenvolvimento de releituras de exposições. Assim, tendo em vista o recorte proposto e as instituições escolhidas, serão consideradas as seguintes unidades de informação: arquivo, centro de documentação e biblioteca. Devido às suas características, podemos separar as instituições estudadas em:

- a) O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ) realiza a documentação de exposições no Departamento de Documentação e Pesquisa,

constituído por arquivo histórico e biblioteca;

b) O Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM/SP) e o Museu de Arte de São Paulo (MASP) realizam a referida documentação na Biblioteca e Centro de Documentação, não sendo possível perceber, em um primeiro momento, como os documentos são distribuídos entre os referidos espaços de documentação aberto aos pesquisadores externos;

c) A Pinacoteca do Estado de São Paulo realiza a documentação no Centro de Documentação/ arquivo (CEDOC) e na Biblioteca, sendo os referidos espaços de documentação acessados separadamente.

2.4.2 DOCUMENTAÇÃO MUSEOLÓGICA

A documentação pode apresentar diferentes significados,

seja na linguagem do cotidiano, seja em áreas de especialidade, mas implicitamente sempre remete a uma ação exercida sobre documentos, quer seja sua reunião, análise ou ainda sua utilização. [...] a documentação pode ser entendida como uma ação operada com ou sobre os documentos, afirmação essa que pressupõe uma reflexão sobre o que seja um documento (SMIT, 2008, p. 11).

O conceito de documentação “permite ativar uma série diversificada de áreas do conhecimento e disciplinas a partir das quais se abrem caminhos inter e multidisciplinares”. Os “processos teóricos e operacionais relativos à documentação” conduzem a uma grande expectativa por “Ordem”, o que podemos perceber através da “invenção de normas, códigos e interesses sobrecodificados por valores e lógicas distintas voltadas para a ordenação dos saberes”. O entendimento de documentar seria, então, voltado à “elaboração e implantação de processos analíticos, representacionais e sistêmicos em que fluxos aleatórios de saberes encontram eixos estruturantes para que possam produzir sentido” (LOUREIRO, 2008, p. 23). Assim sendo,

A documentação no âmbito museológico inicia-se a partir de uma integração de todas as áreas do conhecimento ali presentes. A análise, base essencial de qualquer partido documentário, requer subsídios permanentes das várias áreas do conhecimento. A criação e/ou inserção em sistemas de recuperação da informação, a contextualização histórica, os estudos sócio-culturais e muitas outras “leituras” do objeto musealizado exigem a participação de uma equipe multidisciplinar” (Ibidem, 2008, p. 25-26).

A documentação museológica pode ser entendida como

conjunto de informações sobre cada um dos seus itens, e por conseguinte, a

representação destes por meio da palavra e da imagem (fotografia). Ao mesmo tempo, é um sistema de recuperação da informação capaz de transformar [...] as coleções dos museus de fontes de informação em fontes de pesquisa científica ou instrumentos de transmissão do conhecimento (FERREZ, 1994, p. 1).

Para Mensch (1987, 1990), os objetos produzidos pelo homem teriam categorias de informação a serem identificadas nos próprios objetos ou outras fontes, e que para isso estariam separados em três aspectos: 1. Propriedades físicas dos objetos ou descrição física; função e significado ou interpretação; e história.

Figura 5 – Aspectos básicos que distinguem as categorias de informação identificadas a partir dos próprios objetos ou a partir de outras fontes, apresentados por Peter Van Mesch

- | |
|---|
| <p>1. Propriedades físicas dos objetos (descrição física)</p> <p>a) composição material</p> <p>b) construção técnica</p> <p>c) morfologia, subdividida em:</p> <ul style="list-style-type: none"> ● forma espacial, dimensões ● estrutura da superfície ● cor ● padrões de cor, imagens ● texto, se existente <p>2. Função e significado (interpretação)</p> <p>a) significado principal</p> <ul style="list-style-type: none"> ● significado da função ● significado expressivo (valor emocional) <p>b) significado secundário</p> <ul style="list-style-type: none"> ● significado simbólico ● significado metafísico <p>3. História</p> <p>a) gênese</p> <ul style="list-style-type: none"> ● processo de criação no qual ideia e matéria-prima se transformem num objeto <p>b) uso</p> <ul style="list-style-type: none"> ● uso inicial, geralmente de acordo com as intenções do criador/ fabricante ● reutilização <p>c) deterioração, ou marcas do tempo</p> <ul style="list-style-type: none"> ● fatores endógenos ● fatores exógenos <p>d) conservação, restauração</p> |
|---|

Fonte: FERREZ (1994, p. 1)

Os objetos seriam portadores de informações intrínsecas, ou “deduzidas do próprio objeto”, e extrínsecas, “obtidas de outras fontes”, para além dos objetos e que, “para uma abordagem museológica, precisam ser identificadas”, “não bastando

descrever fisicamente os objetos”, mas sendo fundamental reconstruir a sua história. Assim, “cada objeto pode ser descrito e analisado”, o que levaria “a redimensionar o papel da documentação nos museus, como suporte da pesquisa científica e da comunicação” (FERREZ, 1994, p. 1).

As percepções de Mensch e Ferrez sobre o objeto, suas informações intrínsecas e extrínsecas; e a documentação museológica, conforme os textos citados, datados entre 1980 e 1990, mostram uma percepção de documento museológico associado à percepção de objetos como sendo o acervo musealizado, que passou por um processo de pesquisa, seleção, aquisição, documentação, conservação e comunicação. Contudo, tal entendimento não inviabiliza a inserção das exposições enquanto documento a ser musealizado ou documentado museologicamente, quando percebemos a exposição como patrimônio efêmero, passível de documentação, onde o processo de documentação não estaria restrito aos objetos expostos, mas abarcaria a exposição que seria documentada. Citemos os museus-casa³⁰ que apresentam circuitos por muitas vezes originais à época em que o espaço era utilizado por determinada figura ilustre. Para a musealização, a documentação do espaço a ser preservado é fundamental, por ser imprescindível às ações salvaguarda.

Para Mensch, o modelo baseia-se na distinção de três "níveis" de dados, ou seja, três propriedades: propriedades físicas (identidade estrutural); propriedades funcionais e significado (identidade funcional); a relação do objeto no seu contexto (identidade contextual). Buscando relacionar a proposta do autor, poderíamos fazer uma ponte entre a ideia de documentação museológica apresentada pelos autores, ideias estas utilizadas em muitas instituições museais quando o tema é documentação museológica.

Analisando o que os autores entendem por propriedades físicas dos objetos ou descrição física, poderíamos relativizar com a problemática da documentação das exposições e sugerir que a propriedade física do objeto ‘exposição’ ou estrutural poderia ser compreendida como o conteúdo e forma da exposição, incluindo-se o seu partido expográfico, layout, listagem de objetos expostos, narrativa, discursos utilizados. Quanto à identificação da função e significado ou interpretação, estaria incluso o significado principal do objeto analisado, aqui as exposições museais, o que incluiria a

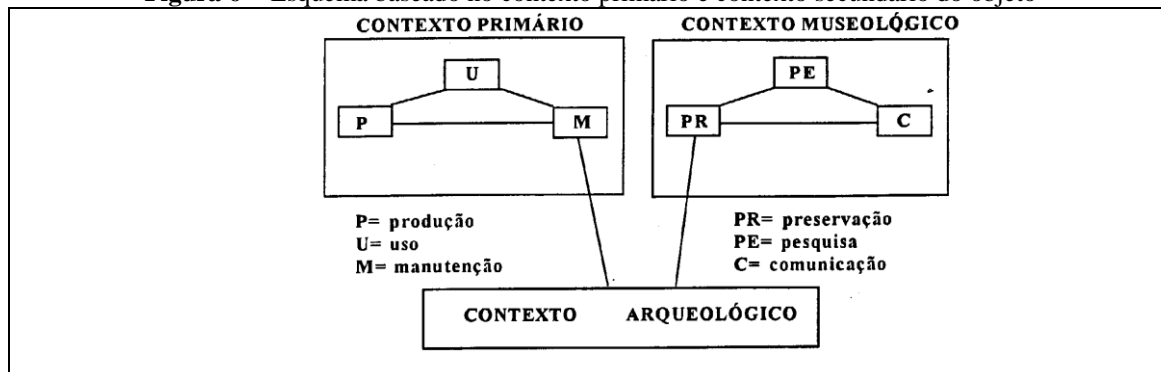
³⁰ Citemos como exemplo o Museu Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, a Casa de Cora Coralina, em Goiás, entre outros.

sua função e valor emocional, que pode ser analisado em consonância com o papel social da exposição ou significado principal; e secundário, o significado simbólico de cada exposição, incluindo-se os aspectos estéticos.

A documentação da exposição não somente permite está relacionada com as ações voltadas à gestão institucional, enquanto resultado da preservação da memória institucional, no que diz respeito aos anseios dos profissionais envolvidos em cada atividade, mas também com as atividades resultantes de propostas que objetivam a comunicação do museu com a sociedade, resultante de processos de escolhas, seleções sobre determinados temas e/ou acervos, e contexto social. Vale, então, questionar se a referida documentação é organizada e disponibilizada à consulta com o objetivo de perpetuar a memória institucional, ressaltando seus diretores, curadores, técnicos; ou se o objetivo pretendido é salvaguardar documentos que representem não somente o histórico de atuação de profissionais, curadores. É igualmente importante conhecer os acervos expostos, relacionar aos documentos registros que possibilitem reflexões sobre os diferentes públicos que visitaram cada exposição, incluindo conhecer como as exposições eram percebidas pelos públicos e não públicos que circularam pelo museu, além de incluir reflexões de especialistas da época sobre o tema, estética do espaço, discursos adotados e a relevância do acervo exposto.

No âmbito histórico, seria documentado o conceito da exposição, seus objetivos, contribuindo para compreender a gênese de cada exposição, seu uso inicial. Quanto às ações de conservação, restauração, o próprio ato de documentar teria como objetivo preservar, mesmo que parte do processo, através do processo de representação. A documentação, quando preservada e documentada em cada museu, forneceria informações sobre exposições anteriores, permitindo não somente o desenvolvimento e implantação de releituras de exposições, mas também o desenvolvimento de novas exposições.

Figura 6 - Esquema baseado no contexto primário e contexto secundário do objeto



Fonte: Ferrez apud Mensch (1994, p. 2).

Com base na figura acima, identificar o contexto museológico em uma documentação em museu demandaria identificar três dimensões: preservação, pesquisa e comunicação; o que pode ser claramente identificado na documentação sobre exposições. Caberá a cada instituição estabelecer a política de suas exposições, política esta que deve compreender as especificações quanto ao procedimento de documentação dos registros originados durante o processo museográfico e/ou expográfico.

Para alguns autores brasileiros, a definição de museológico relaciona-se ora ao museu ora à museologia (DESVALLÉS; MAIRESSE, 2014, p.61). Tal imprecisão cria ambiguidades no âmbito dos museus e no entendimento quanto ao processamento técnico dos documentos museológicos. A documentação museológica, por exemplo, ao ser utilizada como sinônimo de documentação do museu, requer atenção, pois pode compreender, dependendo da instituição a ser analisada, outros tipos de documentos, de arquivos e bibliotecas.

Para alguns autores, a documentação museológica seria

(repousando no Sistema de Indexação e recuperação de Informação) referente às práticas da catalogação dos acervos e a disseminação dessa informação nas Bibliotecas ou centros de Documentação e/ou de informação dos museus estabeleceram, neste contexto, o diálogo entre Museologia e Ciência da Informação [...] está relacionado ao histórico das coleções dos acervos, envolvendo algumas variáveis e/ou indicadores (o mesmo que categorias de informação ou itens de informação) de ordem administrativo-legal, como por exemplo, entre outros, os que focalizam a origem/procedência e as fontes comprobatórias – modo de aquisição, cadeia de proprietários, documentos vários e bibliografia de referência. Tais indicadores são categorias informacionais que compõem os inúmeros campos das fichas de catalogação dos objetos museológicos. (LIMA, 2003, p.113)

Contudo, é importante compreender a complexidade do processo de concepção, desenvolvimento, implantação, exibição e desmontagem das exposições, além de

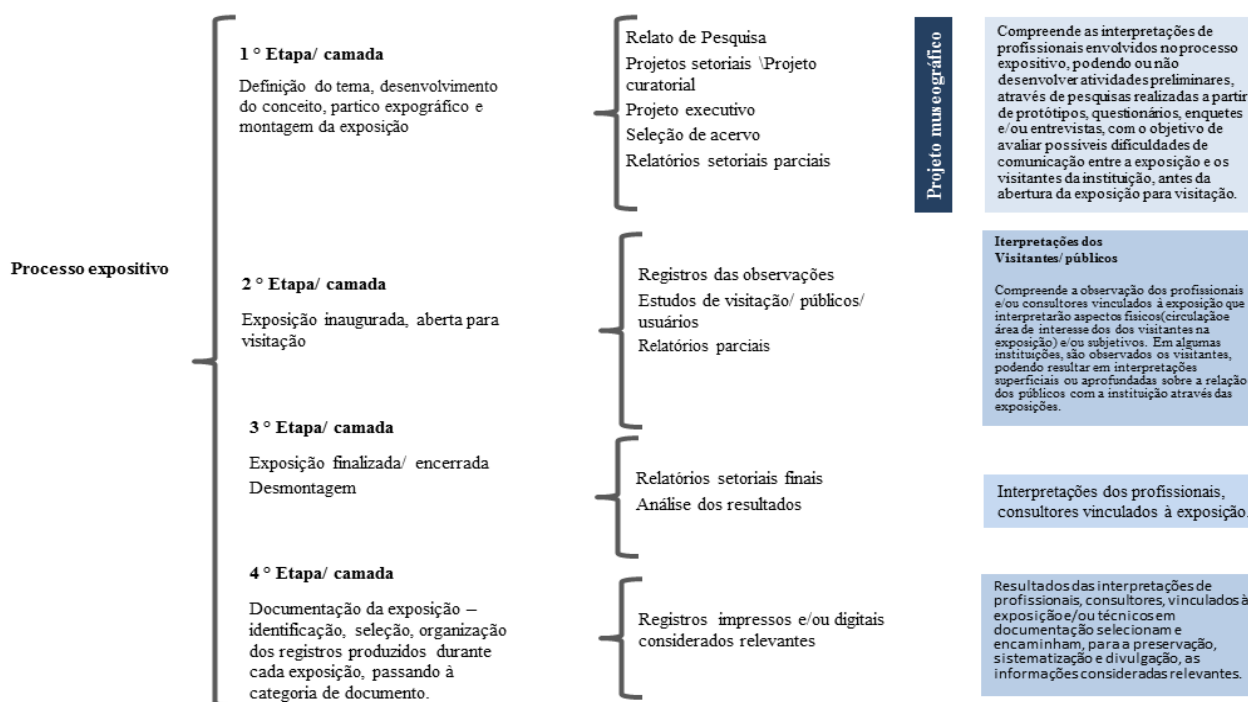
conhecer as dinâmicas institucionais envolvidas no processo museográfico de cada instituição, para definir o procedimento de documentação. Os setores envolvidos em cada atividade museográfica devem ter os registros analisados, selecionados e encaminhados para o setor responsável pela documentação. Para tanto, parâmetros quanto a escolha dos documentos podem ser definidos na política de documentação de cada instituição, respeitando as particularidades existentes em cada processo.

A documentação de exposições é um interessante exemplo do que venha ser documentação em museus, podendo ser aplicado a tipos documentais diversos, sejam aos acervos de bibliotecas, arquivos e/ou acervos museológicos. Caso a instituição assim compreenda, a documentação sobre exposições pode ser ela mesma um tipo de acervo museológico. Mais uma vez, citemos a documentação da exposição em museus-casa, museus que necessitam salvaguardar não somente os itens expostos, mas o ambiente como um todo.

2.5 A PRODUÇÃO E A RELEVÂNCIA DA DOCUMENTAÇÃO SOBRE EXPOSIÇÕES

As exposições envolvem interpretações e escolhas, a partir de critérios técnicos, temporais, temáticos, conceituais e/ou políticos, em uma instituição cultural específica: o museu. As camadas de interpretação podem ser ampliadas conforme o processamento dos registros gerados durante as exposições. À primeira etapa ou camada de interpretação, teríamos as leituras realizadas pelos profissionais da instituição envolvida, registradas em projetos e relatórios de pesquisa. Em alguns museus, os documentos tanto podem ser intitulados como projeto museográfico, projeto expográfico quanto projeto curatorial. Os projetos seriam realizados por profissionais envolvidos – técnicos, consultores e/ou especialistas associados à instituição - que podem iniciar as suas atividades a partir de um tema relevante ou coleção importante para a instituição.

Figura 7 – Esquematização das camadas de interpretação no processo expositivo



Fonte: Desenvolvida pela autora.

Contudo, poderíamos acrescentar, nas instituições que se baseiam em uma determinada equipe curatorial, uma camada anterior de interpretação, restrita a um grupo específico de profissionais. Nas instituições que apresentam um núcleo curatorial que tem a função de desenvolver o projeto conceitual, o qual norteará toda a atividade expográfica, o núcleo gerador de todo o processo restante seria o primeiro nível de interpretação. Nestas instituições, caberia aos demais setores do museu - como o setor de produção, expografia, acervo museológico, comunicação social e educativo - desenvolver projetos executivos específicos, a partir das ideias pré-definidas pelos curadores da exposição. Deste modo, a primeira etapa apresentaria dois níveis de interpretação, a serem registrados no projeto curatorial e executivo. Nesta primeira etapa, podem ser realizados estudos preliminares sobre o tema a ser exposto junto ao público da instituição, corroborando para o desenvolvimento do projeto da atividade.

Na segunda camada de interpretação estariam as leituras ou interpretações realizadas pelo público/visitante da exposição, enquanto interpretações livres e diferenciadas, e as interpretações finais de profissionais envolvidos no processo de

realização da atividade cultural. As interpretações dos profissionais podem ser independentes, podendo eles mesmos analisar o resultado da exposição, conteúdo e espaço ou incluir, em suas reflexões, análises sobre os usos feitos da exposição pelos visitantes. Para ambos os casos, poderão utilizar instrumentos como questionários, anotações de campo, filmagens, fotografias, entre outros, que permitam registrar tais reflexões. Tais instrumentos podem ser formatados, organizados e guardados enquanto registros importantes de cada exposição.

Em uma terceira camada de interpretação, teríamos as percepções dos técnicos, em cada instituição museológica, sobre todo o trabalho realizado. Nesta camada, documentos gerados durante todo o processo podem ser analisados com o intuito de produzir o relatório final. Incluem-se os instrumentos com os dados coletados junto ao público como questionários, entrevistas, enquetes, desenhos, entre outros.

Cada uma destas três camadas de interpretação pode ser representada através de registros, impressos e/ou digitais, em formato de carta, projeto, relatório dos setores envolvidos em cada exposição, material em áudio e/ou vídeo, desenho, esboço, croqui, anotações, material de divulgação, materiais educativos utilizados durante a realização de cada exposição, e/ou atas de reuniões.

Entretanto, é importante ressaltar que em muitas instituições a documentação das exposições não é realizada. Deste modo, as referidas camadas de interpretação terminariam na terceira camada, juntamente com o encerramento das atividades expositivas. Mas, quando os registros gerados durante as exposições são preservados, sistematizados e disponibilizados ao público, teríamos a quarta camada de interpretações. Esta última estaria fundamentada em novas identificações, escolhas, seleções, recortes e organização primária, gerados a partir de todo o processo de criação e documentação dos itens. Neste trabalho, acredita-se que o processo de documentação das exposições seria o somatório de percepções anteriores com uma nova camada de interpretação, agora realizada pela equipe responsável pelo seu processamento informacional, seja no arquivo, na biblioteca ou setor responsável pelo acervo museológico da instituição museológica.

Quando os registros expositivos são documentados e disponibilizados para futuras consultas, uma quinta camada de interpretação pode ser percebida. O seu fácil acesso –

seja através de arquivos, bibliotecas, centros de documentação ou em base de dados intranet e online – permite que estes documentos, gerados a partir do processo expositivo, proporcionem novas releituras, reflexões, sejam de profissionais externos ou internos à instituição, incluindo-se os envolvidos no processo de documentação destes registros. Para esta etapa de interpretações, o fluxo de informações pesquisadas pode ser analisado em estudos dos usuários deste tipo de informação.

Nas instituições analisadas nesta pesquisa, devido à complexidade do processo expográfico, foi estabelecido, no início da pesquisa, que determinados setores seriam contatados, com o intuito de obter maiores informações sobre as dinâmicas internas e possíveis reflexos na documentação. Contudo, nem todos os setores forneceram informações, especialmente no que diz respeito às exposições mais antigas, uma vez que ocorreram alterações na composição das equipes técnicas. De qualquer modo, foi possível identificar os setores geralmente envolvidos nas atividades expográficas, sendo possível analisar, especialmente nas novas versões das exposições, os setores que não enviaram documentos para o setor responsável pela organização e difusão da informação em cada museu.

Quadro 1 – Setores e núcleos contatados em cada instituição analisada.

Setores							
	<u>Curadoria</u>	<u>Educativo/</u> <u>Mediação</u>	<u>Acervo</u> <u>Museológico</u>	<u>Produção</u>	<u>Arquivo</u>	<u>Centro de</u> <u>Documentação</u>	<u>Biblioteca</u>
<u>Pinacoteca</u> <u>do Estado</u> <u>de São</u> <u>Paulo</u>	Curadoria	Setor educativo	Setor de Museologia e reserva Técnica	Expografia	Centro de Documentação e Memória da Pinacoteca do Estado (CEDOC)		Centro de Documentação Walter Wey
<u>MASP</u>	Curadoria	Mediação e Prog. Públicos	Acervo	Prod. Exposição	-----	Biblioteca e Centro de Documentação	
<u>MAM/</u> <u>RJ</u>	Artes Plástica (Curador) ³¹	Educação e arte (Curador)	Museologia e montagem	Produção e Salão de exposições	Pesquisa e documentação		
<u>MAM/</u> <u>SP</u>	Curadoria	Setor educativo	Setor de Doc. de Acervo	-----	-----	Biblioteca e centro de Documentação	

Fonte: Desenvolvido pela autora.

Ressalta-se que, nesta pesquisa, foi selecionada somente a documentação sobre

³¹ No MAM do Rio, quando associado ao cargo principal, chamar de curador quer dizer responsável por determinado setor, seja o educativo, de artes plásticas ou de pesquisa e documentação.

exposições que tiveram novas versões, não sendo o intuito desta pesquisa analisar toda a documentação produzida pelas instituições, como veremos nos capítulos subsequentes.

2.6 HISTÓRIA DAS EXPOSIÇÕES, DOCUMENTAÇÃO SOBRE EXPOSIÇÕES E DOCUMENTAÇÃO MUSEOGRÁFICA EM MUSEUS DE ARTE

A partir de 1990, a história das exposições tornou-se um recorrente objeto de estudo, especialmente no âmbito acadêmico e museológico anglo-saxônico e francófono. Ora entendida como disciplina complementar da história da arte ora, para outros autores, como disciplina autônoma, apontando incompatibilidades epistêmicas e metodológicas com a história da arte, a história das exposições funda-se “na autonomia e perpetuidade do objeto artístico” (BAIÃO, 2016, p.2).

A história da exposição não é, obviamente, a mesma coisa que a história da arte ou da história das representações, a história da tecnologia, ou a história das ideias, mas necessariamente utiliza elementos de todas estas categorias (e outros elementos). Na verdade, a história da exposição é uma área tanto incoerente por natureza (altamente heterogênea) e constantemente em construção [...]. Para certos aspectos, é mais fácil definir uma exposição no espaço e no tempo do que uma obra de arte, enquanto em outros é um objeto absolutamente indescritível (GLICENSTEIN, 2009, p.241).³²

Para alguns pesquisadores, a relação entre o público e a produção artística seria o enfoque do campo disciplinar das histórias das exposições, diferentemente do objeto de estudo da história da arte tradicional e dos estudos curatoriais. Sua “ênfase estaria na dimensão espacial desse encontro, considerando, portanto, seu caráter programático, que, em sua materialidade, institui um sistema de valores”. O estudo sobre exposições objetiva analisar profundamente o programa curatorial, compreendendo aspectos conceituais e materiais, mas “ainda carece da construção historiográfica da perspectiva do sujeito visitante”, perspectiva estudada a partir da proposta que alguns chamam de “virada educacional³³, no campo da curadoria” (OLIVEIRA, 2016, passim)³⁴. Contudo,

³² “L’histoire de l’exposition n’est évidemment pas la même chose que l’histoire de l’art, ni que l’histoire des représentations, l’histoire des techniques, ou l’histoire des idées, mais emprunte nécessairement des éléments à toutes ces catégories (et à autres). En fait, l’histoire de l’exposition est un domaine à la fois incohérent par nature (car fortement hétérogène) et en permanence en chantier (...). Par certains aspects, une exposition est plus facile à définir dans l’espace et dans le temps qu’une œuvre d’art, alors que par d’autres, c’est un objet absolument insaisissable” (GLICENSTEIN, Jérôme. 2009. *L’Art: Une Histoire d’Expositions*. Paris: Presses Universitaires de France).

³³ A virada educacional estaria “presente em métodos e processos de concepção e mediação das exposições”, propondo, o próprio projeto curatorial, a participação do público como co-autor, a partir de 1990, o que permitiria que “que a experiência das exposições ocorra para além do lazer e do consumo imediato, convidando o espectador a ‘completar a função da obra’ em uma postura ativa”, sendo na primeira década dos anos 2000, estabelecidas práticas que “passaram a operar e incluir nominalmente

ficaria a seguinte questão: até que ponto a preocupação seria com a história da exposição ou com a perpetuação da memória do curador?

Projetos institucionais, como os realizados pelo Centro Pompidou³⁵ e o MoMa³⁶, os quais disponibilizaram bases de dados com informações sobre as exposições desenvolvidas desde a fundação de cada instituição, são projetos desenvolvidos pelos museus visando disponibilizar informações na Internet. Esta proposta permite que se desenvolvam catálogos, não mais restritos às obras de arte ou produção de artistas, mas abordando a produção institucional como um todo, o que inclui as exposições (PARCOLLET; SZACKA, 2012)³⁷.

Por outro lado, os próprios catálogos impressos das exposições se diversificam em formato e conteúdo, contendo informações não mais restritas aos acervos expostos em cada atividade, mas incluindo propostas curatoriais, imagens do espaço expositivo e de documentos históricos, incluindo informações sobre exposições anteriormente desenvolvidas sobre a mesma temática e/ou acervo.

Para que seja possível a consolidação de uma história das exposições em museus de arte, estudos sobre a documentação de exposições em museus são considerados fundamentais. Conhecer o histórico do processo de gestão documental das coleções de arte, incluindo as transformações realizadas ao passar dos anos, permite conhecer as “*Las distintas maneras de enender el mundo se traducen em los principios de selección, ordenación y exposición aplicados a la colecciones y a sus catálogos*” (TORRES, 2002, 375p). Para além do entendimento de como a seleção e aquisição de acervos foram

também experiências, contextos, formatos e métodos educacionais, gerando uma espécie de virada educacional na produção artística e curatorial contemporânea” (SEABRA, Jéssica Notas sobre tendências da curadoria contemporânea dentro do modelo Bienal. In: ANPAP: Arte seus espaços e/em nosso tempo. 2016, p.63-78. Disponível em: <http://anpap.org.br/anais/2016/comites/cc/jessica_seabra.pdf>. Acessado em: dez. 2016).

³⁴ OLIVEIRA, Mirtes Marins de. Anotações para pesquisa: história das exposições e a disseminação do cubo branco como modelo neutro, a partir do Museum Of Modern Art, de Nova York. 2016. P. 39-51 In: CYPRIANO, Fabio; OLIVEIRA, Mirtes Marins de (Org.). *História das exposições/ casos exemplares*. São Paulo: EDUC. 175p.

³⁵ CENTRE POMPIDOU. Disponível em: <<https://www.centrepompidou.fr/cpv/agenda/expositions?agenda.dateCal=01-01-1977>>. Acessado em: 12 dez.2016

³⁶ MoMa. Exhibition history. Disponível em: <<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/history>>. Acessado em: 12 dez.2016

³⁷ PARCOLLET, Rémi; SZACKA, Léa-Catherine. *Histoire des expositions du Centre Pompidou: réflexions sur la constitution d'un catalogue raisonné*. 2012, 107-127. Disponível em: <<https://marges.revues.org/361>>. Acessado em 13 dez. 2016.

realizadas, a documentação sobre exposições pode ser uma importante fonte de reflexão quanto aos processos simbólicos atribuídos pelos museus a determinado tema, acervo, além da relação estabelecida com os visitantes em cada exibição. A documentação sobre exposições deve compreender os textos curatoriais desenvolvidos para cada exibição, os acervos selecionados, conhecer o desenho da exposição, a estética do espaço, incluindo a arquitetura que também compõe o espaço expográfico, itens que integram projetos curatoriais e museográficos. Estes projetos não foram encontrados junto à documentação das exposições estudadas, o que será detalhado nos capítulos seguintes.

No campo das artes, a documentação em museus teve o seu histórico transformado com a multiplicação no quantitativo de itens das coleções, ainda no século XVI, demandando dos colecionadores, naquela época, estabelecer comparações para identificar os itens da coleção e, conseqüentemente, adotar outros métodos, como separar em séries, o que permitiu identificar similaridades e diferenças entre os itens, tornando possível distinguir cada um por tamanho, estética, materiais, autoria e origem, em meio a grande quantidade de objetos. No século XVII, às novas propostas artísticas, como o Barroco, demandavam classificação diferenciada em suas obras, acarretando transformações na organização das coleções, o que causara discussão por parte dos “coleccionadores, especialistas, sábios ou cultos”. Quando a organização do acervo era realizada segundo critérios que não acompanhavam as transformações artísticas, em um momento aparentava ordem, mas em um momento seguinte, convertia-se em desordem, com a chegada de novas aquisições, exigindo uma nova ordenação (TORRES, 2002). Para compreender como as transformações nos movimentos artísticos impactaram no processamento das coleções de arte, a autora faz a seguinte comparação:

A la hora de establecer divisiones cronológicas o una evolución temporal que muestren los cambios de parámetros en la ordenación de las colecciones artísticas, podríamos seguir las teorías del filósofo francés Michel Foucault (1926-1984) – que desarrolla, en concreto, en su libro Las palabras y las cosas, de 1966 -, para el cual existen três epistemes, la renacentista, la clásica y la decimonónica. Em la episteme renascentista las cosas son ordenadas por criterios de semejanza; em la clásica, se relacionan em términos de identidad o diferencia, y, finalmente, em la decimonónica, la época de la modernidade, los criterios son marcadamente historicistas. (TORRES, 2002, 375p)

No século XX, em alguns museus, a exposição de arte configurou-se “enquanto campo de ação crítica e de recepção estética”, fazendo-se uso do conceito de cenografia

“ambientações”, no lugar de paredes, até então, totalmente ocupadas por obras de arte bidimensionais. Nos museus de arte moderna, o cenário expositivo ou expografia, especialmente pelo MOMA de Nova York, coloca em foco a sua ideologia, adotando-se uma cenografia onde as paredes são todas pintadas de branco (GONÇALVES, 2004, p.21).

Contudo, o uso do conceito de cenografia requer cuidado, pois o padrão estético chamado de “Cubo Branco” foi uma reação do artista moderno que, de forma plural responde “aos limites impostos pela condição espacial da arte moderna”. O princípio fundamental do Cubo Branco seria que “o mundo exterior não deve entrar, de modo que as janelas geralmente são lacradas. As paredes são pintadas de branco. O teto torna-se a fonte de luz” (DOHERTY, 2007, p.13 e 15).

Na década de 1960, o confronto da arte contemporânea com as novas “qualidades formais da arte” demandaria questionamentos quanto às expografias em museus de arte. Considerando a exposição como “estrutura de linguagem na obra de arte”, as exposições passam a ser extensão das obras, uma vez que a estratégia estrutural da obra contemporânea é compreender a exposição como forma. Na arte contemporânea, “separação entre a cena e o espaço do espectador desaparece na exposição e o visitante pode ser entendido como um ator, no sentido de que, percorrendo o circuito da mostra, é um ser ativo (um corpo presente e fundamental)” (GONÇALVES, 2004, p.21).

As novas percepções quanto à relação museu-espaco-visitante são centrais em estudos sobre os museus, no campo da Museologia, instituições voltadas à sociedade, que preserva, pesquisa e comunica “coleções de valor histórico, artístico, científico, técnico ou de qualquer outra natureza cultural”, segundo o ‘Estatuto de Museus’³⁸.

Além do museu que é espaço não somente de divulgação, mas de valorização da arte, a crítica da arte é também responsável por tornar públicas as questões específicas ao mundo da arte. Por outro lado, o curador do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, resume que

Muito tem sido debatido sobre a crise da crítica. Com a diluição dos jornais e

³⁸ BRASIL. Lei nº 11.904. Institui o Estatuto de Museus, promulgada em de 14 de janeiro de 2009. Disponível em: < http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2009/Lei/L11904.htm>. Acessado em: 13 dez.2016

a pouca reverberação da produção universitária, é razoável que se tema pelo seu futuro. Esse recuo está relacionado à pulverização do público e ao sentimento de total desabrigo e desorientação diante da arte contemporânea. Pressionada entre a desinformação generalizada e o isolamento provocado pela linguagem especializada, a crítica parece ter perdido o território comum da discussão pública – determinante para o seu nascimento. (OSORIO, 2005, p. 10)

A crítica de exposições pode agenciar reflexões diversas sobre um processo museográfico, que é complexo, ao abarcar questões não somente estéticas, mas sociais, culturais e políticas. Além da análise da exibição, no momento que ela acontece, estando aberta à visitação, documentos como projetos museográfico e curatoriais são importantes fontes para reflexões, pois devem registrar os objetivos, visão e procedimentos adotados em cada atividade.

Contudo, antes mesmo de estudos específicos no âmbito da história da arte, a Museologia e outras áreas do conhecimento, que não faziam parte, especificamente, da História da Arte, já refletiam sobre as exposições em museus a partir de abordagens sociológicas, econômicas e de representação (DOSSIN, 2014)³⁹. Na Museologia, os estudos que relacionam exposições e documentações existiriam no âmbito da Museografia.

Mais antigo que o termo ‘Museologia’, a Museografia foi citada pela primeira vez por C.J. Neickelius, em *Museografie oder Anleitung Zum rechten begriff und nutzlicher anlegungder museorum oder raritätenkammern*, em 1727; somente sendo o termo Museologia inicialmente utilizado por Phillip Leopold Martin, em *Praxis der naturgeschichte*, livro dedicado às práticas de coleta, preparo e conservação de espécimes naturais, publicado em Weimar, em 1876 (MENSCH, 2000)⁴⁰. Em 1927, o termo Museografia seria empregado para intitular o curso de formação para conservadores na Escola do Louvre, chamado de Curso de Museografia. Em 1934, seria publicado o tratado de Museografia, editado pelo Escritório Internacional de Museus (futuro ICOM), traduzido, em 1951, por Gustavo Barroso para os alunos do Curso de Técnica em museus na publicação ‘Introdução à Técnica de Museus’, emblemático

³⁹ DOSSIN, Francielly Rocha. *Exposições com problema de pesquisa*. In: revista Ciclos, V.1, fev.2014. Disponível em: < <http://www.revistas.udesc.br/index.php/ciclos/article/view/3559>>. Acessado em: 23 jan.2017.

⁴⁰ MENSCH, Peter van. *Museology as a profession*. In: STUDY SERIES, Paris, ICOM, n.8, 2000.

livro-texto que objetivava formar técnicos em museus (SCHEINER, 2009)⁴¹.

Antigamente, e por sua etimologia, a museografia designava o conteúdo de um museu. Do mesmo modo que a bibliografia se constitui numa das etapas fundamentais da pesquisa científica, a museografia foi concebida para facilitar a pesquisa das fontes documentais de objetos, com o fim de desenvolver o seu estudo sistemático. Essa acepção, que permaneceu ao longo de todo o século XIX, persiste ainda em algumas línguas, particularmente na russa (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2014).

A museografia seria também a “arte da exposição” ou menos, a arte da exibição, a qual “engloba a definição dos conteúdos da exposição e os seus imperativos, assim como o conjunto de relações funcionais entre os espaços de exposição e os outros espaços do museu. Essa definição não implica que a museografia se limite aos aspectos visíveis do museu” (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2014, p.59).

Neste sentido, a documentação museográfica envolveria os registros expositivos e demais exposições realizadas por um museu, como projetos, relatórios e dossiês das exposições, estudos de visitantes, podendo ser, estes registros, inseridos no sistema de documentação do museu, seja no arquivo, centro de documentação ou setor responsável pelo acervo museológico. A documentação museográfica, quando constituída por registros gerados durante as exposições em museus, seriam documentos que devem ser organizados a partir de requisitos mínimos, mas não são obrigatoriamente documentos museológicos ou representação da informação museológica, os quais não são documentos⁴² a serem preservados pelo setor de acervo museológico – assim como as fichas catalográficas, livro de registro de acervo museológico, inventário – a não ser que seja política da instituição.

3. PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO

Primeiro museu de arte de São Paulo, a iniciativa de criar a Pinacoteca do Estado seria “o primeiro passo para a futura Escola de Belas Artes de São Paulo” (AMARAL, 1982, p. 21). Mas a origem da Pinacoteca estaria no Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo, criado pela Sociedade Propagadora da Instrução Popular. A referida Sociedade

⁴¹ SCHEINER, Tereza. *Museologia e Patrimônio interfaces disciplinares entre a França e o Brasil*. In: Ci. & Tróp. 2009, p.313-334. Disponível em: <<https://periodicos.fundaj.gov.br/CIC/article/download/855/576>>. Acessado em 13 fev. 2017.

⁴² Geralmente, os livros de registro do acervo são considerados como documento de relevância histórica, preservados pelos setores responsáveis pelo acervo museológico.

foi fundada em 1873, por Carlos Leôncio da Silva Carvalho⁴³ e 131 membros beneméritos ligados à elite cafeicultora e à maçonaria. Voltada para classes trabalhadoras, tinha ideias positivistas que viam o progresso como o resultado da associação entre arte e produção. A sociedade seria convertida em Liceu de Artes e Ofícios em 1882, onde seriam ministradas aulas profissionalizantes, gratuitas, sobre as artes aplicadas, lavoura e indústria. O projeto resultaria de uma perspectiva modernizante das elites de São Paulo do final do século XIX, e que pretendia criar mão-de-obra especializada para a indústria, enfatizando uma perspectiva técnica e moral, almejando formar também ‘bons cidadãos’⁴⁴.

Pelo fato de muitos deles terem interesses alentados em diversos setores da economia e uma participação ativa nos negócios políticos, não é de estranhar que fossem estas mesmas figuras da elite os responsáveis pela reformação do Liceu de Arte e Ofícios, pela criação da Pinacoteca do Estado, pela regulamentação do Pensionato Artístico, pelo financiamento do projeto de decoração do Museu Paulista formulado por Taunay, pelo patrocínio de grandes exposições internacionais, pela aquisição e montagem de coleções de obras de arte, pelo apoio e estímulo concedidos aos artistas e escritores, inclusive àqueles diretamente engajados na organização e eclosão do movimento modernista (MICELI, 2003, p.34).

Segundo Lemos (1994), a Sociedade Propagadora de Instrução Popular era “uma escola de primeiras letras, funcionando à noite, onde os alunos, a grande maioria adulta, gratuitamente, além das aulas, recebiam cuidados médicos e remédios”. Os estudantes aprendiam também “caligrafia, aritmética, sistema métrico e gramática portuguesa”. Em 1 de setembro de 1882, com a reforma no ensino, ocorreu o aumento no quantitativo de disciplinas e a criação, sob a tutela da referida Sociedade, do Liceu de Artes e Ofícios, voltado para o ensino gratuito dos conhecimentos “necessários às artes e ofícios, ao comércio, à lavoura e às indústrias” (Idem, p.10).

Para Araújo (2005), a criação da referida sociedade e do posterior liceu “é usualmente apontada como o vetor determinante no processo de criação da Pinacoteca”. O estabelecimento da Pinacoteca do Estado seria uma parte da estratégia da burguesia paulista que pretendia modernizar o Estado, a partir da articulação entre a iniciativa privada e a ação estatal. Essa relação público-privado foi estabelecida a partir da construção de um “estabelecimento estatal em espaço privado”. Durante o governo de

⁴³ Educador e jurista.

⁴⁴ ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo (Laosp). Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao17403/liceu-de-artes-e-oficios-sao-paulo-sp>>. Acessado em: 28 set. 2016.

Jorge Tibiriçá, a Pinacoteca do Estado foi instalada no prédio do Liceu de Artes em 25 de dezembro de 1905, inicialmente localizado na Avenida Tiradentes⁴⁵, estabelecendo uma parceria com o Governo do Estado de São Paulo, o que evidenciou “não apenas uma visão oficial da arte naquele período, mas também uma ação estatal [...] de firmação de acervos públicos” (ARAÚJO, 2005, p.22 e 23).

Vislumbrando a criação de um Instituto Paulista de Belas-Artes, a Pinacoteca surgiu a partir de uma iniciativa do Governo do Estado, “pensado segundo um objetivo político-econômico do Estado para qualificar o nascente proletariado urbano” (ARAÚJO; CAMARGOS, 2007, p. 39). Com o “decorrer do tempo, passaria também a representar um projeto estético em si”. Tal aspecto pode ser percebido com a formação de artistas como o pintor e cenógrafo Hugo Adami⁴⁶ e o pintor e ceramista Mário Zanini⁴⁷, extrapolando as funções de ensino do Liceu, voltado para “capacitar artesãos”. Porém, a “ideia da criação de um Instituto Paulista de Belas-Artes jamais se concretizou. Coube, assim, ao Liceu de Artes e Ofícios, atuar no âmbito do ensino artístico” (Ibidem, p. 39).

Criado para abrigar o Liceu de Artes e Ofícios, o edifício foi construído pelos arquitetos Ramos de Azevedo⁴⁸ e Domiciano Rossi⁴⁹, posteriormente sendo o prédio reformado pelos arquitetos Paulo Mendes da Rocha e Eduardo Colonelli (LEMOS, 1994).

A partir de 1889, os apoios financeiros oficiais diminuíram. Chegaram a pensar no encerramento da escola benemérita. Em 1895, quem assumiria a escola seria o arquiteto Francisco de Paula Ramos de Azevedo, com a responsabilidade de salvar, principalmente, o Liceu. Passou a comandar “um exército de obreiros, mestres e artífices, arquitetos, engenheiros, todos irmanados da obsessão de renovar a cidade, destruindo a taipa colonial para substituí-la pelo tijolo do Ecletismo, o símbolo da modernidade advinda dos progressos surgidos com a Revolução Industrial” (LEMOS

⁴⁵ Antiga Rua dos Imigrantes.

⁴⁶ Hugo Adami. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9041/hugo-adami>>. Acessado em: 13 ago. 2016.

⁴⁷ Mário Zanini. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8627/mario-zanini>>. Acessado em: 13 ago. 2016.

⁴⁸ Ramos de Azevedo. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa441557/ramos-de-azevedo>>. Acessado em: 13 ago. 2016.

⁴⁹ Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa441557/ramos-de-azevedo>>. Acessado em: 13 ago. 2016.

1994, p.10).

Ramos lutou pela nova arquitetura de tijolos ideada para novos programas de necessidades, para atender a novos conceitos de higiene dos edifícios e lutou, também, pela formação de outra mão-de-obra apta a atender às exigências dos recentes métodos construtivos (LEMOS, 1994, p. 10).

A inauguração da Pinacoteca aconteceria em 25 de dezembro de 1905, contando com a presença de pessoas ilustres como o então Presidente do Estado, Jorge Tibiriçá, e do Ministro da Justiça e do Interior, Carlos Botelho. No entanto, todo o entusiasmo decaiu, tornando-se, duas semanas depois, um depósito de quadros (ARAÚJO; CAMARGOS, 2007). Para inauguração, o Liceu de Artes e Ofícios exibiu uma pequena coleção com 59 obras (LOURENÇO, 1999, p.93).

Alguns dos primeiros itens a serem adquiridos pela Pinacoteca viriam do antigo museu do Estado⁵⁰. De acervo eclético, o então Museu do Estado estruturava-se em moldes dos gabinetes de curiosidade, compreendendo um espaço enciclopédico que buscava compreender o conhecimento humano. Com a reestruturação do museu, o seu acervo daria origem ao Museu de Zoologia e ao Museu de Arqueologia e etnologia da Universidade de São Paulo e à Pinacoteca do Estado de São Paulo. Caberia ao Liceu de Artes e Ofícios os quadros existentes no atual Museu Paulista, exceto a obra ‘O Grito do Ipiranga’, de Pedro Américo, que permaneceria no museu. A Pinacoteca, então, iniciou seu acervo a partir de pinturas transferidas da galeria artística do Museu do Estado, atual Museu Paulista (ARAÚJO, 2005, p.16).

Deste modo, percebemos serem o Museu Paulista e a Pinacoteca instituições que

⁵⁰ O Museu do Estado, hoje Museu Paulista e subordinado à Universidade de São Paulo, surgiria, a partir da Lei n° 192, de 25 de agosto de 1893, e de doações efetuadas pelo conselheiro e Deputado Francisco de Paula Mayrink, itens pertencentes ao antigo Museu Sertório. O Museu do Estado funcionou entre 1891 e 1893 “sob a direção do sueco Alberto Löefgren, que já havia trabalhado para Joaquim Sertório, ajudando-o na organização de seu museu” (LANDIM, 2011, p. 205). Em 1893, essa coleção, a qual tinha “expressiva representatividade das diversas áreas da História Natural, foi posta sob a responsabilidade da Comissão Geográfica e Geológica do Estado de São Paulo e passou a ser coordenada por Orville Adelbert Derby com o nome de Museu Paulista”. Em 1894, já desligada da “Comissão, passa a ocupar o edifício monumento à independência no Ipiranga. Considerando apenas o final do século XIX, esse acervo esteve reunido sob diferentes instituições renunciando uma história de reviravoltas institucionais que marcaram essas coleções” (Ibidem, p. 205). O Museu do Estado teria sido criado pelo Presidente da Província de São Paulo, Américo Brasiliense de Almeida Mello, inicialmente movido pela ideia de fundar um monumento à Independência do Brasil, ocorrida em 1822. A coleção do museu nasceria da união dos acervos do antigo Museu Provincial, instituição de caráter público e constituía uma sala no Palácio do Governo, mas que teve o seu acervo integrado ao Museu Serbatório. Este último foi implantado por iniciativas particulares e continha acervo de Mineralogia, zoologia, arqueológico, etnográfico e histórico. Em 1893, o governo do estado estabeleceu que o Museu do Estado fosse um órgão independente, onde a lei n.º 192, de 25/08/1893 definiu que o Monumento do Ipiranga seria a sua sede (FIOCRUZ, 2016).

estão intrinsecamente ligadas em sua criação, mas, ao longo da sua história, [desenvolveram] suas coleções por caminhos distintos: a Pinacoteca se firmando como um museu de arte, em especial brasileira, e o Museu Paulista como um museu de história, dedicado também à memória e à cultura material.⁵¹

A formação de uma galeria de pintura do Estado, no Liceu de Artes e Ofícios, aconteceria em decorrência do pedido do Secretário do Interior e da Justiça da época, sendo as obras, então, adquiridas em 24 de dezembro de 1905 e ficariam ali até 1921 (CAMARGOS; MORAES, 2005).

Segundo Aracy de Amaral, ex-diretora⁵² da Pinacoteca, a instituição foi inaugurada em 1905⁵³, mas somente iniciaria as suas atividades a partir de 1911. Entretanto, mesmo com a “reunião de algumas pinturas, não chegara a identificá-la como uma entidade autônoma: era como se fosse uma sala com quadros, dentro do recinto do Liceu” (AMARAL, 1982, p. 22).

Entre 1905 e 1911, período da regulamentação jurídica da Pinacoteca, itens foram adquiridos pela instituição, por iniciativa do Governo do Estado, mas não é possível afirmar a procedência de todos os itens, uma vez que alguns não contêm a origem informada em sua documentação. Documentos originais, que comprovariam a doação, se perderam (ARAÚJO; NASCIMENTO; BARROS; 2005).

As diretrizes da Pinacoteca somente seriam definidas em 21 de novembro de 1911, por meio da Lei 1271⁵⁴ do Deputado Estadual José de Freitas Valle, que definiria as diretrizes do museu estatal. Constava no primeiro artigo que caberia à Pinacoteca do Estado de São Paulo “receber quaisquer obras de arte, de autores nacionais ou estrangeiros, que serão cuidadosamente conservadas para a exposição” (AMARAL, 1982, p. 22).

O propósito da atuação do governo do estado na criação da Pinacoteca parece

⁵¹ Na página eletrônica da Pinacoteca, a curadora Valéria Piccoli, lembra-nos sobre a exposição “Coleções em diálogo: Museu Paulista e Pinacoteca de São Paulo” e da origem das primeiras coleções da Pinacoteca (PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. Coleções em diálogo: Museu Paulista e Pinacoteca de São Paulo. Disponível em: <<http://pinacoteca.org.br/programacao/colecoes-em-dialogo-museu-paulista-e-pinacoteca-de-sao-paulo/>> . Acessado em: 30 set. 2016)

⁵² Aracy de Amaral exerceu o cargo de Direção da Pinacoteca do Estado de São Paulo entre os anos de 1975 e 1979.

⁵³ Os fundadores da Pinacoteca seriam o poeta simbolista e mecenas José de Freitas Valle, “o engenheiro Ramos de Azevedo, Sampaio Viana, e o engenheiro Adolfo Pinto, sendo o secretário de governo o Dr. Cardoso de Almeida” (AMARAL, 1982. P. 22).

⁵⁴ Com a fundação da instituição, é criado, em 21/11/1911, o Livro do Tombo da Instituição. (SÃO PAULO. Lei 1271, de 21 de novembro de 1911).

ter sido, portanto, o de reunir um conjunto de obras de excelência, que pudesse servir como referência artística para os alunos do Liceu e, ao mesmo tempo, incentivar o desenvolvimento do gosto pelas artes no ambiente local, além de operar como fomento à produção artística. A Pinacoteca, em seus primeiros anos, parecia ter sido idealizada para ser um ponto de irradiação, que atuaria concretamente na formação de um sistema local de arte (PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO, 2016, p.10)⁵⁵.

Figura 8 – Fachada da Pinacoteca e do Liceu de Artes e Ofícios (1905)



Fonte: PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO⁵⁶

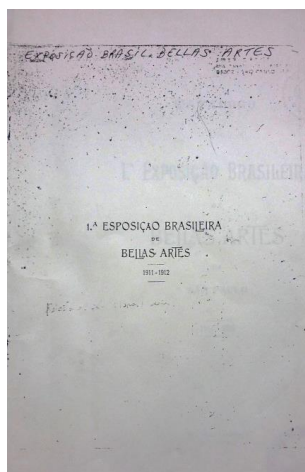
Ainda sobre o acervo, devemos lembrar outras formas de aquisição, como as obtidas a partir da realização da I Exposição Brasileira de Belas-Artes, realizada em 1911⁵⁷, a qual contou com a presença de “artista do Rio de Janeiro, como Eliseu Visconti, Antônio Parreiras, João Batista da Costa, Georgina de Albuquerque, Henrique Bernadelli e Modesto Brocos, além do gaúcho Pedro Weingartner”. A I Exposição era considerada como a “primeira grande coletiva de São Paulo”, servindo para que a Pinacoteca realizasse a aquisição de muitos trabalhos. A II Exposição Brasileira de Belas Artes ocorreria no ano seguinte, mas não teria sequência. Mesmo com a aquisição de obras expostas nas referidas exposições de belas artes, somente em 1914 publica-se o primeiro catálogo de obras da Pinacoteca. Na referida publicação, foi registrado um pequeno acréscimo de itens: 86 pinturas, 705 reproduções, esculturas, medalhas e coleções de gesso (AMARAL, 1982, p. 24).

⁵⁵ PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. São Paulo: Instituto Cultural J.Safra (Col. Museu Brasileiros). 2016. 351p.

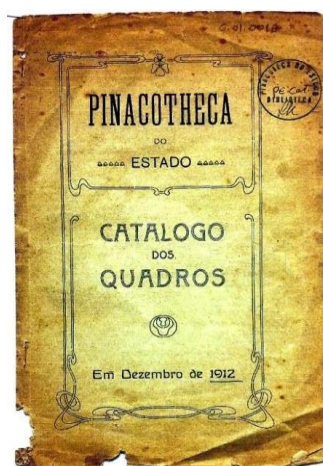
⁵⁶ Cronologia. Disponível em: < <http://pinacoteca.org.br/a-pina/cronologia/> >. Acessado em: jan.2017.

⁵⁷ Existe uma divergência quanto à data. No site da Pinacoteca do Estado de São Paulo, o ano da primeira exposição seria em 1913. (Cronologia. Disponível em: < <http://pinacoteca.org.br/a-pina/cronologia/> >. Acessada em: 13 jan. 2017).

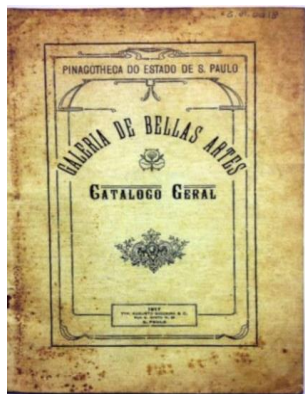
Figuras 9– Capas de alguns catálogos publicados pela Pinacoteca⁵⁸



1º Catálogo - 1911-1912



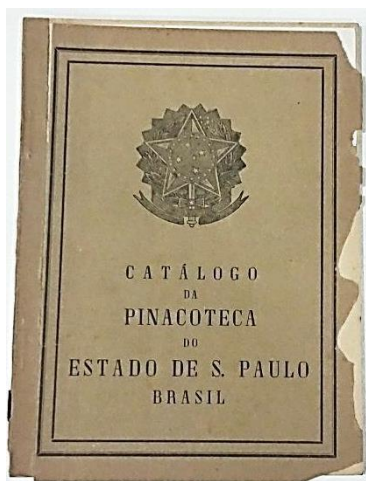
2º Catálogo - 1912



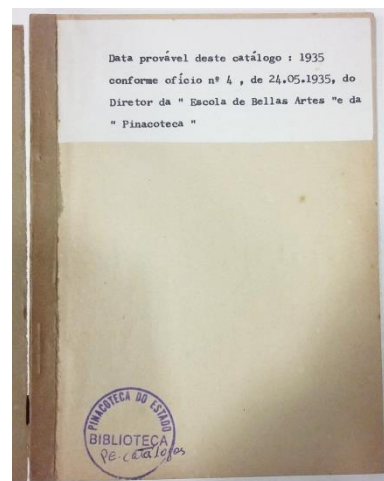
Catálogo - 1917



Catálogo - 1921



Catálogo – 1935/36



Catálogo – 1935/36. Parte interna.

Mostras internacionais e exposições individuais de artistas brasileiros e

⁵⁸ Os catálogos originais estão disponíveis para consulta no arquivo. Na Biblioteca existem cópias dos originais para consulta.

estrangeiros residentes no país também renderam aquisições para o museu e revelaram e consagraram artistas e obras. Segundo ARAÚJO (2005, p. 27), estas importantes atividades “converteram a Pinacoteca em um dos mais frequentados museus da cidade e proporcionaram uma festa para os olhos de seus muitos visitantes”. A partir destas atividades expositivas, estratégias foram adotadas para a obtenção de obras, seja por aquisição, transferências de outras unidades administrativas, resultados de bolsas de estudos e prêmios de salões, doações de cidadãos comuns – artistas e familiares de artistas, colecionadores, empresas e organizações sociais. Outra forma de aquisição do acervo aconteceu por meio de compras, especificamente a partir de 1913. Tais aquisições mostram uma “tradição de colecionismo do Estado de São Paulo no âmbito de uma política museológica pública” (ARAÚJO, 2005, p.8).

Para tanto, a produção de obras exigia a formação de artistas, que nos faz pensar sobre a criação do Pensionato Artístico do Estado de São Paulo⁵⁹, instituído pelo Governo do Estado de São Paulo, em 1912, vigorando até 1931. O pensionato formou vários artistas, dentre eles: Anita Malfatti, Victor Brecheret e permitiu com que artistas fossem para Europa e, em contrapartida, doassem para Pinacoteca cópias de trabalhos célebres e obras originais desenvolvidas por pensionistas, obras estas que seguiram padrões estabelecidos pela Academia de Belas Artes. A outra forma de aquisição adotada foi mediante transferências, principalmente as ocorridas entre 1910 e 1920. Entretanto, nem todos os itens do acervo tiveram a sua procedência registrada ou documentada (ARAÚJO, 2005, p.30).

Na década de 1930, aconteceu um incêndio no prédio, que acabou por destruir uma grande parte do acervo do Liceu de Arte. Após o reparo do edifício, parte da ala direita do prédio⁶⁰ foi requisitada pelo governo para instalar um grupo escolar, o que reduziu o espaço expositivo. Sem espaço para o seu acervo, aconteceram dispensas de coleções como telas e esculturas, com o remanejamento de “quadros, bronzes e mármores por várias repartições públicas”, além de ter espaços do edifício como “depósitos e suas oficinas requisitados para departamentos militares, de assistência civil, postos de abrigo e socorro” (SEVERO, 1932, p. 50 e 51).

⁵⁹ Criado pelo Governo do Estado, pelo decreto n.2234, de 22 abril de 1912.

⁶⁰ A Secretaria de Segurança Pública também solicitou o uso do prédio para o Grupo Escolar Prudente de Moraes, ocupando a ala direita até o ano de 1948 (ARAÚJO, 2005, p.30).

Entendendo a importância da instituição, em 1931, criou-se o Conselho de Orientação Artística⁶¹, o qual exigiu uma nova sede para a Pinacoteca devido ao restrito espaço disponível e a dispersão do acervo do museu. Segundo decreto n.º 5.361⁶² de 28 de janeiro de 1932, a Pinacoteca do Estado foi colocada sob a responsabilidade da Escola de Belas-Artes de São Paulo, instituição acadêmica, sem ônus para o Estado. Porém, a falta de uma sede definitiva e autônoma fez com que a Pinacoteca trocasse de endereço por algumas vezes. Então, em 1936, a instituição mudou para Rua 11 de agosto, antiga sede do Diário Oficial, só retornando, em 1947⁶³, para o prédio inacabado na Praça da Luz (AMARAL, 1982).

Em 1939, o Decreto 10.178⁶⁴, de 9 de maio, reorganizou a Pinacoteca e criou os cargos de conservador e de diretor técnico. Tal aspecto nos sugere que existiu interesse da instituição na preservação das obras salvaguardadas pela instituição.

⁶¹ SÃO PAULO. DECRETO N. 4.965, DE 11 DE ABRIL DE 1931. Disponível em: <<http://www.al.sp.gov.br/repositorio/legislacao/decreto/1931/decreto-4965-11.04.1931.html>>. Acessado em: 23 ago.2016

⁶² SÃO PAULO. Decreto n.º 5.361 de 28 de janeiro de 1932. Disponível em: <<http://www.al.sp.gov.br/repositorio/legislacao/decreto/1939/decreto-10178-09.05.1939.html>>. Acessado em: 23 ago.2016

⁶³ Em 25 de fevereiro de 1947.

⁶⁴ SÃO PAULO. Decreto 10.178, de 9 de maio de 1939. Disponível em: <<http://www.al.sp.gov.br/repositorio/legislacao/decreto/1939/decreto-10178-09.05.1939.html>>. Acessado em: 23 ago.2016

Figura 10 – Sala *Henrique Bernardelli*, no prédio da Rua XI de Agosto. 1930/40.



Fonte: ARAÚJO, 2005. 24p

Somente depois de 1947, de volta à sede da Praça da Luz, a coleção de telas e esculturas que estava dispersa foi recolhida e cadastrada. Também se reiniciou a publicação regular do Catálogo das Obras da Pinacoteca.

Observando o prédio sede da Praça da Luz, ainda podemos observar as paredes sem pinturas e sem reboque que refletem a história dessa instituição. A inicial inexistência de verbas fez com que o acabamento nunca fosse concluído, “deixando à vista os tijolos e a argamassa, na fachada e no interior do prédio, que tampouco ganhou a cúpula prevista no desenho de Domiciano Rossi”, desenho datado em 1897 (ARAÚJO; CAMARGOS, 2007, p. 37).

Para Amaral, quanto à visão dos diretores sobre a instituição, a defesa inicial do academicismo, adotado pela instituição, teria feito com que a Pinacoteca seguisse “correntes mais conservadoras e reacionárias da arte em nosso país”, mesmo em um

período posterior⁶⁵ aos “movimentos modernistas, em plena década de 1930, dos Salões de Maio” (AMARAL, 1982. p.32). Tal característica permaneceria durante as décadas de 1940, 1950 e 1960, tempo onde ocorreram gestões prolongadas de diretores desconectados com as transformações ocorridas no campo da arte e nos museus.

Na década de 1940, reflexões sobre museus dinâmicos acompanhavam os já criados Museu de Arte Moderna e o Museu de Arte de São Paulo, surgidos na segunda metade dessa década, mas não se estabeleciam na Pinacoteca, que ainda mantinha uma perspectiva conservadora. Tal visão conservadora ainda era percebida nas exposições itinerantes, chamadas de circundantes, que exibiram o acervo do museu pelo interior do estado de São Paulo, entre os anos de 1952 e 1971. No entanto, transformações importantes somente ocorreriam a partir de 1965, tempo em que o museu passaria para uma nova gestão ou direção. Outros itens foram somados ao acervo, dentre eles “vários artistas contemporâneos, abstratos, primitivos, e [até] mesmo [...] trabalhos de modernistas”. Novas aquisições de acervos museológicos também ocorreram com a reformulação do Salão Paulista de Arte Moderna, chamado, a partir de 1969, de Salão Paulista de Arte Contemporânea, cabendo à Pinacoteca receber, anualmente, as obras premiadas do referido Salão, o que significou a aquisição de 89 obras até 1976 (AMARAL, 1982, p. 27-28).

Da sua fragilidade, durante o tempo que esteve “à sombra do Liceu de Artes e Ofícios”, a partir “do final a década de 1960, a Pinacoteca passou por uma marcante transformação, estruturando-se e assumindo-se gradativamente como um museu de arte moderna” (ARAUJO; CAMARGOS, 2007, p. 17).

A Pinacoteca do Estado de São Paulo era um museu trancado num edifício neoclássico, cuja arquitetura contribuía para a postura orgulhosa e elitista, cega à contemporaneidade, alheia a sua cidade – um verdadeiro mausoléu das artes plásticas. [...] Aos poucos o museu vem adequando-se a uma estrutura moderna quanto aos conceitos museológicos provocando uma alteração da própria vida interna da instituição. A Pinacoteca vem sofrendo um processo de transformação nos métodos e nos critérios de preservação, catalogação, exibição de seu acervo e relacionamento com o público. O museu tem procurado não apenas dar uma leitura nova para seu acervo de arte brasileira como também criar uma dinâmica na forma de expor suas obras, com objetivos definidos e integrados à vida cultural da comunidade (MAGALHÃES⁶⁶, 1982, p. 9).

⁶⁵ Especialmente na gestão dos diretores Paulo Verqueiro Lopes Leão (1932-1944) e Tulio Mugnaini (1944-1965).

⁶⁶ Fábio Magalhães foi diretor da Pinacoteca do Estado de São Paulo entre os anos de 1979 e 1982.

Na década de 1970, não mais voltada ao intuito de somente reunir obras de arte,

[...] objetivou-se, em relação ao acervo, paralelamente preservar, conservar e restaurar somente [...] doações e realizar aquisições que viessem preencher as lacunas da coleção, no sentido do que a Pinacoteca pudesse, em breve espaço de tempo, oferecer ao visitante e ao estudioso um panorama completo da arte no Brasil de fins do século à contemporaneidade. Ao mesmo tempo, desejou-se colocar a entidade em diálogo vivo, através da correspondência e boletins regulares sobre suas atividades [...] outras entidades museológicas do Brasil e da América Latina. Foi enfatizado, neste particular, seu caráter de museu de arte brasileira, em primeiro lugar, e interessado em arte do continente latino-americano [...] buscou-se também, além da ampliação física de seu espaço para exposições e encontros comunitários com a recuperação da arena e a incorporação de amplo salão para a arte do século XIX, a obtenção de um pequeno auditório [...] não mais um ‘templo’ para eleitos, porém um centro cultural ativo. Isso tanto por meio de cursos, instalação de um coral para adultos, de um centro de criatividade para crianças e adolescentes, conferências, como através de uma programação dinâmica na área de visitas guiadas para estudantes com monitores especialmente treinados [...] a Pinacoteca vinha, assim, dinamizar sua ação [...] realizando estudos de sua coleção através de exposições do acervo, cuidando de sua catalogação de obras e desenvolvendo seu arquivo de artista presentes no acervo (AMARAL, 1982, p. 29).

Outras transformações também aconteceram em seu espaço. Na atual sede, na década de 1950, a instituição se dividia em quatro salas. Posteriormente, em 1963, seriam seis salas e um corredor. Após a reforma, na década de 1970, foi incorporado o andar térreo para cursos e ensaios de coral e um pequeno auditório. Na década de 1980, eram dez salas amplas de exposições (AMARAL, 1982).

A partir a década de 1970, inicia-se um processo de modernização, a partir de políticas curatoriais para a coleção, voltando-se para a ampliação e a complementação, “abrangendo a arte brasileira desde o fim do século 19 até a atualidade” (TUTTOILMONDO, 2010, p.139). A “instituição acolhe as novas tendências e abraça a difusão de eventos artísticos multidisciplinares, para as pesquisas de linguagem e performances⁶⁷” (Ibidem, p.139).

Na década de 1980, a direção da instituição defende a ocupação total do prédio da Pinacoteca. Várias atividades foram realizadas com tal intuito. Ampliaram-se os projetos do museu para crianças e jovens, criando-se o ateliê no parque (DUPRAT, 2009).

Em 1983, por meio do Decreto nº 20.955, de 01 de junho, o qual reorganizou a Secretaria de Estado da Cultura, cria-se o Departamento de Museus e Arquivos, o qual

⁶⁷ As performances realizadas na Pinacoteca serão estudadas mais à frente.

compreendia a Pinacoteca, a Divisão de Arquivos do Estado e a Divisão de Biblioteca, entre outros setores e equipamentos culturais do Estado de São Paulo. Neste, a Pinacoteca teria por finalidade “recolher e expor obras plásticas cujo valor estético ou histórico recomende sua preservação”, devendo manter “serviços e atividades culturais permanentes, de modo a se constituir em centro dinâmico de estudos, pesquisa, defesa, preservação e difusão de artes plásticas no Estado de São Paulo”. Em seu artigo 73, seriam as suas atribuições, através da Seção de Museologia:

- a) recolher o material que irá constituir seu acervo, mediante compras, doações, legados ou empréstimos;
- b) preservar o acervo, mediante conservação e preservação;
- c) manter monitores para acompanhar grupos de visitantes de suas **exposições** permanentes ou temporárias;
- d) promover cursos regulares ou periódicos e conferências, a cargo de especialistas nacionais ou estrangeiros, sobre assuntos relacionados com suas finalidades;
- e) realizar congressos, simpósios seminários sobre artes plásticas;
- f) realizar **exposições** periódicas, temáticas, comemorativas ou especiais;
- g) instituir bolsas de estudos para artistas, estudantes e pesquisadores de artes plásticas;
- h) instituir prêmios a autores de obras de artes plásticas, selecionadas em suas **exposições**;
- i) estabelecer intercâmbio com entidades congêneres, inclusive mediante acordos de cooperação, visando à divulgação de suas atividades e das peças do seu acervo.⁶⁸

Quanto ao setor de documentação artística da seção de Museologia, caberia: “**a)** classificar, catalogar e identificar as obras de seu acervo; **b)** manter biblioteca especializada, documentação e arquivo; **c)** promover a edição de livros e outras publicações dedicadas a assuntos de artes plásticas”⁶⁹. Ao setor de Pesquisa, da seção de Museologia, seria responsável: “por realizar estudos e pesquisas sobre artes plásticas, especialmente do Brasil”⁷⁰.

⁶⁸ SÃO PAULO. DECRETO N. 20.955, de 1.º DE JUNHO DE 1983. Reorganiza a Secretaria de Estado da Cultura e dá providências correlatas. **Grifo nosso**. Disponível em: <<http://www.al.sp.gov.br/repositorio/legislacao/decreto/1983/decreto-20955-01.06.1983.html>>. Acessado em: 10 jan. 2017

⁶⁹ SÃO PAULO. DECRETO N. 20.955, de 1.º DE JUNHO DE 1983. Reorganiza a Secretaria de Estado da Cultura e dá providências correlatas. Disponível em: <<http://www.al.sp.gov.br/repositorio/legislacao/decreto/1983/decreto-20955-01.06.1983.html>>. Acessado em: 10 jan. 2017

⁷⁰ SÃO PAULO. DECRETO N. 20.955, de 1.º DE JUNHO DE 1983. Reorganiza a Secretaria de Estado da Cultura e dá providências correlatas. Disponível em:

Na década de 1980, a instituição era, então, definida como sendo o “Museu de arte mais antigo da cidade, [...] e contando na atualidade com uma tradição de incentivo, pesquisa, preservação e conservação da arte brasileira” (LOURENÇO, 1984, f.1)⁷¹.

Em 1986, institui-se o Sistema de Museus do Estado de São Paulo através do Decreto n.24.634 de 13 de janeiro, definindo por “entidades museológicas os Museus ou entidades afins caracterizadas como instituições permanentes, dotados de quadros funcionais estáveis, com acervos abertos ao público para finalidades de estudo, pesquisa, educação, fruição e deleite”⁷².

Na década de 1990, a Faculdade de Belas Artes é transferida para outro edifício, na Vila Madalena, e a Pinacoteca inicia um novo processo de catalogação das obras, sendo a Seção de Museologia reestruturada. Em 1992, é criada a Associação Pinacoteca Arte e Cultura - APAC⁷³. Em 1994, o prédio é restaurado, pelo arquiteto Paulo Mendes da Rocha” (DUPRAT, 2009, p. 15).

Nos anos 2000, projetos como ‘História da Arte Brasileira no Acervo da Pinacoteca’ são criados. Neste, críticos e historiadores de arte ministram conferências sobre obras do acervo. Paralelamente, às exposições temporárias serviriam de identificadoras de obras contemporâneas e, por isso, fonte para novas aquisições. Nessa mesma década, a ação educativa é reformulada, com o objetivo de retirar a barreira existente entre a instituição e o grande público, através de projetos que abrangeriam a comunidade do entorno, buscando também “capacitar professores, desenvolver material didático para atender a necessidade de escolas e professores, visitas monitoradas, integrar os funcionários do museu, desenvolver projetos para atender o público com

<<http://www.al.sp.gov.br/repositorio/legislacao/decreto/1983/decreto-20955-01.06.1983.html>>. Acessado em: 10 jan. 2017

⁷¹ Carta endereçada ao Diretor cultural da “HASPA”, enviada pela Diretora técnica da Pinacoteca, Maria Cecília França Lourenço, solicitando patrocínio para a realização da “peça performática: defeitos cômicos” (CEDOC/Pinacoteca do Estado de São Paulo. LOURENÇO, Maria Cecília França. 21 mai. 1984. 1f. Código do arquivo B.56.02.058).

⁷² SÃO PAULO. Decreto n. 24.634 de 13 de Janeiro de 1986. Institui o Sistema de Museus do Estado de São Paulo. Disponível em: <<http://www.al.sp.gov.br/repositorio/legislacao/decreto/1986/decreto-24634-13.01.1986.html>>. Acessado em: 10 jan. 2017.

⁷³ “Criada em 1992 com o objetivo de apoiar o funcionamento do museu, a Associação Pinacoteca Arte e Cultura é uma sociedade civil de direito privado e sem fins lucrativos. Qualificada no final de 2005 como Organização Social de Cultura, assumiu, a partir de 2006, a gestão do museu para execução da política cultural definida pelo Governo do Estado por meio da Secretaria da Cultura do Estado. Faz a gestão da Pina Luz, Pina Estação e Memorial da Resistência” (PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. Sobre a Pinacoteca. Disponível em: <<http://pinacoteca.org.br/a-pina/apac/>>. Acessado em: 10 jan. 2017).

necessidades especiais e possibilitar a inclusão dos socialmente marginalizados” (DUPRAT, 2009, p. 15).

Ainda nessa época, acontece uma importante ampliação: o antigo prédio do DOPS (Departamento Estadual de Ordem e Política Social), reformado e projetado por Haron Cohen, foi anexado à Pinacoteca, em 2004, compondo a Estação Pinacoteca. Coube a este espaço sediar o gabinete de gravura, exposições temporárias e o Centro de Documentação e Memória da Pinacoteca. Em 2008, implantou-se o projeto memorial da resistência contando com um espaço expositivo próprio, buscando preservar os caminhos da memória da resistência e da repressão. Quanto ao atual acervo museológico, as obras abrangem

a produção artística brasileira desde o século XIX até a contemporaneidade, envolvendo todas as linguagens: pinturas, esculturas, gravuras, desenhos, fotografias, objetos e instalações. Conta, também, com um expressivo acervo de obras internacionais. Um amplo panorama da arte brasileira, que atravessa o ensino acadêmico, as primeiras inovações, o modernismo, os movimentos de vanguarda e a produção contemporânea, possibilitando um diálogo entre a arte nacional, a internacional e as diversas tendências. Nesta seleção, estão contempladas somente as pinturas do século XIX, desde a vinda da Missão Francesa até o modernismo, com a participação de artistas brasileiros e estrangeiros que tiveram o Brasil como tema. A apresentação das obras segue a ordem cronológica, com algumas variações, quando os temas e as tendências estilísticas foram priorizados (DUPRAT, 2009, p.17).

Conforme o Decreto 48.461 de 20 de janeiro de 2004, a Estação Pinacoteca é instituída, “na Secretaria de Cultura, como parte integrante da Pinacoteca do Estado, do Departamento de Museus e Arquivos [...] com sede no Largo General Osório, nº 66, prédio onde funcionou o Departamento Estadual de Ordem Política e Social - DOPS, extinto em 1983”. O novo espaço realizaria “ I - a exposição de parte do acervo da Pinacoteca do Estado ou de obras cedidas em comodato; II - a realização de exposições temporárias; III - o desenvolvimento de trabalho educativo junto à população, em especial com crianças, jovens e portadores de deficiências”⁷⁴.

Assim, com dois prédios próprios, com “20 mil metros quadrados de instalações técnicas”, a Pinacoteca do estado de São Paulo ocupa “o edifício-sede da Luz e o antigo

⁷⁴ SÃO PAULO. DECRETO nº 48.461, de 20 de janeiro de 2004. Institui, na Secretaria de Cultura, como parte integrante da Pinacoteca do Estado, do Departamento de Museus e Arquivos, a Estação Pinacoteca, com sede no Largo General Osório, nº 66, prédio onde funcionou o Departamento Estadual de Ordem Política e Social - DOPS, extinto em 1983. Disponível em: <<http://www.al.sp.gov.br/repositorio/legislacao/decreto/2004/decreto-48461-20.01.2004.html>>. Acessado em: 30 jan. 2017.

prédio do DOPS, atual Estação Pinacoteca” (ARAÚJO, 2005, p.9).

Em 2006, o Decreto Estadual nº 50.941 reorganizou a estrutura administrativa da Secretaria da Cultura, incluindo a criação de Unidades de Atividades Culturais como: a) Unidade de Fomento e Difusão de Produção Cultural; b) Unidade de Preservação do Patrimônio Museológico; c) Unidade de Formação Cultural; d) Unidade do Arquivo Público do Estado; e) Unidade de Preservação do Patrimônio Histórico. Neste decreto, é possível observar a função da Pinacoteca do Estado de São Paulo (Subseção II, Capítulo IV, artigo 74), como equipamento cultural que tem por atribuição

recolher, organizar e **expor** pública e didaticamente obras plásticas de valor estético ou histórico; preservar seu acervo utilizando as mais modernas tecnologias; bem como manter serviços e atividades educativas e culturais permanentes, a fim de constituir um centro de estudos, pesquisa, defesa, preservação e difusão de artes plásticas no Estado de São Paulo.⁷⁵

No artigo seguinte, na mesma subseção, a Estação Pinacoteca é definida como

integrante da Pinacoteca do Estado e tem como atribuições, de acordo com o Decreto nº 48.461, de 20 de janeiro de 2004, realizar exposições temporárias e permanentes, com parte do acervo da Pinacoteca do Estado ou de obras cedidas e desenvolver trabalhos educativos junto à população, em especial, crianças, jovens e portadores de deficiência.

Atualmente, em sua página eletrônica oficial, a Pinacoteca é apresentada como “um museu de artes visuais com ênfase na produção brasileira do século XIX até a contemporaneidade”⁷⁶. Na mesma página eletrônica oficial da Pinacoteca, no que diz respeito à visão, espera-se que

a Pinacoteca seja reconhecida como museu, espaço de produção e difusão de conhecimento, centro educacional e de inclusão social, referência de qualidade, consistência e dinamismo no cenário museológico brasileiro e internacional.⁷⁷

Quanto aos valores defendidos, estes estariam voltados à:

Salvaguarda e comunicação dos acervos e edifícios dentro dos padrões técnicos mais rigorosos. Cumprimento da função educativa compreendida como atuação permanente no processo de aprimoramento das habilidades de cada indivíduo, buscando seu desenvolvimento e o da sociedade. Respeito

⁷⁵ SÃO PAULO. Decreto Estadual nº 50.941/2006. Reorganiza a Secretaria da Cultura e dá providências correlatas. **Grifo nosso**. Disponível em: <<http://www.al.sp.gov.br/repositorio/legislacao/decreto/2006/decreto-50941-05.07.2006.html>>. Acessado em: 28 set. 2015

⁷⁶ PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. Sobre a Pinacoteca. Disponível em: <<http://pinacoteca.org.br/a-pina/sobre-a-pinacoteca/>>. Acessado em: 10 jan. 2017.

⁷⁷ PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. Sobre a Pinacoteca. Disponível em: <<http://pinacoteca.org.br/a-pina/sobre-a-pinacoteca/>>. Acessado em: 10 jan. 2017.

aos princípios éticos de conduta. Construção e manutenção de um ambiente de trabalho solidário e estimulante. Apoio ao desenvolvimento e valorização dos recursos humanos da instituição. Compromisso, Responsabilidade e Inovação no exercício profissional.⁷⁸

A partir de tais definições quanto à missão, visão e valores defendidos, a missão da Pinacoteca confunde-se com a missão da própria APAC, Organização Social (OS), instituição privada, hoje gestora do museu.

Em meio às transformações, a Pinacoteca do Estado de São Paulo, com cerca de 10 mil⁷⁹ itens preservados, consolida-se como uma instituição de preservação da memória das artes visuais, não somente pretéritas, mas também contemporâneas, realizando importantes ações educativas e expositivas, voltadas à integração da instituição com a sociedade.

Durante longo período, a Pinacoteca fechou-se para “mutações artísticas, preferindo à arte oitocentista e acadêmica, impermeável aos clamores modernistas” (LOURENÇO, 1999, p.93). A instituição coloca-se no cenário das artes, e se reinventa, fazendo do seu espaço, de estilo neoclássico, com princípios estéticos do século XVIII e inspirado na antiguidade clássica, um espaço de diálogo entre diferentes linguagens artísticas no atual campo das artes.

3.1 CEDOC E O NÚCLEO DE ACERVO MUSEOLÓGICO

A Pinacoteca de São Paulo é uma instituição moderna que atravessou os séculos XX e XXI e abriu seu espaço para movimentos artísticos, através da exibição, mediação e preservação de artes visuais. Mesmo originada a partir de uma perspectiva academicista, o museu sofreu transformações e não se isolou dos movimentos artísticos, especialmente a arte-performance realizada na instituição a partir de 1970.

Para Cohen (2011, p.27), performance “é antes de tudo uma expressão cênica: um quadro sendo exibido para uma plateia não caracteriza uma performance; alguém pintando esse quadro, ao vivo, já poderia caracterizá-la”. A “exibição pura e simples de

⁷⁸ PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. Sobre a Pinacoteca. Disponível em: <<http://pinacoteca.org.br/a-pina/sobre-a-pinacoteca/>>. Acessado em: 10 jan. 2017.

⁷⁹ As obras preservadas pela Pinacoteca consolidam um acervo com as “mais diversas linguagens (pintura, desenho, escultura, gravura, fotografia, objeto e instalação), este conjunto forma um amplo panorama das artes visuais produzidas no Brasil entre a segunda metade do século 19 e o início do século” (ARAÚJO, 2005, p.15).

um vídeo, por exemplo, que foi pré-gravado, não caracteriza uma performance, a menos que este vídeo esteja contextualizado dentro de uma sequência maior, funcionando como uma instalação”, como “exibido concomitantemente com alguma atuação ao vivo” (Ibidem, p.27 e 28). Segundo Rose Lee Goldberg (2006), no lugar de performance ou *body art*, o termo *live art* seria mais adequado, devido ao uso de diferentes linguagens artísticas.

A história da performance no século XX é a história de um meio de expressão maleável e indeterminado, com infinitas variáveis, praticado por artistas impacientes com as limitações das formas mais estabelecidas e decididos a pôr sua arte em contato direto com o público. Por esse motivo, sua base tem sido sempre anárquica [desafiando] uma definição fácil e precisa, indo além da simples afirmação de que se trata de uma arte feita ao vivo pelos artistas (COHEN, 2011, p. 9).

Considerando-se a performance como exposição ou atividade de exibição em museus, a arte-performance é uma linguagem que tanto pode ser encenada quanto ter seus registros ou vestígios exibidos.

Os manifestos da performance, desde os futuristas até nossos dias, têm sido a expressão de dissidentes que tentaram encontrar outros meios de avaliar a experiência artística no cotidiano. A performance tem sido um meio de dirigir-se diretamente a um grande público, bem como de chocar as plateias, levando-as a reavaliar suas concepções de arte e sua relação com a cultura. [...] A obra pode ser apresentada em forma de espetáculo solo ou em grupo, com iluminação, música ou elementos visuais criados pelo próprio *performer* ou em colaboração com outros artistas, e apresentada em lugares como galeria de arte, um museu, um “espaço alternativo”, um teatro, um bar, um café ou uma esquina. Ao contrário do que ocorre na tradição teatral, o *performer* é o artista, raramente um personagem, como acontece com os atores, e o conteúdo raramente segue um enredo ou narrativa tradicional. A performance pode ser uma série de gestos íntimos ou uma manifestação teatral com elementos visuais em grande escala, e pode durar de alguns minutos a muitas horas; pode ser apresentado uma única vez ou repetida várias vezes, com ou sem um roteiro preparado; pode ser improvisada ou ensaiada ao longo de meses (GOLDBERG, 2006, p.8).

Em alguns museus, o que geralmente é preservado no espaço de documentação dos museus são os post-performance (TOSTA, 2017), ou seja, os vestígios, documentos históricos das performances. Citemos como exemplo os registros fotográficos, filmagens, projetos das performances. No caso da Pinacoteca, algumas performances encenadas na instituição tiveram os registros fotográficos, matérias publicadas em periódicos e filmagens preservados e documentados pelo CEDOC (Centro de Documentação da Pinacoteca). Recentemente, o Núcleo de Acervo Museológico e Reserva Técnica do museu fez a musealização da primeira performance do museu, chamada “O nome”, como veremos a diante.

Entre 1970 e 1980, as performances realizadas na Pinacoteca de São Paulo tiveram alguns de seus registros (cartazes de divulgação, fotografias, clippings, filmagens, entre outros) salvaguardados pela Pinacoteca, somente constituindo o acervo do Centro de Documentação (CEDOC) anos depois, com a criação do Centro, composto por Biblioteca Walter Wey e arquivo. Este seria o início da documentação desta nova linguagem artística na instituição.

Cerca de 40 anos depois, o Núcleo de Acervo Museológico faria a aquisição da primeira performance, “O nome”, de Maurício Ianês. Para compreender a relevância da documentação e a forma como o setor tem se relacionado e processado os registros resultantes das performances realizadas na Pinacoteca, analisaremos o histórico e funcionamento dos espaços de documentação da Pinacoteca: Arquivo institucional e Biblioteca Walter Wey, que compõem o CEDOC, e o Núcleo de Acervo Museológico.

O Centro de Documentação (CEDOC), criado em 2005, teve como função inicial reunir documentos dispersos em diferentes setores da instituição. Segundo a Coordenadora do CEDOC, Isabel Cristina Ayres da Silva Maringelli⁸⁰, em entrevista, contou que

O CEDOC foi criado, oficialmente, em 2005. Claro que no período anterior [...] havia essa vontade de se organizar o fundo arquivístico da Pinacoteca. [...] o projeto, se eu não me engano, [...] é mais ou menos um pouquinho anterior, de 2002, [...] feito por uma pessoa que não está mais aqui no museu [...]. A equipe mudou [...] eu também não estava no museu ainda. Mas independentemente disso, a biblioteca, [...] recebia alguns documentos arquivísticos. [...] na época que o CEDOC foi criado, parte desses documentos foram transferidos para cá, mas até hoje encontramos um documento ou outro disperso que foram guardados lá na biblioteca, porque [...] era o lugar onde se fazia parte dessa documentação artística. Eu acho importante ressaltar isso. A biblioteca [...] foi criada por um decreto que deixa muito claro que ela corresponderia a essa sessão de documentação artística, então toda essa coleta de documentos [...] foi feita durante um bom tempo na biblioteca. Em 2005, [...] o CEDOC foi criado. Claro que havia também uma verba da extinta Fundação Vitae que permitiu que isso acontecesse. [...] Em princípio, seria só o arquivo institucional, mas a partir de 2007-2008 [...] ele começa também a ter sob sua custódia os arquivos privados, de artistas, curadores, [...] empresas [...].⁸¹

⁸⁰ Segundo o currículo publicado na base do CNPq, a coordenadora é Mestre em Ciência da Informação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (2016), especialista em Bens Culturais: Economia e Gestão pela Escola de Economia de São Paulo da Fundação Getúlio Vargas (MBA - EESP-FGV, 2009). Bacharelado em Biblioteconomia e Documentação pela Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo (FESP-SP, 1993).

⁸¹ Entrevista concedida por MARINGELLI, Isabel Cristina Ayres da Silva. Entrevista I. [jan. 2017]. Entrevistador: Monique B. Magaldi. São Paulo, 2017. 1 arquivo .mp3 (35min 44seg.).

Atualmente, o referido centro contém a documentação histórica, também chamada de permanente, da Pinacoteca, dividida em tipos documentais.

os tipos documentais [...] têm muitos. Eu posso te falar [...] [os que estão em] guarda permanente, por exemplo, produzidos pelo museu, que são dossiês de exposição (não sei se a gente pode considerar também dossiê como um tipo, porque ele abrange vários tipos [...], então isso também é uma questão), além das correspondências, todos os documentos que a Pinacoteca produz, principalmente a diretoria, todos os documentos relacionados aos contratos de gestão, uma vez que [...] a nossa administração não é direta, ela é pela organização social [...] (MARINGELLI, 2017).⁸²

O ‘arquivo permanente’ de uma instituição define a relevância de determinados registros, os quais não serão descartados ao perder a sua finalidade inicial. Citemos como exemplo as cartas, correios eletrônicos trocados que, ao cumprirem a sua finalidade inicial, de comunicação, podem ser entendidos como registros que possuem relevância histórica, por exemplo, cabendo a sua preservação.

Na Pinacoteca, documentos que têm valor de testemunho, valor histórico, são encaminhados pelos setores da Pinacoteca para o arquivo do museu, que integra o CEDOC. Os documentos encaminhados podem ser, em linhas gerais, registros fotográficos, registros em vídeos, dossiês⁸³. É importante esclarecer que, por mais que a documentação de aquisição de acervo museológico fique no núcleo responsável, o CEDOC detém alguns documentos antigos sobre este tipo de acervo, devido a ser um museu criado há mais de 110 anos. A própria estrutura do museu sofreu alterações e “a organização [dos documentos] foi mudando, e o arquivo reflete isso” (MARINGELLI, 2017).

Como esta pesquisa está voltada para a problemática da documentação sobre exposições, a partir da análise das novas versões, encontramos, dentre os documentos existentes no CEDOC, duas atividades de exposição: a exposição ‘Arte como registro e registro como arte’, realizada em 2011, baseada na documentação de performances existente no CEDOC; e a performance ‘O nome’, de Maurício Ianês, sobre a qual existem documentos no CEDOC, no Núcleo de Acervo Museológico e Reserva Técnica do museu. Cada atividade será analisada neste capítulo.

⁸² Idem.

⁸³ “seja dossiê de exposição, dossiê administrativo [...] processo de aquisição, por exemplo, de obras da biblioteca, [...] processo de aquisição de obras do acervo museológico” (MARINGELLI, 2017).

No que diz respeito à documentação sobre exposição, a referida documentação é preservada pelo CEDOC, na Pinacoteca, sendo o Núcleo de Acervo Museológico voltado ao acervo habitualmente entendido com musealizado, geralmente constituído por itens materiais e versões digitais adquiridas pelo museu, de relevância museológica e artística. Contudo, a musealização de arte-performance tem demandado a inclusão de tipos documentais diferenciados no Núcleo de Acervo Museológico. Podemos encontrar na reserva técnica do museu desde fotografias, vídeos até post-performance⁸⁴, vestígios de performances. No entanto, antes mesmo da musealização de performances pela Pinacoteca, desde a década de 1970, tipos documentais provenientes de performances podiam ser encontrados dentre os documentos preservados pelo museu. A partir do momento que o Núcleo de Acervo Museológico passa a inserir os documentos provenientes de performances realizadas no museu à sua documentação, a função exercida pelo referido setor deve abarcar também os limites estabelecidos por cada artista quanto às reencenações futuras, caso sejam permitidas. Documentos como, por exemplo, o projeto do artista e registros fotográficos da performance passam a ser itens importantes para a reencenação futura de performances musealizadas pela instituição. O caso evidencia a diferenciação entre os procedimentos de documentação da performance em arquivos, bibliotecas e setores voltados aos acervos Museológicos, e abre o debate quanto ao que cada instituição entende por acervo musealizado. Para tanto, é importante definir qual o conceito de musealização adotado por cada instituição, conforme apresentado no capítulo 2.

No que diz respeito à exposição “Arte como registro, registro como arte”, poucos foram os documentos encontrados no CEDOC, o que será detalhado no item 3.2.1. Quanto à performance “O Nome”, do artista Maurício Ianês, realizado na Pinacoteca para ser musealizado pelo Núcleo de Acervo Museológico e Reserva Técnica da instituição, demandou um processo específico de aquisição, registro, descrição, indexação e acondicionamento dos documentos, o qual veremos mais à diante. Ao CEDOC foram encaminhadas imagens (67 itens) com registros da realização da referida performance pelo setor de Difusão Cultural, as quais foram indexadas à base de dados no Subgrupo “Gestão de Atividade Expositiva e Público Visitante (06.02)”⁸⁵,

⁸⁴ A versão pós-performance é a ausência do artista, dos *performers*, além da ausência do público da performance *in situ* da década quando foi realizada anteriormente (TOSTA, 2017).

⁸⁵ PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO/ CEDOC. Maurício Ianês. (Notação/Localizador:

como “série de reportagem”, e preservadas no próprio suporte, em CD-ROM, recebido pelo centro de documentação. É importante observar o subgrupo escolhido no CEDOC, destinado às atividades expositivas.

Quanto ao CEDOC, de uma forma geral, os tipos documentais existentes, chamados pela atual coordenadora do CEDOC de “espécimes documentais”⁸⁶, conforme informações recebidas por e-mail, são: Anais; Boletim de ocorrência; Boneco; Catálogo de leilão; Catálogo Raisonné; Certificado de premiação; Controle de correspondência; Currículo; Decreto; Documentário; Dossiê de artista; Entrevista; Estatueta; Estatuto; Ficha catalográfica; Ficha de requisição; Ficha técnica; Folder de evento; Folder de exposição; Fotografia; Fotelito; Ingresso; Laudo técnico; Livro de controle; Livro de ocorrência; Livro de registro; Livro de sugestão; Logotipo; Material de referência e estudo para monitoria; Material didático; Memorando; Menção honrosa; Orçamento; Palestra; Pauta de reunião; Placa de homenagem; Plano museológico; Plotagem de exposição; Prêmio; Processo administrativo; Procuração; Programação de evento; Recibo; Recibo de empréstimo de obra; Recibo de obra; Relação de bens; Relação de exposição; Relação de exposições; Relação de obras; Reportagem fotográfica; Requisição de compra; Resolução; Termo de autorização; Termo de cessão; Termo de empréstimo; Termo de parceria; Termo de posse; Texto de subsídio e Vídeo. Lembremos que estes espécimes podem ser alterados conforme a dinâmica da instituição, pois novos tipos de documentos podem ser acrescentados e, com isso, novos termos podem ser indexados; e que todos estes tipos podem aparecer no dossiê de exposições.⁸⁷

Na Biblioteca Walter Wey⁸⁸, organizada a partir das áreas do conhecimento, parte integrante do CEDOC, encontramos publicações diversas, incluindo-se catálogos de exposições e pastas de artistas. A Biblioteca foi aberta ao público em 1959 e oficialmente criada em 1971. Contém publicações

H.09.0312). São Paulo, 2013. Disponível em: <http://biblioteca.pinacoteca.org.br:9090/cgi-bin/wxis.exe/iah/scripts/?IsisScript=citar.xis&base=FUN_PINA&mf=20410&lang=pt&format=detalhado_s.pft&nextAction=EXPORTACAO>. Acessado em 3 mar. 2017.

⁸⁶ Entrevista concedida por MARINGELLI, Isabel Cristina Ayres da Silva. Entrevista I. [jan. 2017]. Entrevistador: Monique B. Magaldi. São Paulo, 2017. 1 arquivo .mp3 (35 min. 44 segs.).

⁸⁷ CEDOC - Pinacoteca de São Paulo. Espécies documentais [Internet]. Mensagem para: Monique Magaldi. 1 jan. 2017.

⁸⁸ Nome dado em homenagem ao diplomata, crítico de arte e diretor da Pinacoteca entre os anos de 1972 e 1974.

especializadas em artes visuais, dentre livros, folhetos, revistas e catálogos constituindo-se em uma das coleções mais importantes em artes visuais, com destaque para arte brasileira. A Biblioteca possui dossiês formados por documentos **efêmeros** tais como convites, programas, bilhetes, livretos, panfletos, catálogos, folheto de exposições, peças publicitárias, recortes de jornal, cartões telefônicos, informativos biográficos, bibliografias, marcador de página, agenda, ticket de exposição dentre outros. Ao lado de documentos impressos existem também importantes fotografias, cartazes, cartões-postais, objetos pessoais de artistas, dentre outros.⁸⁹

A recuperação das informações do acervo existente no CEDOC somente ocorreria com a utilização do sistema “ABCD” (Automação de Bibliotecas e Centros de Documentação), *software* adotado pela Pinacoteca do Estado de São Paulo, com o apoio do BiReMe⁹⁰, Biblioteca Regional de Medicina (MARINGELLI, 2013).

O sistema ABCD permite recuperar informações junto ao: a) acervo da biblioteca, constituída por acervo bibliográfico e coleções especiais; b) fundos arquivísticos, constituídos pelo Arquivo Institucional da Pinacoteca de São Paulo e pelos Arquivos Pessoais e Documentos Avulsos; c) vocabulário controlado de assuntos (constituído por termos tópicos); d) além da listagem de exposições, a qual contém todas as exposições realizadas pela Pinacoteca de São Paulo, organizada por título, data do início e término da atividade, e local de realização.

⁸⁹ BIBLIOTECA WALTER WEY. Disponível em: <<http://pinacoteca.org.br/acervo/biblioteca/>>. Acessado em: 5 jev. 2017. **Grifo nosso.**

⁹⁰ “Centro Latino-Americano e do Caribe de Informação em Ciências da Saúde é um centro especializado da OPAS (BIREME/OPAS/OMS) com a missão de contribuir para o desenvolvimento da saúde nos países da AL&C por meio da democratização do acesso, publicação e uso de informação, conhecimento e evidência científica” (BIREME. Disponível em: <<http://bvsalud.org/sobre-o-portal/>>. Acessado em: 8 dez.2016).

Figura 11 – Tela da Base de dados da Biblioteca Walter Wey e Centro de documentação e memória

biblioteca.pinacoteca.org.br:9090/site/php/index.php

The screenshot shows the website interface for the Biblioteca Walter Wey e Centro de Documentação e Memória. The page is titled "Pina_ Biblioteca Walter Wey e Centro de Documentação e Memória". It features a search bar with the text "Entre uma ou mais palavras" and a "Pesquisar" button. Below the search bar, there are several sections: "Destaque da Biblioteca" with a graphic of a globe and the text "Acervo Biblioteca Walter Wey"; "Destaque da Biblioteca" with a graphic of a globe and the text "Coleção Tarsila do Amaral"; "Pesquisa Integrada" with a search bar and a "Pesquisar" button; "Pesquisa em bases de dados específicas" with links to "Biblioteca Walter Wey", "Acervo bibliográfico", "Coleções especiais", "Fundos Arquivísticos", "Arquivo Institucional da Pinacoteca de São Paulo", "Arquivos Pessoais e Documentos Avulsos", "Vocabulário controlado de assuntos", "Temas topicos", "Banco de Exposições", and "Exposições da Pinacoteca de São Paulo"; "Dicionário de artistas" with a link to "Brazilian Dictionary of Artists (acesso local)"; and "Atendimento - Estação Pinacoteca" with information about the CEDOC and the library's services. The footer contains the address "Estação Pinacoteca, Largo General Osório, 66, São Paulo, SP, Brasil" and the phone number "Tel: (55 11) 3333-4997 - 3333-4998".

Fonte: Site da PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO⁹¹

A documentação do acervo museológico é realizada pelo Núcleo de Acervo Museológico, separadamente da documentação do CEDOC. O Núcleo de Acervo Museológico tem o seu próprio arquivo, voltado para cada item preservado pela reserva técnica do museu. O núcleo participa das exposições de forma pontual, fornecendo informações sobre o acervo escolhido para cada atividade. Cabe ao Setor de Produção do museu, responsável pela execução da exposição projetada pela equipe de curadoria, encaminhar a documentação ao CEDOC após o encerramento da atividade, e listagem esta encaminhada para o setor de produção. Deste modo, o Núcleo de Acervo Museológico não encaminha documentos para o CEDOC.

Existem no setor os seguintes documentos: cópias de processos de aquisição de acervo, incluindo a intermediação entre o doador ou vendedor da obra e a secretaria de Cultura do Estado de São Paulo; documentos originais de transmissão de posse em três

⁹¹ Site da Biblioteca Walter Wey e Centro de documentação e memória. Disponível em: <http://biblioteca.pinacoteca.org.br:9090/site/php/index.php?lang=pt>. Acessado em: 13 out. 2016

vias (uma para o museu, uma para a Secretaria de Cultura e uma para o doador ou vendedor). Outros tipos de documentos têm os seus originais mantidos pela Secretaria, mas as cópias encontram-se no Núcleo de Acervo Museológico. Existe ainda a documentação gerada pelo próprio setor, como fichas catalográficas antigas e atuais (a primeira ficha de cada item do acervo museológico é preenchida à mão e guardada, sendo a informação registrada e, somente essa última atualizada na base de dados, podendo sofrer atualizações, alterações), além de processos de empréstimos, documentação de comodatos de obras do acervo para terceiros ou de terceiros para a Pinacoteca, documentos sobre reproduções de imagens do acervo (algumas obras não estão em domínio público, carecendo da autorização de herdeiros ou dos próprios artistas para que a imagem⁹² possa ser publicada), ou a documentação comprobatória da regularidade da utilização de imagens do acervo por terceiros (direito autoral); além do registro, na base de dados, do acervo utilizado em determinada exposição.

No que diz respeito à base de dados, o núcleo utilizou o Sistema *Simba Donato*⁹³ entre 2008 e 2016. Em 2017, o museu iniciou o processo de migração de dados para um novo sistema, o Sistema do Futuro (In Patrimonium)⁹⁴, uma vez que a Secretaria de Cultura deseja adotar um sistema único para todos os museus a ela subordinados.

3.2. DOCUMENTAÇÃO ANALISADA SOBRE AS EXPOSIÇÕES

Dentre as exposições listadas pela instituição, a única que se baseou em releituras de exposições anteriores foi: a exposição “Arte como registro, registro como arte: performance na Pinacoteca de São Paulo”, 2011, baseada em expor documentos existentes no centro de documentação e na biblioteca do museu, originados de arte performances realizadas no espaço da Pinacoteca, desde a década de 1970; e a performance “O nome”, de Maurício Ianês, que foi exibida e musealizada pela Pinacoteca, onde o artista compreende que a primeira exibição da performance faz parte da proposta da obra e, por isso, todas as reencenações futuras também são partes constitutivas da mesma obra, que é atemporal e não restrita à determinado espaço .

⁹² Conforme leis federais nº 9.610/ 1998 e nº 10.695/03.

⁹³ Projeto de Sistema de Informação do Acervo do Museu Nacional de Belas Artes, lançado em 1992, voltado para organização do acervo do museu.

⁹⁴ SISTEMA DO FUTURO. Disponível em: <<http://sistemasfuturo.pt/>>. Acessado em: 15 fev. 2017

Quanto à documentação da exposição “Arte como registro, registro como arte”, evento realizado em 2011, o Núcleo de Acervo Museológico não detém informações sobre ela, pois cabe ao CEDOC a documentação de atividades. Mas detém informações sobre o processo de musealização da documentação da obra “O Nome”, obra registrada como instalação, mas considerada pelos técnicos do setor como performance. Deixaremos para analisar o processo de documentação desta obra mais à frente, pois comprova a diferenciação no processamento técnico adotado quanto ao que constitui documento para o campo da Museologia, que é tratado de forma diferente da Arquivologia e, por sua vez, também da Biblioteconomia.

Como ambos os eventos analisados abordam o tema “performance nos museus”, tanto a exposição “Arte como registro, registro como arte” quanto a obra “O nome”, somos convocados a refletir sobre esta linguagem artística: a performance.

A performance, conforme reflexões apresentadas no capítulo 1, considerada arte efêmera, temporária, quando reencenada é considerada como uma nova versão, não sendo mais a mesma, por mais que tenha sido realizada em condições idênticas, no mesmo lugar e pela mesma pessoa. Tal aspecto deve-se ao fato de ser a performance a “tentativa de sintetizar a comunicação. É a tentativa de uma nova comunicação. Mas as únicas pessoas para quem esta arte existe são as pessoas que estão lá. E é a única vez que a arte existe” (FOX, 1979, p.9)⁹⁵. Assim, a performance é uma “linguagem de expressão” do artista (AGRA, 2010)⁹⁶. Mas a performance existe no momento que é realizada. Nesta perspectiva é que habita a efemeridade. E pensando para além dessa reflexão, a imposição de ser reencenada, faz da reperformance atemporal, sendo ela mesma, no momento de sua manifestação, arquivo e acervo no momento da sua (re)exibição perspectiva defendida por Gundhild Borggreen e Rune Gade (BORGGREEN, 2013). Por esta perspectiva, novos entendimentos são exigidos dessa linguagem artística quando inserida ou exibida no espaço do museu, espaço de pesquisa, que tende a se abrir para novas experiências, mas que também é um espaço de preservação, comunicação e de poder simbólico.

⁹⁵ “[...] really is an attempt at synthesizing communication. It's an attempt at a new communication. But the only people this art exists for are the people who are there. And it's the only time the art exists” (FOX, Terry. Interview with Robin Whit. View 2, no. 3, June 1979, p. 9).

⁹⁶ Texto de apresentação do Folder da “Perfor1:2010”, realizada no Centro cultural da Espanha, em São Paulo e que teve como curadores Lucio Agra e Vanderlei Lucentini (CEDOC/ Pinacoteca. Perfor1:201. D. 13.02.0002. Folder).

Na Pinacoteca, a inserção do movimento performático no espaço do museu abriu a instituição para novas reflexões, o que exigiu dinâmicas específicas. Com isso, questionamentos estruturais surgiram na instituição, revendo-se o posicionamento da Pinacoteca do Estado de São Paulo frente à produção do conhecimento artístico brasileiro. A exibição de tal linguagem artística demandou reavaliações nas atividades de preservação, pesquisa e de comunicação nos museus.

3.2.1 PERFORMANCES NA PINACOTECA NAS DÉCADAS DE 1970 E 1980 E A EXPOSIÇÃO “ARTE COMO REGISTRO, REGISTRO COMO ARTE: PERFORMANCE NA PINACOTECA DE SÃO PAULO”, 2011

Analisando o histórico das performances exibidas na Pinacoteca, para os curadores da exposição “Arte como registro, registro como arte: performance na Pinacoteca de São Paulo”,

Entre o final da década de 1970 e meados dos anos de 1980, a Pinacoteca do Estado de São Paulo foi um espaço privilegiado na realização de inúmeros eventos artísticos que envolveriam artes visuais, teatro, música, dança e outras mídias. Uma parcela dessas ações, mais conhecida como performances foi fundamental para posicionar o Museu naquele período como um dos principais espaços voltados para arte contemporânea de experimentação.[...] O termo performance abrange uma enorme quantidade de ações das mais diversas naturezas e é empregado em distintas circunstâncias. Talvez por isso, por resistir tanto a uma única classificação, torna-se tão instigante para o campo da arte traz tantas dificuldades aos museus, pois eles foram criados para preservar seus acervos pelo maior tempo possível e para transformar obras em herança cultural. Como então lidar com eventos que têm lugar e tempo tão definidos? O que fazer para que os vestígios deem conta de uma experiência? (NASCIMENTO; BEVILACQUA; 2011).

Figura 12 – Recorte de Jornal: Clipping sobre a Performance “Apropriação de uma identidade autônoma” da artista Gretta na Pinacoteca, em 1980



Fonte: PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO/ CEDOC. Gretta (Pasta da artista/Biblioteca)⁹⁷

Deste modo, a exposição “Arte como registro, registro como arte”, analisada nesta pesquisa, tinha como um de seus objetivos readquirir

parte da documentação referente a eventos ocorridos na Pinacoteca nas décadas de 1970 e 1980. Desta maneira, buscou-se, partindo dos depoimentos

⁹⁷ Este Clipping está disponível para pesquisa na “pasta da artista Gretta”, na biblioteca da Pinacoteca.

de artistas que realizaram performances e com diretores daquele período, além de pesquisas no próprio arquivo institucional do Museu e em outros arquivos, entender como o Museu se posicionava frente às performances naquela época, e de que maneira a Pinacoteca integrava uma rede artístico-cultural mais ampla (NASCIMENTO; BEVILACQUA; 2011).

Quanto aos depoimentos gravados, citados pelos curadores, nenhum registro foi encontrado no CEDOC nem no Núcleo de Acervo Museológico. Acredita-se que, por serem gravações de depoimentos, estes registros tenham sido considerados como recurso expográfico⁹⁸ e, por isso, descartados. Tais registros seriam importantes para compor o histórico da exposição e, conseqüentemente, da instituição⁹⁹, cabem serem anexados ao ainda inexistente dossiê da exposição.

Figura 13 – Convite da Exposição Arte como registro, registro como arte



Fonte: PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO/ ARQUIVO INTITUCIONAL¹⁰⁰.

A exposição, para Nascimento (2011) “Arte como registro, registro como arte”, realizada em 2011, foi uma exposição documental desenvolvida pelo Núcleo de Pesquisa e Crítica em História da Arte e o Centro de Documentação e Memória da

⁹⁸ Recursos expográficos são materiais utilizados para auxiliar exposições. Podem ser Datashow, sistema de iluminação, material gráfico, vitrines, paredes falsas, suportes digitais como computadores, televisões, tablets, *pendrives*, material multimídia, entre outros.

⁹⁹ Devido ao termo mais adequado existente no sistema DONATO. Esta questão será resolvida em breve, pois o setor está migrando para um novo sistema de documentação.

¹⁰⁰ Convite. Disponível em: <http://biblioteca.pinacoteca.org.br:9090/cgi-bin/wxis.exe/iah/scripts/?IsisScript=citar.xis&base=FUN_PINA&mf=21430&lang=pt&format=detalhado_s.pft&nextAction=EXPORTACAO>. Acessado em 2 jan. 2017 (localizador: DC.003.000440 - E.16.04.0037).

Pinacoteca (CEDOC) da Pinacoteca do Estado de São Paulo, que buscou “explicitar o papel da Pinacoteca como espaço de criação de vanguarda na cidade de São Paulo nos anos de 1980 e a relação entre museu e artistas naquele período”. A exposição entende a “Pinacoteca como um local aberto para experimentações de vanguarda em geral (performances, instalações, ambientações, sessões de filmes em Super-8, curso e exposições de xerografia, apresentações musicais e de teatro etc.)” (NASCIMENTO, 2011)¹⁰¹.

Com base no release, a exposição foi rerepresentada como “uma mostra com cerca de 60 fotografias preto e branco e em cores, além de documentos, publicações, cartazes e 5 vídeos de performances realizadas na Pinacoteca do Estado de São Paulo, durante a segunda metade de 1970 até meados de 1980, por artistas estrangeiros e brasileiros”¹⁰². A exposição também continha “entrevistas com alguns artistas que realizaram esses trabalhos e com os ex-diretores Aracy Amaral (1975-1979), Fábio Magalhães (1979-1982) e Maria Cecília França Lourenço (1983-1987) que cederam o espaço do museu para essas ações. Uma cronologia situará a Pinacoteca no Contexto artístico da época”¹⁰³. A atividade não disponibilizou folder, nem catálogo, contudo, desenvolveu um blog.

No referido release sobre a exposição, desenvolvido pela equipe curatorial envolvida na exposição, encontramos informações sobre datas das atividades educativas¹⁰⁴ realizadas, além de uma breve explicação sobre o que seria performance

Trata-se de uma manifestação artística interdisciplinar que pode combinar teatro, música, poesia ou vídeo. Surge na segunda metade do século XX, mas suas origens estão ligadas aos movimentos de salvaguarda (dadaísmo, futurismo, Bauhaus, etc.) do início do século passado. Em geral, segue um “roteiro” previamente definido, podendo ser reproduzida em outros momentos ou locais. É realizada para uma plateia quase sempre restrita ou

¹⁰¹ NASCIMENTO, Ana Paula. Arte como registro, registro como arte. In: PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. Disponível em: <<http://pinacoteca.org.br/programacao/arte-como-registro-registro-como-arte/>>. Acessado em: 12 ago. 2016.

¹⁰² PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO/ Biblioteca Walter Wey. Arte como registro, registro como arte: performances na Pinacoteca de São Paulo. São Paulo, release da exposição, 16 Jul- 25 set. 1f. 2011.

¹⁰³ PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO/ Biblioteca Walter Wey. Arte como registro, registro como arte: performances na Pinacoteca de São Paulo. São Paulo, release da exposição, 16 Jul- 25 set. 1f. 2011.

¹⁰⁴ “Atividades educativas para funcionários: Quando? 28 e 29 de julho, 02 e 03 de agosto às 10h” (PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO/ Biblioteca Walter Wey. Arte como registro, registro como arte: performances na Pinacoteca de São Paulo. São Paulo, release da exposição, 16 Jul- 25 set. 1f. 2011).

mesmo ausentes e assim, depende de registro – de fotografias, vídeos e/ ou memoriais descritivos – para se tornar conhecida do público.¹⁰⁵

Por fim, o referido documento, existente na biblioteca do CEDOC, lista alguns vídeos a serem exibidos durante a exposição, de outros eventos ocorridos na Pinacoteca,

Entre eles Per 4- Per concerto para piano de cauda, luvas de boxe, violino, citara, quatro letras de dois metros de altura, dois extintores de incêndio e instrumentos vários, José Roberto Aguilar, de 1980; Meu romance com Andy Warhol, Ivald Granato de 1980; Vídeocriaturas, Otávio Donasci, de 1986, entre outros.¹⁰⁶

Analisando os vídeos citados, estes seriam o que o artista José Roberto Aguilar chamou de “videoarte”, ou “linguagem em vídeo. Uma forma de expressão muito utilizada por correntes artísticas da vanguarda de nossos dias. Uma linguagem como a gravura, o desenho, a pintura, a fotografia, o cinema, etc.. Mas com seu próprio campo de ação, seus meios de expressão que lhe são únicos”. Ou seja, segundo José Roberto Aguilar¹⁰⁷, “Vídeo-arte é a descoberta do mundo através do olho, o olhar ou desvenda o mundo em nosso redor, que retira o ‘objeto’ do seu cotidiano de sua banalização para uma universalização própria. De ‘objeto’ ele passa a ser sujeito”¹⁰⁸.

Ao realizar levantamentos com o intuito de encontrar mais registros sobre a

¹⁰⁵ PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO/ Biblioteca Walter Wey. Arte como registro, registro como arte: performances na Pinacoteca de São Paulo. São Paulo, release da exposição, 16 Jul- 25 set. 1f. 2011.

¹⁰⁶ PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO/ Biblioteca Walter Wey. Arte como registro, registro como arte: performances na Pinacoteca de São Paulo. São Paulo, release da exposição, 16 Jul- 25 set. 1f. 2011.

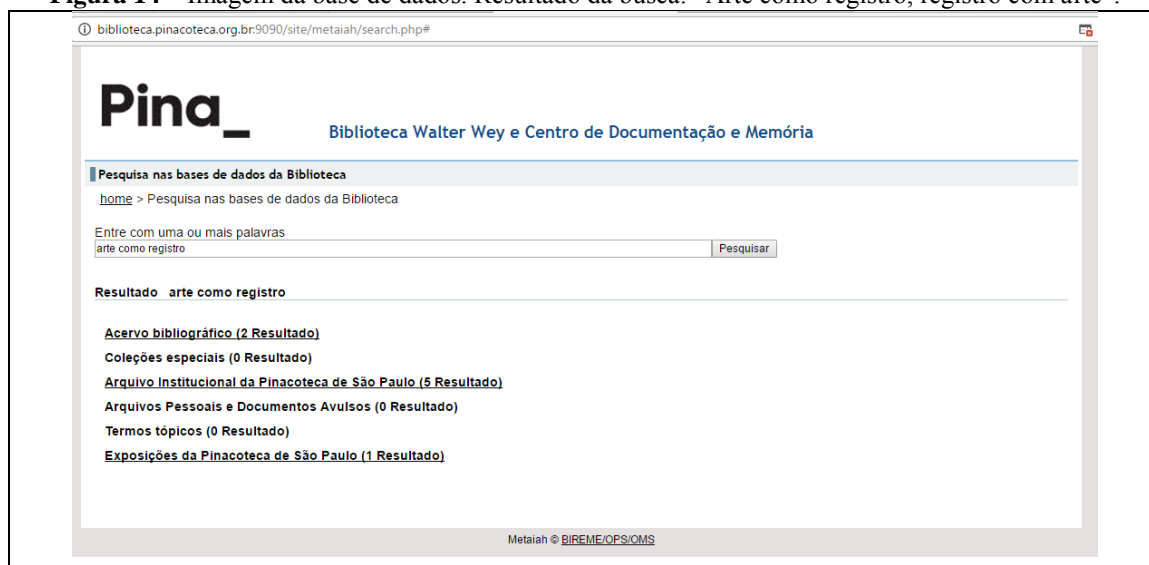
¹⁰⁷ “Vídeo-arte é a descoberta do mundo através do olho, o olhar eu desvenda o mundo em nosso redor, que retira ‘objeto’ do seu cotidiano de sua banalização para uma universalização própria. De ‘objeto’ ele passa a ser sujeito. Quando se está olhando através da câmera do vídeo, por exemplo, uma cadeira, esta cadeira foge de sua categoria de funcionalidade, um mero objeto, e passa a construir um universo todo em si. E daí em diante. O gesto passa a ser significante e não apenas resposta. Assim como a pessoa que esta diante do vídeo. A vídeo-arte ajuda a descobrir o mundo a vê-lo com novos olhos, como se fosse à primeira vez, libertá-lo do cotidiano e da racionalização. O seu olho passa a ser o veículo de transmissão de sua concepção de mundo. O olho é a ‘bandeira’. [A videoarte não se aproxima da linguagem do cinema, porque] As técnicas, apesar de ambas serem visuais, os processos são diferentes. Há questão de tempo. No vídeo, o tempo é praticamente ilimitado. Você tem uma fita ou um cassete que tem a duração de meia hora. Com a possibilidade de gravar em cima, caso você não tenha gostado da gravação anterior. E o processo de registro é imediato. Você videoteipe (um novo verbo para nosso vocabulário, anglicanismo?) e você tem o resultado na hora. É como um gravador de som. Você grava o som, volta a fita, e ouve o som. Se não gostou, repete o processo. O vídeo é a mesma coisa. Só que além do gravador tem a câmera. O áudio mais a imagem, simultâneos. Você grava a imagem e o som, volta a fita, e vê, na hora, a imagem e o som gravados. No cinema, o processo é diferente. A bobina média de um filme tem três ou quatro minutos e tem o tempo de revelação. Pelo seu custo, você racionaliza a filmagem, elabora um roteiro. Estes processos, em comparação, e em realização, vão apresentar resultados diferentes. Resultantes de técnicas diferentes” (CEDOC/ Biblioteca Walter Wey. Vídeo-arte: uma forma de expressão. Depoimento de José Roberto Aguilar. Correio Brasiliense. DF:28 abr. 1978).

¹⁰⁸ Este documento não se encontra associado à exposição “Arte como registro, registro como arte”, sendo utilizado como referência bibliográfica nesta pesquisa.

exposição “Arte como documento, documento como arte”, poucos foram encontrados no CEDOC, uma vez que não foi desenvolvida uma pasta ou dossiê, termo adotado pelo CEDOC, para a referida exposição, até a presente data. Uma hipótese para tal fato seria o entendimento institucional da não necessidade da documentação da atividade, uma vez que esta foi desenvolvida a partir dos documentos existentes no CEDOC, não constando itens do acervo museológico. Contudo, esta pesquisa defende a não finitude do processo de documentação das exposições, a qual poderá receber novos itens documentais com o passar dos anos.

A partir de tal contexto, e para saber o que propunha a exposição, conhecer os objetivos pretendidos, analisar o texto curatorial, conhecer os itens do acervo selecionados; achou-se mais adequado, em um primeiro momento, fazer uso da base de dados do Centro de Documentação da Pinacoteca do Estado de São Paulo, ferramenta disponível *online*. Na imagem que segue, observamos o resultado a partir do uso do termo “arte como registro”, existente o título da exposição.

Figura 14 – Imagem da base de dados. Resultado da busca: “Arte como registro, registro com arte”.



Fonte: CEDOC. Pina_ Biblioteca Walter Wey e Centro de Documentação e Memória

O resultado obtido mostra que existem itens relacionados ao termo utilizado na busca tanto no acervo bibliográfico quanto no Arquivo Institucional e na lista de exposições da Pinacoteca de São Paulo. Na imagem seguinte, ao escolher a listagem de exposições realizadas pela instituição, foi encontrado um resultado. Nesta lista de exposições, somente são disponibilizadas informações sobre o título da exposição, data

de início da atividade, data do término e local de realização. A partir destas informações, é possível obter informações básicas sobre as exposições realizadas pela instituição e, com isso, realizar outros levantamentos nos demais acervos do arquivo e biblioteca do CEDOC, direcionando-os por data e/ou utilizando termos indexados na base do CEDOC, como o título correto da exposição.

Figura 15 – Imagem da base de dados com o resultado obtido com a busca da expressão “Arte como registro, registro com arte”.

The screenshot displays the Pina_ database search interface. At the top, the URL is biblioteca.pinacoteca.org.br:9090/cgi-bin/wxis.exe/fiah/scripts/. The main heading is "Pina_" followed by "Pesquisa em bases de dados". Below this, there are navigation links: "sua seleção", "enviar resultado", "nova pesquisa", "configurar", and "fim da página". The search results section shows: "Base de dados: EXPO", "Pesquisar: arte and como and registro", "Referências encontradas: 1 [Refinar a pesquisa]", and "Mostrando: 1..1 no formato [Padrão]". The first result is titled "EXPO" and includes details: "Exposição: Arte como registro, registro como arte - performances na Pinacoteca de São Paulo", "Data inicial: 16/07/2011", "Data final: 25/09/2011", and "Local: Pinacoteca do Estado de São Paulo". Below the result, there are options to "selecionar" and "imprimir". At the bottom, there is a "Refinar a pesquisa" section with a search form containing the query "arte and como and registro" and several dropdown menus for field selection. The footer includes the text "Search engine: IAH v3.1.1 powered by WWWIS" and "BIREME/OPAS/OMS - Centro Latino-Americano e do Caribe de Informação em Ciências da Saúde".

Fonte: PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. CEDOC. Pina_ Biblioteca Walter Wey e Centro de Documentação e Memória¹⁰⁹

Os itens listados pelo sistema, com base no acervo bibliográfico ou da biblioteca, apresentavam datas de publicação anteriores à exposição analisada, não contendo qualquer informação sobre o evento.

Quantos aos cinco itens listados no Arquivo Institucional da Pinacoteca, encontramos: F.0045 (fotografia registrada em 16 de julho de 2011, em documento nato-digital¹¹⁰) descrito como “Registro do espaço expositivo e abertura da exposição”; DC.003.000440 - E.16.04.0037 (existente na caixa 0777), contendo informações sobre

¹⁰⁹ CEDOC. EXPO. PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. PINA_: Base de dados integrada no acervo da biblioteca e no acervo arquivístico. São Paulo: ABCD, 2006. Disponível em: <<http://biblioteca.pinacoteca.org.br:9090/site/metaiah/search.php>>. Acessado em: 23 jan. 2017

¹¹⁰ Documento nato-digital é o documento criado originalmente em meio digital, não resultante da digitalização ou escanerização.

a “Abertura da exposição performances na Pinacoteca de São Paulo: arte como registro, registro como arte”, sendo o início da sua produção em 16 de julho de 2011 e o seu término no dia 25 de setembro de 2011; H.09.0329 (vídeo), contendo informações sobre a exposição; H.09.0262(vídeo), contendo informações sobre a exposição; e o registro H.09.0389 (fotografia em CD-ROM), contendo informações sobre a “Realização de cursos de formação e aperfeiçoamento cultural - funcionários em visitas educativas no museu”, e informando que a data inicial da produção foi 20 de novembro e o término em 27 de novembro de 2011.¹¹¹

Analisando estes cinco itens listados, as informações existentes são: a) DC.003.000440 - E.16.04.0037¹¹², foi produzido pelo setor de difusão cultural, contendo informações sobre a inauguração, compreendendo 3 exemplares de convite; b) o item F.0045¹¹³ contém 17 imagens, nato-digital, da exposição, em cromia colorida, sendo a autoria do registro de Clóvis Ferreira França; c) H.09.0329¹¹⁴ contém um vídeo com registro da exposição; d) H.09.0262¹¹⁵ contém audiovisual, de 32 minutos, em meio digital, de autoria de Gretta Sarfatti (artista); e) H.09.0389¹¹⁶ contém audiovisual contendo resultados dos cursos de formação e aperfeiçoamento junto aos funcionários, registrando a visitação do grupo ao museu. Contudo, a inexistência do dossiê da exposição não permite que se faça a confirmação quanto à inserção dos referidos itens na atividade aqui analisada.

Para obter maiores informações, foram feitos contatos com os curadores da mostra: Ana Paula Nascimento¹¹⁷ e Gabriel Moore Forell Bevilacqua¹¹⁸. Dentre os e-

¹¹¹ Arte and como and registro. In: FUN_PINA.PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. Arquivo Institucional. Disponível em: <<http://biblioteca.pinacoteca.org.br:9090/cgi-bin/wxis.exe/iah/scripts/>>. Acessado em: 22 jan. 2016

¹¹² DC.003.000440 - E.16.04.0037. Disponível em: <<http://biblioteca.pinacoteca.org.br:9090/cgi-bin/wxis.exe/iah/scripts/>>. Acessado em 2 jan. 2017.

¹¹³ F.0045. Disponível em: <<http://biblioteca.pinacoteca.org.br:9090/cgi-bin/wxis.exe/iah/scripts/>>. Acessado em 2 jan. 2017.

¹¹⁴ F.0045. Disponível em: <<http://biblioteca.pinacoteca.org.br:9090/cgi-bin/wxis.exe/iah/scripts/>>. Acessado em 2 jan. 2017.

¹¹⁵ F.0045. Disponível em: <<http://biblioteca.pinacoteca.org.br:9090/cgi-bin/wxis.exe/iah/scripts/>>. Acessado em 2 jan. 2017.

¹¹⁶ F.0045. Disponível em: <<http://biblioteca.pinacoteca.org.br:9090/cgi-bin/wxis.exe/iah/scripts/>>. Acessado em 2 jan. 2017.

¹¹⁷ Pesquisadora vinculada ao Programa de Pós-graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU USP). Possui graduação em Arquitetura e Urbanismo (1997), mestrado (2003) e doutorado (2009) em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo pela FAU USP (Disponível em: <<https://uspdigital.usp.br/tycho/CurriculoLattesMostrar?codpes=550025>>. Acessado em: 22 nov. 2016)

mails trocados, foram enviados alguns arquivos¹¹⁹.

Figura 16 – Imagem de uma das paredes da exposição sobre performances realizadas e o nome dos seus respectivos autores



Foto: PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO/ CEDOC. Cris Krisnack, jul. 2011.

Como foram poucos os documentos recebidos, utilizaram-se, para conhecer o espaço e as informações dispostas nas paredes e vitrines da exposição, as fotos da sala de exposição, incluindo as imagens da maquete eletrônica feita para exposição e recebida dos curadores em formato PDF. Como nas imagens da sala de exposição constavam fotografias de performances, além de textos curatoriais, alguns não muito nítidos, foram listados os nomes dos artistas e extraídos os textos das artes gráficas recebidas dos curadores, baseadas na maquete eletrônica.

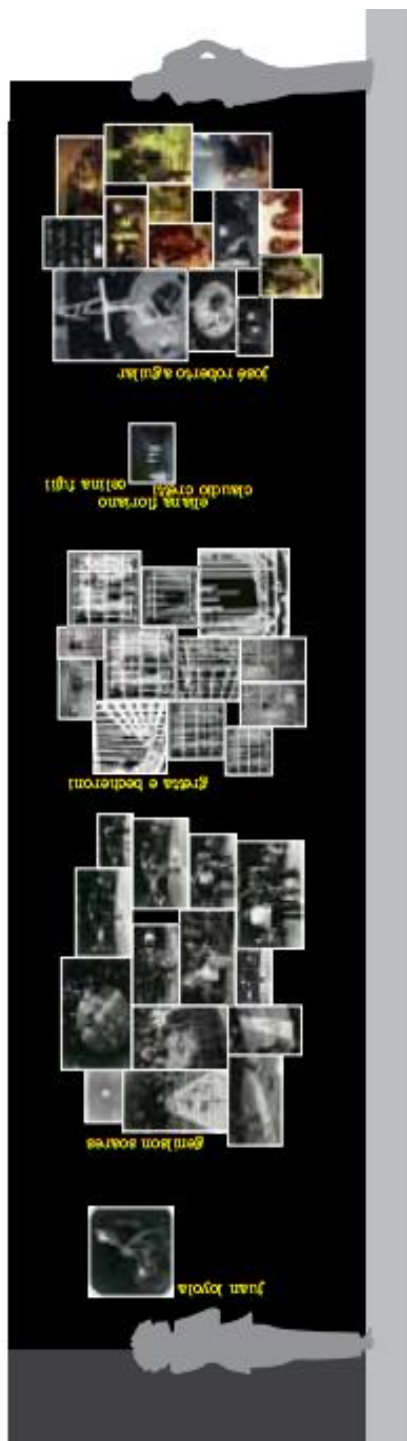
Como os nomes dos artistas apareciam nas fotografias do espaço expositivo, mas não era possível identificar os títulos das performances expostas por meio de fotografias da maquete eletrônica da exposição, os termos agora utilizados no levantamento junto à base de dados foram os nomes: *Otávio Donasci*, *Ivald Granato*, *Gabriel Borba*, *Gretta e Becheroni*, *José Roberto Aguilar*, *Eliana Floriano*; *Claudio Cretti*; *Celina Fujii*, *José*

¹¹⁸ Gabriel Moore é historiador e Vice-presidente do CIDOC/ ICOM.

¹¹⁹ a) Ana Paula Nascimento enviou algumas fotografias com imagens da sala de exposição, textos sobre a exposição, imagens da maquete eletrônica da exposição, slides, clipping e material de divulgação sobre a exposição; b) Gabriel Moore Forell Bevilacqua enviou um e-mail ressaltando que os documentos não eram os finalizados, estando neste anexados alguns arquivos digitais como: legendas usadas na vitrine da exposição (não é a versão final); Legendas sobre a cronologia das performances realizadas pela instituição (não é a versão final); e listagem de vídeos apresentados (não é a versão final).

Roberto Aguilar. Mas, os resultados obtidos remetiam às atividades não vinculadas à exposição aqui estudada. Tal fato foi comprovado ao ler cada documento listado pela base.

Figura 17 – Planta de elevação com a arte de uma das paredes da sala de exposição



Fonte: SISEMPS, 2011.

Voltando às listagens enviadas pelos curadores, que continham alguns documentos sobre as performances realizadas na Pinacoteca, iniciou-se um terceiro¹²⁰ levantamento para responder às questões da presente pesquisa: encontrar na base de dados online do CEDOC as performances realizadas na Pinacoteca e os documentos expostos que apareciam nas fotografias da sala de exposição.

Para tanto, foram feitos cruzamento dos dados existentes entre as listagens recebidas dos curadores e as informações existentes na base de dados on-line do CEDOC, além dos técnicos do CEDOC que auxiliaram nesta pesquisa a partir das lembranças que tinham sobre determinados documentos, algumas fotos, cartazes de divulgação de performances realizadas nas décadas de 1970 e 1980, e que sabiam a localização de alguns dos itens nas estantes do arquivo, o que era importante, pois não tínhamos os códigos de identificação ou localização de determinadas imagens.

Como era de se esperar, muitas informações não foram encontradas. Na base de dados, a partir das listagens recebidas, as quais continham uma relação de imagens e títulos de documentos, ao digitar determinados títulos, muitos termos não foram encontrados, pois alguns não continham termos indexados pela base. Para que fossem encontrados, seria necessário que a lista dos documentos ou tivesse o título indexado ou o número de identificação.

¹²⁰ Primeiramente, realizou-se levantamento das bases de dados do CEDOC sobre o termo “Arte como registro”; no segundo levantamento, considerou-se as imagens e textos recebidos dos curadores da exposição; em terceiro lugar, foi analisada a listagem, inconclusa, recebida dos curadores, a qual continha os documentos sobre as performances realizadas pela Pinacoteca.

Figura 18 – imagem de uma das paredes da sala de exposição



Fonte: PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO/ CEDOC.

Foto de: Cris Krisnack, jul. 2011.

Sobre a documentação feita item por item, tal característica é aqui entendida como fundamental, por permitir com que documentos de arquivos e centros de documentação de museus sejam identificados depois de participarem de uma determinada exposição, sendo somente necessário informar o código de identificação do documento - seja no projeto, relatório, pasta ou dossiê de exposição. Esta forma de numeração, no lugar de documentar em conjunto, extingue a exigência de conhecer o termo indexado para achar o item exposto, auxiliando o pesquisador ou técnico da instituição na identificação. O recorrente uso de itens do acervo arquivístico nos museus tem demandado dos arquivos e centros de documentação a identificação de cada item de seu acervo. Na Pinacoteca, os documentos são identificados individualmente, assim como em outras instituições como no Arquivo da Fundação Bienal de Arte de São Paulo, o arquivo Wanda Svevo, o que facilita na recuperação da informação. Contudo, outras instituições não fazem usos de tal procedimento em seu acervo arquivístico, como foi observado no Museu de Arte de São Paulo, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Por serem os museus instituições não somente de preservação, mas de pesquisa e comunicação, a realização de exposições, enquanto uma das formas de comunicação do museu é também considerada como parte da comunicação, e, por isso, considerada como atividade fim nos arquivos dos museus. Deste modo, é próprio dos acervos

arquivísticos de museus na atualidade reavaliarem a sua forma de documentar, tendo em vista as diversas possibilidades de comunicação do museu com a sociedade, atividades estas que devem ser documentadas pela instituição desenvolvedora. Os arquivos e centros de documentação dos museus devem seguir a organicidade da instituição onde estão inseridas, sem alterar a essência de seu processamento, respeitando o princípio da unicidade e organicidade ou respeito pelas estruturas.

Paralelamente, foram realizadas pesquisas na hemeroteca e nas “pastas dos artistas” - ou pastas criadas por setores de documentação para reunir materiais e publicações sobre artistas considerados relevantes para a instituição, independentemente de estarem suas obras musealizadas na instituição. Observou-se que existem na biblioteca pastas sobre alguns dos artistas citados. Alguns documentos foram encontrados em algumas pastas, mas, muitos dos documentos encontrados na ‘pasta do artista’, disponível na biblioteca, continham duplicatas de itens existentes no arquivo institucional, o que não nos permite dizer a origem de determinados documentos utilizados na exposição. Contudo, em alguns arquivos e centro de documentação de museus, a originalidade do item pode não ser fator determinante. Em instituições como a Pinacoteca e o MAM de São Paulo, por exemplo, a prioridade é a informação, podendo existir cópia de documentos no acervo destes espaços e atendimento ao pesquisador. Este aspecto não se aplica ao acervo museológico, devido ao processo de documentação do acervo ser realizado item por item, sendo a autenticidade do exemplar considerada relevante, perspectiva defendida por autores do campo da Museologia como vem sendo pensada pela via hegemônica do Ocidente.

Por fim, após a utilização de diversas metodologias de buscas no sistema de gestão de acervo do CEDOC, comparando os documentos que apareciam mais nitidamente nas fotografias do espaço expositivo e as listagens enviadas pelos curadores sobre os documentos expostos com os resultados obtidos na base online do CEDOC, foi possível identificar outros itens (ver detalhamento no Apêndice) ¹²¹.

¹²¹ 1.23.1 (Col. Performance); DC.002.000144; DC.002.000146; DC.002.00046; DC.002.000046; 3.7.1; 3.6.3; 1.2046; Pasta do artista (Biblioteca) ou DC.002.000139; 1.24.; 1.21.1 ; 1.20.1 (DC.002.000146 ou DC.002.000138?); DC.002.000136; 3.6.1 ou DC.010.000033; DC.002.000156; Dc.002.000156; 3.7.3; DC.002.000062; 3.6.2; DC.010.000031; DC.002.00046; Dc.002.000046; 3.7.1; 3.6.3; 1.2046 (Col. Performance); 1.24.1; 1.21.1; DC.002.0000146 ou DC.002.000138; DC.002.000136; 3.6.1; DC.002.000156; Dc.002.000156; 3.7.3; DC.002.000062; 3.6.2; DC.010.000031; 11.67.1 (CD-ROM-performance 006.jpg); 11.67.1 (CD ROM- performance 008.jpg); 11.67.1 (CD-ROM- performance

É importante ressaltar que muitos itens não foram encontrados, conforme esquema anexado ao apêndice, devido à inexistência de documentos que contivessem informações como: listagem dos itens expostos, projeto museográfico, textos curatoriais, entre outros. Uma vez adquiridos pelo CEDOC, estes documentos passariam por etapas como: registro, descrição, indexação e armazenamento, processo voltado às demandas mínimas do ciclo documentário, o qual será analisado no Capítulo 5, muito oportunamente explicado por Robredo (2005). É importante não se esquecer da necessidade de tornar a informação acessível, fazendo uso da documentação, enquanto processo, que “tem por finalidade, transformar em probabilidade suficiente a possibilidade que todo homem tem para obter, quando necessário, a informação que lhe interessa” ROBREDO (2005, p.2).

Por sua vez, para que o ciclo documentário atenda às demandas necessárias da documentação dos registros gerados durante as exposições, será fundamental inter-relacionar os documentos gerados nas exposições, seja organizando em formato de dossiês, projetos e relatórios, pastas de exposições¹²², ou através de outros métodos específicos que permitam cruzar as informações existentes, o que requer a criação de metadados específicos para a documentação de exposições.

Por outro lado, como o tempo para o recolhimento dos documentos que tratem sobre cada exposição pode não ser finito, questão *sine qua non* considerada e adotada por algumas instituições, e defendida nesta tese, por permitir à instituição solicitar, posteriormente ao prazo regimental definido em cada instituição, documentos gerados durante as exposições aos setores da instituição que estiveram envolvidos na atividade, além de entrar em contato com os curadores, mesmo que já tenham se passado anos,

001.jpg); 11.67.1 (CD-ROM- performance 009.jpg) ; B.09.03.0001 (25 – Théo Werneck ou Foto do Jornal com código: CI.003.000019); 11.67.1 (CD-ROM- Performance 003.Jpg); 11.67.1 (CD-ROM- Performance 005.Jpg); 11.67.1 (CD-ROM- Performance 010.Jpg); 11- 11.67.1 (CD-ROM- Performance 011.Jpg); 11.72 (CD-ROM – Busto_Pinacoteca); 11.72 (CD-ROM- 15-Cachito); D.01.05.158; D.02.01.24; P.86.08.016; P.86.08.016; P.86.08.016; D.01.11.247 (6°); D.01.11.246 (2°); D.01.11.248 (Fotograma 3°); D.01.11.250 (4°); D.01.11.247 (1°); D.01.18.93; D.01.11.248 (3° linha horizontal, Fotograma 4°, contando da esquerda para direita; D.01.18.69; D.01.18.71; P.86.08.016; P.86.08.016; D.01.18.68; P.86.08.016; P.86.08.016 ; D.01.18.65; P.86.08.016 ; D.01.18.66; D.02.01.31; D.02.01.36; D.02.01.33; D.02.01.34; D.02.01.32; P.58.08.029; 11.71.1 (CD-ROM – Performance 020.jpg); D.01.11.246.252; D.01.11.242; D.01.1891 / D.01.18.90; P.50.09.027; D.01.18.90; D.01.18.92; Ficha: 400578; 3.7.3; 1.2046 ou 400294 ou Registro: DOC.01296; PF 4.4.1 (Col. Performance) ; PF 4.4.1 (Col. Performance) .

¹²² O método de organização de registros em “Pasta de exposição”, como será mais à frente descrito, foi observado no Museu de Arte de São Paulo, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e no Museu de Arte Moderna de São Paulo.

como veremos no exemplo analisado no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Ao não encerrar o processo de seleção de documentos sobre determinada exposição, permite-se que a documentação das exposições seja uma tema contínuo de pesquisa para o setor responsável pela documentação, além de priorizar a informação na instituição, de forma ética.

Assim, as constantes transformações nas dinâmicas processuais dos museus, transformações que podem acontecer na própria maneira como o museu compreende determinadas questões administrativas, de gestão e de comunicação com a sociedade, podem modificar determinados entendimentos institucionais considerados padrão, aproximando o processo de documentação em arquivos e bibliotecas de museus do processo de musealização, até então restrito ao acervo museológico. Mas é importante destacar que tanto o acervo arquivístico quanto o acervo das bibliotecas existentes no espaço do museu estão em um processo simbiótico com a instituição, sendo a sua separação problemática e prejudicial para a dinâmica da instituição que os compreende: o museu.

Deve-se observar os motivos para tal separação, motivo que pode ir além dos processamentos técnicos de arquivos, biblioteca e Núcleo de Acervo Museológico. Em alguns casos, a separação de tais acervos restringe o modo como o museu lida com a sociedade, por muitas vezes restringindo o acesso de usuários da informação e visitantes do museu aos espaços como biblioteca, arquivos e salas de exposição.

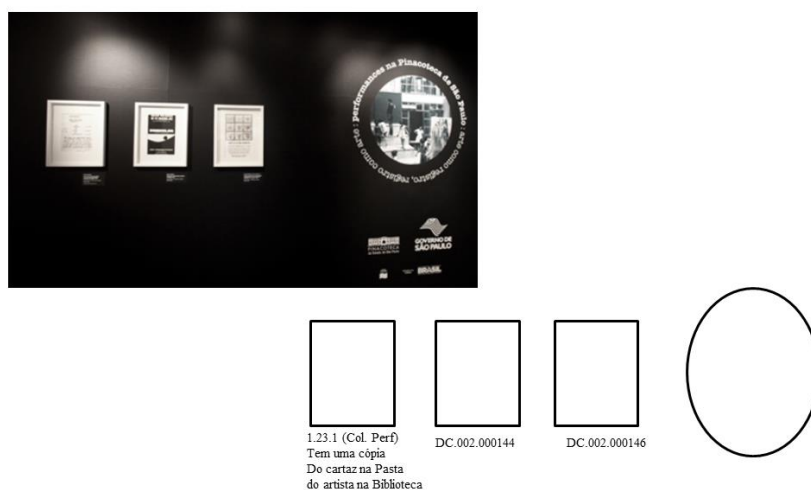
Por outro lado, sendo a informação considerada prioridade nos espaços de documentação, o que exige a conservação e acesso aos registros, é fundamental criar sistemas de recuperação da informação que contenham multiplataforma, podendo ser executados em qualquer sistema operacional; interoperabilidade, permitindo importar e exportar informações de diferentes formatos e padrões de recuperação de dados (por exemplo, o formato LIDO - CIDO/ICOM); e responsividade, permitindo que o sistema se adapte a diferentes dispositivos como computador, smartphone, tablet. O museu, conforme definição internacionalmente conhecida, uma instituição a serviço da sociedade e, a partir de tal aspecto, deve integrar-se a ela, fornecendo e repensando suas informações a partir das reflexões de seu público e entorno, considerando o lugar, o tempo e a sociedade que o rodeia.

Figura 19 – Vitrine da exposição “Arte como registro, registro como arte”



Foto: Cris Krisnack. Acervo CEDOC/Pinacoteca do Estado de São Paulo¹²³

Figura 20 – Esquema utilizado para identificar os elementos existentes na parede 1 da Exposição, comparando a foto da sala de exposição e dos documentos expostos aos demais documentos recebidos e analisados no CEDOC



Fonte: Desenvolvido pela autora (ver Apêndice) a partir da fotografia de Cris Krisnack

Analisando a forma como a documentação de exposições é processada pela Pinacoteca, a inexistência de um dossiê, projeto ou relatório que informe o objetivo da exposição, os itens selecionados para exibição e os vídeos produzidos exclusivamente para a atividade, torna impossível a tarefa de analisar ou estudar a documentação desta exposição em sua totalidade. A inexistência de elementos básicos que atendam a demanda informacional sobre a referida atividade, tendo em vista a dinâmica adotada

¹²³ Disponível em: <http://www.sisemsp.org.br/blog/wp-content/uploads/2013/06/Arte-como-registro-registro-como-arte_PESP_caso3_APN.pdf>. Acessado e: 6 fev. 2017

pelo CEDOC e a função do arquivo histórico da instituição, prejudica o acesso à informação, não permitindo que a função do acervo arquivístico da Pinacoteca seja inteiramente cumprida.

Guardar, organizar e tornar acessíveis arquivos e coleções privadas pertencentes a instituições de arte, artistas, críticos de arte e ex-colaboradores da instituição, desde que atestada sua relevância para o estudo e a pesquisa das artes visuais no Brasil; preservar os documentos que permitirão traçar o percurso histórico e a memória da Pinacoteca de São Paulo por meios da guarda, organização e administração de seu arquivo permanente; tornar público o acesso às informações da instituição.¹²⁴

A exposição “Arte como registro, registro como arte: performances na Pinacoteca de São Paulo” contribui para o histórico da instituição, não só por representar uma parte importante da história da Pinacoteca, mas também por pontuar a sua atuação no cenário da arte contemporânea brasileira.

Paralelamente, o ato de expor reafirma os três pilares que distinguem o museu de outras instituições de preservação, o que requer que tanto o arquivo quanto a biblioteca existente nos museus sejam parte desta organicidade maior que é a instituição museu, onde estão lotados. Arquivo e a biblioteca existente nos museus fazem parte da dinâmica do museu, por estarem nele inseridos e, por isso, devem registrar as atividades, por mais que não envolva diretamente que chamamos de acervo museológico ou a curadoria do museu.

Quanto aos documentos recebidos e a documentação existente no CEDOC alguns apresentam ponderações que serão feitas quanto ao conteúdo. É notório que muitas das informações não foram obtidas, mas o texto curatorial existente no projeto expográfico e os documentos expostos identificados, incluindo-se os enviados pelos curadores da exposição, serão considerados nesta análise que não pretende fazer uma crítica da exposição, mas compreender a relevância da documentação, por se encontrar em espaços voltados para a documentação de acervos considerados de relevância histórica para instituição e para sociedade.

Dentre os documentos recebidos, por e-mail, da curadora da exposição, Ana Paula Nascimento, incluíam-se: planta baixa da sala, fotos da sala da exposição, o texto

¹²⁴ Cedo. Acervo arquivístico. Disponível em:

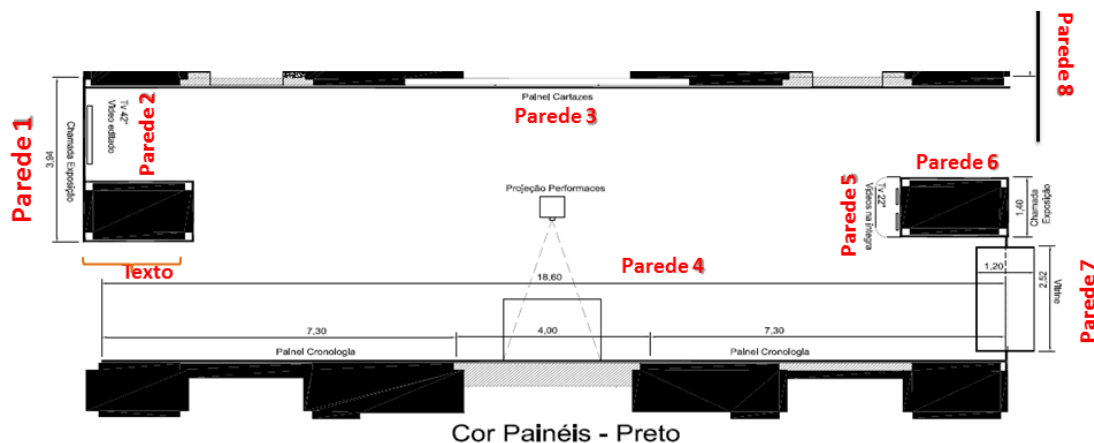
<<http://biblioteca.pinacoteca.org.br:9090/site/php/level.php?lang=pt&component=104&item=3>>.

Acessado em: 22 jan. 2017. 162p.

curatorial adotado pela exposição, listagens, não finalizadas de documentos expostos, corte de elevação de uma das paredes da exposição, mostrando parte do projeto do layout da sala. Contudo, ao comparar o desenho expográfico (corte de elevação) com as fotografias da sala de exposição, percebemos que diferem, não sendo os desenhos expográficos na versão final, o que foi solucionado com as fotografias do espaço, mas, mesmo assim, fornecem alguns indícios sobre a narrativa expográfica adotada, pois contêm o texto curatorial adotado. Todavia, tanto nas fotografias quanto nas imagens enviadas, não foi possível ler a legenda dos documentos expostos.

No caso específico das fotografias, é importante explicar que as fotografias existentes no CEDOC não abarcam todos os espaços da sala de exposição, não aparecendo algumas das paredes, o que foi resolvido com certas imagens enviadas pelos curadores.

Figura 21 – Planta baixa da exposição



Fonte: PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO/CEDOC

Figura 22 – Sala da Exposição sobre o artista Ivald Granato



Fonte: PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO/CEDOC.

Foto: Cris Krisnack, jul. 2011.

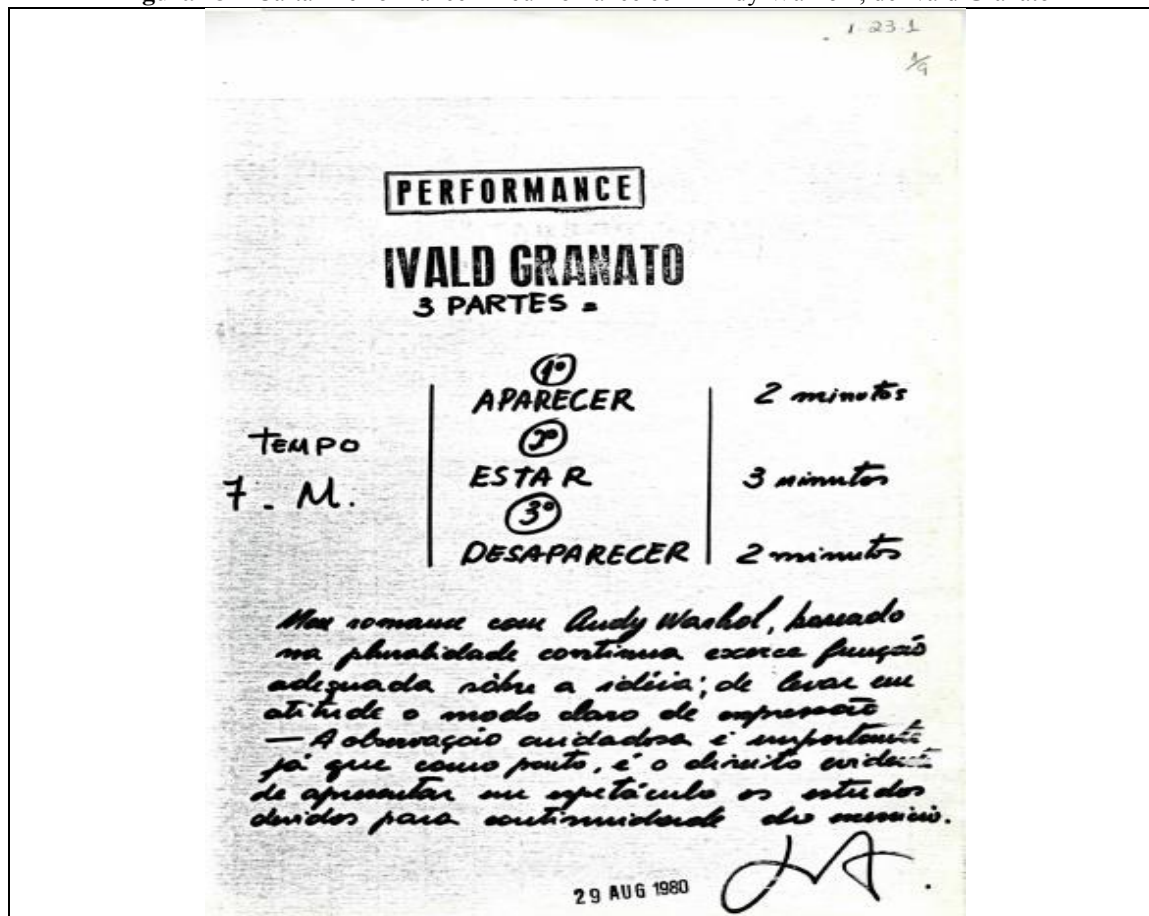
Somente depois de várias idas e vindas à instituição, além de conversas com os profissionais do CEDOC, outros nomes de artistas foram descobertos, devido às fotos existentes na Pinacoteca não registrarem todas as paredes e vitrine existentes na sala expositiva. Um dos artistas posteriormente encontrados foi o Theo Werneck. Isso aconteceu, pois a parte da parede onde foram apresentadas fotos de suas performances não constava no acervo de imagens da exposição no CEDOC, mas constam algumas imagens na página eletrônica da Pinacoteca, além das imagens enviadas pelos curadores. A página eletrônica da Pinacoteca do Estado de São Paulo foi outro espaço utilizado para levantar dados sobre a exposição. Além das fotografias, foram encontrados vídeos com registros de performances realizadas nas décadas de 1970 e 1980.

Ao realizar buscas pelo termo “performance” no sistema “ABCD”, foi possível encontrar o projeto “A performance na Pinacoteca do Estado de São Paulo”¹²⁵, de 2010. O documento não participou da expografia da exposição, mas foi um projeto criado para um edital da FUNARTE, e que, por pretender organizar eventos que tratassem da performance na Pinacoteca, pretendia ser um desdobramento das ações voltadas para a realização da exposição “Arte como registro, registro como arte”, realizada no ano

¹²⁵ CEDOC/ Pinacoteca do Estado de São Paulo. Projeto ‘A performance na Pinacoteca do Estado de São Paulo’. Edital apoio a festivais de fotografia, performances e Salões Regionais – Funarte. 2010.14p. (código do documento: OI.022.000026. caixa 792)

seguinte.

Figura 23 – Cartaz Performance “Meu Romance com Andy Warhol”, de Ivald Granato



Fonte: PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO/ CEDOC (Pasta da artista/ Biblioteca)¹²⁶

O objetivo do projeto seria “produzir e apresentar um conjunto de atividades que propõem recuperar e debater a performance em São Paulo, entre as décadas de 1970 e 1980, baseando-se na experiência da Pinacoteca do Estado de São Paulo e trazendo a público um ciclo de performances, um seminário internacional e uma publicação” (CEDOC, 2010, p.1).¹²⁷

¹²⁶ Este Clipping está disponível para pesquisa na “pasta do artista Ivald Granato”, na biblioteca da Pinacoteca, mas também consta entre os documentos existentes no arquivo (código 1.23.1, coleção performance), ambos pertencentes ao CEDOC.

¹²⁷ CEDOC/ Pinacoteca do Estado de São Paulo. Projeto ‘A performance na Pinacoteca do Estado de São Paulo’. Edital apoio a festivais de fotografia, performances e Salões Regionais – Funarte. 2010.14p.

Quadro 2 - Documentos exibidos na exposição “Arte como registro, registro como arte” a partir de observações feitas em fotografias da exposição e em imagens do corte das paredes da sala expositiva.¹²⁸

(43)	Imagens - Identificadas ¹²⁹
(45)	Imagens - Não identificadas ¹³⁰
(01)	Documento textual- identificado (carta)
(não identificados)	Documentos textuais expostos nas vitrines
(04)	Cartazes - identificados ¹³¹
(0)	Cartazes - não identificados
(05)	Vídeos - identificados ¹³²
(não identificados)	Vídeos – não identificados ¹³³
(59)	Total de Itens identificados ¹³⁴ .

Fonte: Desenvolvido pela autora

Como um dos documentos enviados pelos curadores fazia referência ao blog (<http://www.blogpinacoteca.com.br>) criado exclusivamente para a exposição, hospedado no servidor da própria Pinacoteca, contatos foram feitos com o setor de Tecnologia da Informação da instituição. Mas, infelizmente, o conteúdo não está disponível, sendo a sua página eletrônica inexistente, devido ao encerramento da exposição. Esta questão reporta para outro tema importante: curadoria digital¹³⁵.

¹²⁸ Enviado pela curadora da Exposição.

¹²⁹ A partir de informações obtidas em listagens enviadas pelo curador da exposição (BEVILLAQUA, Gabriel M. Exposição "Arte como registro, registro como arte". [Mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <rmoniquemagaldii@ub.br> em 20 jan. 2017.

¹³⁰ Imagens existentes no CEDOC.

¹³¹ A partir de informações obtidas em listagens enviadas pelo curador da exposição (BEVILLAQUA, Gabriel M. Exposição "Arte como registro, registro como arte". [Mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <rmoniquemagaldii@ub.br> em 20 jan. 2017.

¹³² A partir de informações obtidas em listagens enviadas pelo curador da exposição (BEVILLAQUA, Gabriel M. Exposição "Arte como registro, registro como arte" [Mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <rmoniquemagaldii@ub.br> em 20 jan. 2017.

¹³³ Não é possível dizer se existiram ou não outros vídeos.

¹³⁴ Como não existe o dossiê da exposição, não foi possível fornecer uma informação precisa quanto ao quantitativo de documentos expostos e que se encontram no CEDOC.

¹³⁵ Conceito não consolidado, curadoria digital pode ser definida como conjunto de “conhecimentos e práticas acumulados na última década em preservação e acesso a recursos digitais resultaram num conjunto de estratégias, abordagens tecnológicas e atividades” (SAYÃO, 2012, p.184).

Figura 24 – imagem da primeira tela da página eletrônica do Blog da exposição “Arte como registro, registro como arte” realizada em 2011.



Fonte: NASCIMENTO, 2011.

É imprescindível preservar conteúdos criados exclusivamente em meio digital, sendo a gestão e segurança de informações publicadas em sites oficiais de museus importantes para a memória institucional e que devem ser preservadas enquanto documentos, em versão digital e online. Páginas eletrônicas de exposições devem ser inseridas nas bases online de arquivos e centro de documentação, constando como documentos em formato eletrônico¹³⁶. O link do site deve ser preenchido em campos criados especificamente para este tipo de formato de documento.

Uma base de dados interessante é a Archive.org.¹³⁷ Criada em 1996, é considerada uma biblioteca, sem fins lucrativos, com a missão de fornecer acesso universal a conhecimentos, e tem um arquivo com mais de 278 bilhões de páginas na Internet de vários países, disponibilizando um histórico de layouts de páginas eletrônicas em todo o mundo. É possível buscar a página de uma instituição e conhecer, em ordem cronológica, as atualizações feitas quanto ao formato da página. Os museus devem desenvolver mecanismos que permitam guardar não somente os layouts, mas também os conteúdos disponibilizados em suas páginas, documentos oficiais, publicados para divulgar a instituição e que devem ser preservados, não devendo, com isso, descartar as mensagens recebidas via correio eletrônico.

¹³⁶ Ver museu ZKM, Museu de Arte Contemporânea localizada em Karlsruhe, Alemanha. Disponível em: <<http://on1.zkm.de/zkm/e/institute/medienmuseum>>. Acessado em: 22 abr. 2017

¹³⁷ Disponível em: <<https://archive.org/about/>>. Acessado em: 20 mai.2016.

3.2.2 PERFORMANCE “O NOME”, DE MAURÍCIO IANÊS, 2011 E 2013

No que diz respeito à obra do artista Maurício Ianês, antes, é importante pontuar quem é o artista no campo das artes. O artista participou de importantes exposições como 28ª e a 29ª Bienais Internacionais de São Paulo; Maison de L’Amérique Latine, Paris, França; “Chambres Sourdes”, Parc Culturel de Renteilly, França; entre outras. Na 28ª Bienal de Arte de São Paulo, talvez uma das obras mais marcantes no cenário das artes, a performance “*Sem Título – A Bondade de Estranhos*”, que iniciou no dia 4 e terminou no dia 16 de novembro de 2011. Foi a performance onde o artista “entrou sem roupas no pavilhão e, para se manter ali, ficou na total dependência do público, de acordo com 13 regras estipuladas pelo artista [...]. Até o dia 16/11, dezenas de pessoas se dirigiram ao parque do Ibirapuera para ver esse artista da fome”. Segundo ele:

Nos dois primeiros dias da minha performance na Bienal, me senti num açougue, principalmente por conta da mídia. Pensei até mesmo em encerrar o trabalho”, conta Ianês a Trópico. A imagem inicial do “peladão” foi paulatinamente sendo substituída por outra, quase mística, de uma figura que recebia oferendas de todo tipo: roupas, travesseiros, comida, livros, textos, dobraduras [...] Pessoas foram lá me doar uma música tocada ao vivo, dois grupos me doaram performances, e isso foi muito lindo, ver que o vazio se tornou um espaço de expressão aberta por conta do trabalho, coisa que antes tinha sido muitas vezes proibida¹³⁸.

Formado em Arte Plásticas na Fundação Armando Penteadado, em São Paulo, e vem realizando performances que questionam

as linguagens verbal e artística, suas possibilidades expressivas e limites, suas funções políticas e sociais, muitas vezes propondo a participação do público em suas ações para criar situações de troca onde a linguagem e os seus desdobramentos sociais entram em jogo. Ianês busca referências e influências em filosofia, poesia, crítica social, literatura e música. Ações e performances que buscam questionar a relação entre espectador e artista, tirando o espectador do papel de observador passivo e transformando-o em parte importante da criação da obra são parte importante do trabalho de Ianês.¹³⁹

Para Douglas de Freitas (2011), ao analisar as obras de Ianês, a série de objetos “*Sobre o silêncio*”, afirma que o silêncio “sempre ronda o trabalho de Ianês. Talvez porque seja a maneira mais honesta de se comunicar sem nos deixar cair nas ciladas da linguagem”. Para Kiki Mazzucchelli, “A pesquisa de Maurício é movida por uma tríade de sistemas de representação – a linguagem, a arte e a religião” (FREITAS, 2011, s/p).

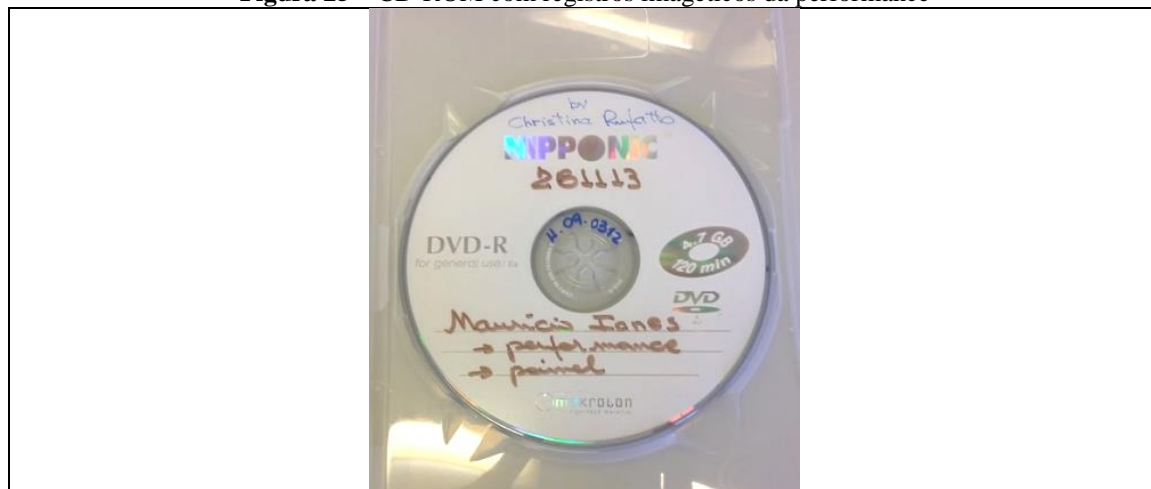
¹³⁸ Entrevista concedida a Fabio Cypriano, publicada na Folha de São Paulo, em 24/11/2008. Disponível em: <<http://www.premiopipa.com/pag/mauricio-ianes/>>. Acessado em: 3 jan. 2017.

¹³⁹ PRÊMIO PIPA. Maurício Ianês. Disponível em: <<http://www.premiopipa.com/pag/mauricio-ianes/>>. Acessado em: 3 jan. 2017.

A Performance musealizada pela Pinacoteca, “O Nome”, foi realizada no âmbito do projeto “Octógono”, sendo exibida em 28, 29 e 30 de novembro de 2013, na Pinacoteca de Estado de São Paulo, com duração, em média, de 10 minutos. Na oportunidade, a performance contou com a participação de funcionários do museu em sua exibição. A performance constituía em um grupo de funcionários, no mínimo 8¹⁴⁰, previamente estabelecidos e orientados pelo artista, a entrar no octógono da Pinacoteca, e pronunciar, cada um, e ao mesmo tempo, uma letra da palavra “inefável”. A palavra “inefável”, para o Ianês, representa o indizível.

Mas não seria a primeira vez que a performance foi realizada. A sua primeira apresentação foi realizada em 2010 na Galeria de arte Vermelho, em São Paulo, no âmbito da 6ª edição da mostra de performance intitulada “Verbo”. Esse histórico é encontrado na ficha catalográfica e em documentos existentes no Núcleo de Acervo Museológico, estando os documentos da performance preservados na reserva técnica do museu, além de existirem outros registros no CEDOC¹⁴¹.

Figura 25 – CD-ROM com registros imagéticos da performance



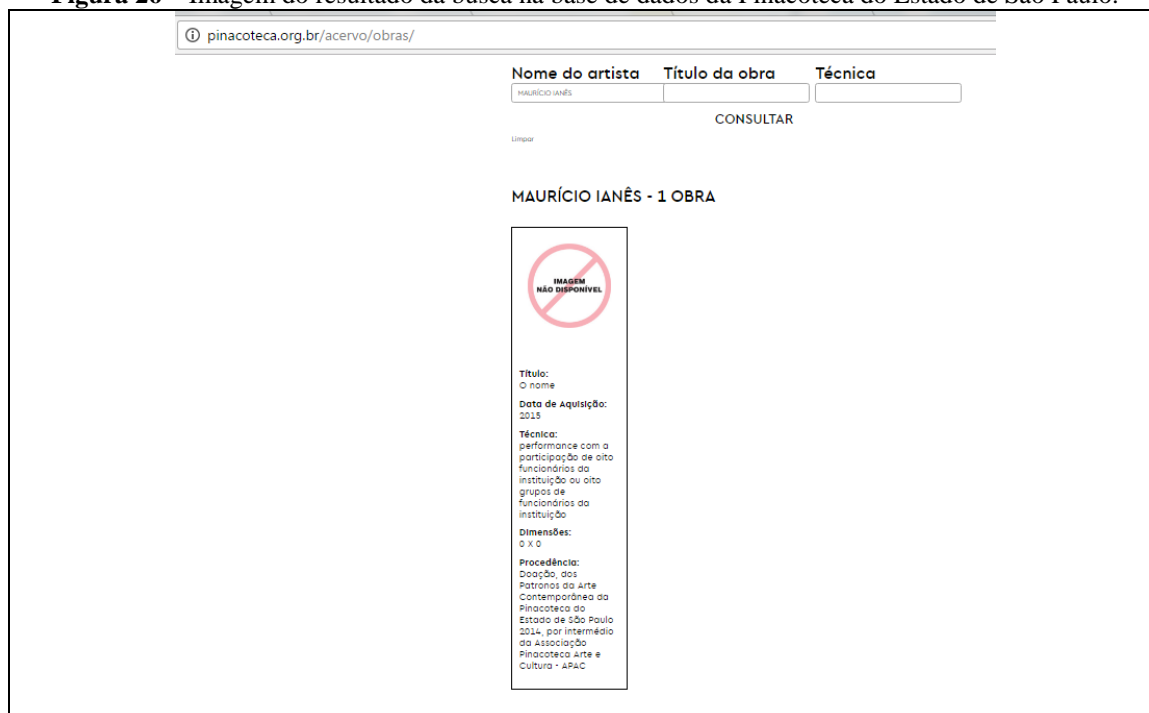
Fonte: CEDOC/ Arquivo. Pinacoteca do Estado de São Paulo. 2016.

¹⁴⁰ A orientação do artista sobre o quantitativo de funcionários requer que a quantidade seja no mínimo 8, podendo conter uma quantidade maior, acrescido de oito em oito participantes. Por exemplo: 8, 16, 24, 32, 40, 48, etc...

¹⁴¹ Na base de dados online de acervo museológico da Pinacoteca do Estado de São Paulo, é possível realizar buscas por “Nome do artista”, “título da obra” e “Técnica”. Contudo, ao preencher os dois primeiros campos (nome do artista e título da obra), “não foram encontrados resultados”. Ao buscar pelo título da obra, a base de dados apresentou 3 resultados, dentre eles o desejado, a performance “O Nome”. Quando foi preenchido somente o campo referente ao nome do artista com o termo “Maurício Ianês”, informações sobre a obra “O Nome” foram encontradas.

As informações obtidas sobre a obra na base online da Pinacoteca foram: título, data de aquisição, técnica, dimensões e procedência. A técnica informada era “performance com a participação de oito funcionários da instituição ou oito grupos de funcionários da instituição”. As dimensões, por ser uma performance, eram inexistentes e a procedência teria acontecido por “Doação, dos Patronos da Arte Contemporânea da Pinacoteca do Estado de São Paulo 2014, por intermédio da Associação Pinacoteca Arte e Cultura – APAC”¹⁴². Não foram disponibilizadas fotografias.

Figura 26 – Imagem do resultado da busca na base de dados da Pinacoteca do Estado de São Paulo.



Fonte: PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO.

As informações existentes quanto à obra “O Nome”, por estar no Núcleo de Acervo Museológico e/ou Reserva Técnica do museu, por seguirem procedimentos específicos, são consideradas ou convencionalmente chamadas de musealizadas. Citemos Desvallées e Mairesse, ao definirem a musealização como sendo “a operação destinada a extrair, física e conceitualmente, uma coisa de seu meio natural ou cultural de origem e a lhe dar um estatuto museal, transformá-lo em musealium ou museália, (...) fazê-la entrar no campo do museal.” (Desvallées e Mairesse, 2010, p.48-50). Contudo, ao adotar o conceito de musealização como sendo todo o processo que envolve pesquisa, conservação e comunicação, poderemos alargar o entendimento de

¹⁴² PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. Base Acervo. Maurício Ianês – 1 obra. Disponível em: < <http://pinacoteca.org.br/acervo/obras/>>. Acessado em: 3 jan. 2017.

musealização para outros documentos existentes na instituição.

Os documentos existentes na reserva técnica foram entregues pelo próprio artista e estão divididos em materiais, documentos digitais e impressos. Os documentos digitais estão em pastas digitais, localizadas no computador do núcleo, e a sua versão impressa em pastas organizadas em um arquivo deslizante no próprio, juntamente com o pendrive entregue pelo artista, contendo os arquivos em versão digital. As pastas digitais dividem-se em: Maurício Ianês – “O nome” (2010-2011); e Maurício Ianês (Dossiê).

Quadro 3 – Informações obtidas no CEDOC sobre a performance “O nome”

Título	Data	Localização da documentação:	Itens	Informações no site da Instituição ou na Base ABCD
O nome	28/11/2013 – 30/11/2013	CEDOC		
		Arquivo institucional	(67) imagens Coloridas (em CD-ROM) Autoria de: Christina Rufatto (fotógrafo) Maurício Ianês (artista) Pinacoteca do Estado de São Paulo (organizador)	H.09.0312 ¹⁴³ Audiovisual

Fonte: Desenvolvido pela autora.

Juntamente com os arquivos impressos, Maurício Ianês entregou o “Projeto descritivo do artista”. Neste, encontramos informações sobre a obra, como esta deve ser realizada, além de algumas restrições como:

Os documentos da ação - fotos documentais, vídeos documentais, contrato, projeto, listas de participantes e Making of - poderão ser apresentados apenas como documentação histórica sem valor comercial. Imagens resultantes de outras apresentações da ação que não além da de dezembro de 2013 deverão ser adicionadas e arquivadas junto com as já existentes (MAURÍCIO IANÊS apud entrevista).¹⁴⁴

¹⁴³ O Nome. Audiovisual com imagens da performance. Disponível em: <<http://biblioteca.pinacoteca.org.br:9090/cgi-bin/wxis.exe/iah/scripts/>>. Acessado em: 20 fev. 2017

¹⁴⁴ Entrevista de Maurício Ianês presente na documentação existente na Reserva Técnica da Pinacoteca do estado de São Paulo.

O artista chama os registros produzidos a partir da performance de “documentos da ação”, os quais devem ser considerados documentos históricos e, como tais, devem ser inseridos os documentos gerados em momentos anteriores, mesmo que a realização da performance em questão tenha ocorrido em outro espaço, fora do museu.

Quadro 4 – Informações obtidas no Núcleo de Acervo museológico e Reserva técnica sobre a performance ‘O nome’

Evento:	Performance musealizada		
Local:	Acervo museológico		
Pastas	Subpastas	Quantidade de arquivos	Descrição dos itens
Maurício Ianês – “O nome” (2010-2011)	Dossiê – Arquivo em PDF	(01)	Dossiê, em PDF, com 6 folhas, contendo: Título da obra; Nome do artista; Ano (2010/2011); Informações catalográficas (contendo código, da galeria, título, ano, artista, técnica, duração); Histórico (referenciando a atividade realizada na Pinacoteca, em 2012; e na galeria Vermelho, em 2011); a descrição da obra, feita pelo próprio artista e Imagens de referência (com fotografias da performance realizada pela primeira vez na galeria vermelho).
	Imagens	(12)	Imagens da performance realizadas no Octógono da Pinacoteca.
Maurício Ianês (Dossiê)	Clipping	(32)	Matérias/ artigos sobre o artista
	Textos	(20)	2006 – A long Silence – Sequences 2006 – Maszucchellikiki – O verbo Enc. 2008 – Cypriano Fabio – Entrevista Folha 2009 – Caue Alves – Maurício Ianês 2012 – Rohden Felicitas – Entrevista. Blog.
	Maurício Ianês – Ponto Final Maurício Ianês – (CV) ¹⁴⁵ Maurício Ianês (portifólio)	(03)	Artigo, currículo e portfólio do artista.
	Vídeo	(01)	Entrevista realizada com o artista Maurício Ianês sobre a performance. Nesta, o artista responde os limites de realização da performance, quem pode participar, quando e onde pode ser realizada. A performance deve ser realizada por funcionários do museu, mas pode ser realizada em

¹⁴⁵ Currículo.

			<p>outra instituição.</p> <p>Informa também que toda exibição requer a realização prévia de workshop, a ser ministrado por ele. Caso não possa estar presente para realizá-lo, o artista enviará um vídeo explicativo, que será assistido pelos funcionários selecionados para a atividade.</p>
--	--	--	---

Fonte: Desenvolvido pela autora

É igualmente importante citar o registro da performance “O Nome” na base INCCA (*International Network For The Conservation Of Contemporary Art*). O INCCA é composto por profissionais de museus e pesquisadores em todo o mundo, e orienta procedimentos de registros de obras de arte contemporânea como instalações e performance, indicado métodos mais adequados de documentação, visando a conservação.

Criado em 1999, a INCCA é composta por membros voltados a desenvolver, compartilhar e preservar o conhecimento para a preservação da arte moderna e contemporânea. O INCCA também orienta em procedimentos de preservação e documentação de instalações e performance, auxiliando no desenvolvimento de entrevistas com artistas por meio de guias.¹⁴⁶

No Núcleo de Acervo Museológico, no âmbito do Projeto INCCA, foi realizada uma entrevista com Maurício Ianês, no dia 12 de maio de 2015, sendo o seu registro anexado ao processo de aquisição da obra. Participaram da entrevista: Maurício Ianês (artista plástico); Marcos Galon (Galeria Vermelho); Teodora Carneiro (Conservação e Restauro da Pinacoteca); Giancarlo Hannud (Curadoria e pesquisa da Pinacoteca); Gabriela Oliveira (Acervo Museológico); Olívia Negrini (Acervo Museológico); Toninho Timaco (Filmagem e edição). O vídeo tem a duração de 47 minutos e faz parte da documentação existente no Núcleo de Acervo Museológico.

No referido vídeo, os profissionais presentes fazem perguntas ao artista sobre a obra e sobre os procedimentos necessários para que aconteçam futuras exposições, ressaltando-se às restrições necessárias para tal. O artista deixa claro que a performance foi criada para ser exibida no octógono da Pinacoteca, somente por profissionais da

¹⁴⁶ INCCA. Disponível em: <<https://www.incca.org/about-incca>>. Acessado em: 13 jan. 2017.

Pinacoteca. Além disso, ressalta que a Pinacoteca poderá realizar a performance outras vezes, desde que ele possa realizar um workshop com os profissionais escolhidos para a atividade. Caso ele não possa estar presente, ele desenvolverá um vídeo com o workshop, que será apresentado na ocasião aos participantes, os quais somente poderão realizar a performance depois de assistir às orientações.

No Núcleo de Acervo Museológico, a obra foi catalogada e indexada ao sistema de documentação do acervo. Na ficha catalográfica impressa, constam informações como: nome da parte (título); dimensões (29,8 x 21,1x 0,4 cm); data atribuída (2011); material/ técnica (obra em acondicionamento), 14 páginas em impressão digital sobre papel, e pendrive (5,2 x 2 x 0,8 cm); pesquisa; entre outras informações que carecem de autorização da instituição e quanto à divulgação do conteúdo, como valor do seguro, valor de compra da obra.

No que diz respeito ao item “Pesquisa” da ficha catalográfica da obra musealizada, as informações existentes são:

Data de aquisição será a data a publicação a doação D.O.E. A obra foi aprovada pela COA em 28 de novembro de 2014. A obra foi entregue à Instituição em 18 de março de 2015. O processo de doação foi aberto em 18 de junho de 2014. Partes: Outros arquivos também estão presentes no *pendrive*, parte 2/2, mas se referem a informações que não fazem parte da obra. Optamos por descrevê-los sucintamente. Portanto, em pesquisa são eles CV do artista, Clipping do artista, textos e portfólio, todos inseridos na pasta “Maurício Ianês (Dossiê)”. Exposições: Uma versão da presente obra foi apresentada na “Verbo – mostra de performances arte” em sua 6ª edição na galeria Vermelho, São Paulo, S.P, em 2010.¹⁴⁷

Por outro lado, ao pesquisar o acervo da Biblioteca e o arquivo do CEDOC da Pinacoteca, com o intuito de conhecer as informações existentes sobre o artista e a performance realizada, enquanto evento da Pinacoteca, as informações encontradas foram: a) Biblioteca: nove itens, sendo que duas publicações contendo informações sobre obras que participaram de mostras (entre elas obras de Maurício Ianês), e sete artigos de periódicos, sendo esta última parte da Hemeroteca ou “pasta do artista”; b) Coleções especiais: trata-se de um cartaz sobre a exposição “É claro que você sabe do que estou falando?”, sob a curadoria de Luisa Duarte, realizada em 2008, realizada na Galeria Vermelho; c) Arquivos Pessoais e Documentos Avulsos: um catálogo da

¹⁴⁷ NÚCLEO DE ACERVO MUSEOLÓGICO/ Pinacoteca do Estado de São Paulo. Ficha catalográfica da obra “O nome”, de Maurício Ianês. S/D.

exposição Excesso, de 1996, e um cartaz da exposição Viés, de 2005; d) Arquivo Institucional da Pinacoteca de São Paulo: Reportagem fotográfica realizada em 2013.

Contudo, nenhum dos itens encontrados na Biblioteca, nas coleções especiais e nos Arquivos Pessoais e Documentos Avulsos relacionava-se à performance “O Nome”, mas continham informações sobre Maurício Ianês, no tocante a outras obras realizadas. Somente o Arquivo Institucional da Pinacoteca de São Paulo continha um CD-ROM (H.09.0312) com registros imagéticos da performance pesquisada. Segundo as informações disponíveis no sistema do Arquivo Institucional da Pinacoteca de São Paulo, o item ‘H.09.0312’, tratava de uma reportagem fotográfica, a atividade teria ocorrido entre os dias 28 e 30 de novembro de 2013, período que a performance foi realizada na instituição. Tais fatos nos faz refletir não somente sobre o processo de documentação e de musealização pelo Núcleo de Acervo Museológico, mas sobre a ressignificação dos registros da obra que passam a ser preservados, em diferentes setores de documentação.

Analisando os documentos apresentados pelo CEDOC e pelo Núcleo de Acervo Museológico, os tipos documentais existentes em ambos os espaços de documentação da Pinacoteca são: fotografia; dossiê do artista; relação de obras; itens; reportagem fotográfica; aquisição de compra; termo de autorização; vídeo. As performances, por sua efemeridade, requerem registros do seu processo de realização, mas, ao mesmo tempo, exigem a diferenciação entre a performance e a documentação da performance. A princípio, não podemos chamar as fotografias que registram o ato performático de obra em si, mas de registros da obra, em um determinado espaço, exibida por um determinado tempo.

A documentação exibida tanto na exposição “Arte como registro, registro como arte” quanto na performance “O Nome” aponta para problemática da documentação de performances, obra efêmera, com início e término previamente definidos, em museus. Os registros fotográficos, em vídeo e som são os documentos da performance e não a performance em si e o tratamento de cada documento é feito a partir de entendimentos e procedimentos técnicos específicos. No arquivo histórico, voltado para o processamento dos registros, enquanto documentos, tipologias de documentos como fotografias, filmagens, cartazes sobre a atividade, entre outros, são consideradas. No Núcleo de

Acervo Museológico, caso a performance tenha sido musealizada, os registros em fotografia, filmagens e projeto feito pelo artista são documentos históricos, podem compor a performance, caso o artista assim os considere, mas não são a performance em si. A questão ganha complexidade, visto que cada performance é uma exposição por si mesma.

Então, como documentar o efêmero, obra e exposição? E ainda neste contexto, realizar novas versões de performances, o que não quer dizer que seriam remontagens. No exemplo aqui analisado, a performance “O Nome” não é mais a mesma que foi realizada inicialmente na Galeria Vermelho, que envolvia outras pessoas em um outro espaço e contexto. A obra, no âmbito da Pinacoteca, dialoga com um novo espaço, que tem missão específica, e mobiliza pessoas existentes no contexto do museu: os funcionários da Pinacoteca, que podem ser substituídos de exibição em exibição. Porém, por mais que seja realizada no mesmo lugar, pelas mesmas pessoas, há alterações, adaptações na obra, mas também não será outra obra. Esta problemática é inerente à arte-performance, sendo considerada característica deste tipo de linguagem, o que afeta diretamente o processo de documentação nos setores voltados aos acervos museológicos em museus. Dependendo da forma como a performance é documentada, pode-se descaracterizar a sua essência, deixando de ser performance. A documentação da performance nos coloca em uma problemática importante quando tratamos da documentação em museus de arte na atualidade.

4. MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO (MASP)

Mais uma vez afirmo que sem ele [Assis Chateaubriand], no Brasil, nada existiria na área da moderna museologia, apesar de contarmos com antigas instituições de ordem acadêmica. O instituidor do Masp, valendo-se de sua energia e vontade, me confiou a organização e a direção de um estabelecimento e, sob suas ordens, seu prestígio e genial administração, de 46 até seu desaparecimento em 68, ofereci meus serviços que creio, foram reconhecidos. Depois disso continuei, com o presidente Edmundo Monteiro até que, chegando aos noventa anos, me retirei. Envelheci no MASP, procurei me orientar, na medida do possível, tentando resolver os problemas do dia-a-dia. Não sei de outros que, como eu, se improvisaram na tarefa de constituir um museu chegando a proporcionar uma cidade como São Paulo uma instituição do nível e da qualidade do Masp. Escrevo esta recordação em memória do primeiro centenário de nascimento do brasileiro que quis legar à sua Pátria um centro de conservação e de atividades dedicadas à realidade e ao futuro das artes plásticas (BARDI, 1992, p.7).

Neste relato de Bardi, percebemos a grande parceria estabelecida entre ele e o fundador do MASP, Assis Chateaubriand. Italiano que chegou ao Brasil em 1946, juntamente com a arquiteta e esposa Lina Bo Bardi, Pietro Maria Bardi resolveu vir para o Rio de Janeiro, cidade anteriormente visitada, quando nos anos 1930 passou pela cidade a caminho da Argentina, por ocasião de uma mostra oficial que teria organizado sobre a arquitetura italiana para o *Museo Nacional de Bellas Artes*.

Por sua relação mais aproximada com o Embaixador brasileiro Pietro de Moraes Barros, o qual assegurou facilidades para a sua vinda para o Rio de Janeiro, a intenção inicial de Bardi e Lina seria “apresentar duas exposições de pintura italiana, uma de obras antigas e outra de artistas contemporâneos”, preparada pelo *Studio d’Arte Palma*, em Roma, empreendimento criado depois do final da Segunda Guerra. Bardi teria adquirido muitas obras durante o conflito.

Para Bardi, o *Studio* baseava-se no comércio de obras e “abrange também a cultura, com a organização de mostras de pintura e escultura, cursos de história da arte, conferências e outras atividades ligadas às artes plásticas” e que também contava com “biblioteca, depósito e oficina de restauro” e tinha como sede um prédio na Praça Augusto Imperatore. Lina Bo Bardi teria conhecido Pietro Bardi quando foi trabalhar no referido *Studio*, e logo depois se casaria com Bardi. Com a ajuda do jornalista brasileiro Mário da Silva, chamado por ele de orientador e conselheiro, expôs duas coleções no edifício do Ministério da Cultura e Educação, ainda no Rio de Janeiro, local onde conheceu Assis Chateaubriand (BARDI, 1992, p.9).

Figura 27 - Studio d'Arte Palma de Bardi¹⁴⁸



Fonte: BIBLIOTECA E CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO/ ARQUIVO FOTOGRÁFICO/ MASP.

Quanto a Chateaubriand, dono do conglomerado de comunicação no Brasil, chamado de *Os Diários Associados*, idealizara muito antes a criação de um museu de artes no Brasil. Inicialmente sem localização definida para o museu, não sabia ainda se no Rio de Janeiro ou em São Paulo, mas vislumbrava a captação de subvenções para a aquisição de obras de arte. Entretanto, Assis logo mostrou a sua preferência pela terra que produzia a maior riqueza da época: o café. O museu acaba tornando-se paulistano, pois São Paulo, mesmo que ainda um centro provinciano, caseiro, encontrava-se em via de industrialização. É importante ressaltar que, antes da criação do MASP, existiam somente dois museus na cidade: o Museu Paulista (antigo Museu do Estado) e a Pinacoteca do Estado (BARDI, 1992, p.12).

[O primeiro prédio] Era simples, quase um apartamento: o ingresso levava a um corredor e deste à sala principal destinada à coleção. Havia uma sala para exposições periódicas e outra para a exposição didática de história da arte. Finalmente havia o auditório, para 100 lugares, destinado a curso, conferências, concertos e para a qual Lina desenhou uma cadeira dobrável que foi produzida por Renato Consolaro, um artesão italiano que aqui morava, pois no comércio nada encontramos semelhante [...]. Nossa intenção era realizar exposições periódicas, promover os aspectos didáticos da arte com cursos e conferências e, também, abrir escolas sobre assuntos que aqui ainda eram pouco difundidos (BARDI, 1992, p.13).

A cidade de São Paulo de 1947 “era uma cidade à procura de uma ordem

¹⁴⁸ AF-1946-Exposicao_Arte_Antiga_Italiana-Studio_dArte_Palma_01

urbanística, de uma arquitetura partidária do esquema do ecletismo, de escassa produção artística” (MASP, 1978, p.8). A Semana de Arte Moderna de 1922 foi um acontecimento que propunha a saída da “inércia estética”, em uma cidade baseada em uma arquitetura favorável ao eclético. O movimento de 22 se tornara uma “simples lembrança de reuniões turbulentas genericamente antiacadêmicas, mas sem propostas positivas de certo valor”, porque após o entusiasmo, a apatia do ambiente retornou, “apesar da vivência de alguns poetas, como Mário de Andrade e [...] Oswald de Andrade”. É neste cenário que surge o Museu de Arte de São Paulo (Ibidem, p.8)¹⁴⁹, com o argumento de que

Não havendo a possibilidade de superarmos o conceito de museus em seu sentido tradicional, sendo a palavra comprometedor para mentalidades conservadoras, optamos por um mecanismo que resultou absolutamente inédito: o espaço de 1.000 m², posto à disposição no 1º andar do novo edifício dos Diários Associados no centro da cidade, foi utilizado pensando-se mais num centro de atividades culturais do que num museu propriamente dito. Essa área foi assim dividida: 1- pinacoteca; 2- exposições didáticas de história da arte; 3- auditório; e 4- exposições periódicas. Apresentamos, logo após, as primeiras aquisições, obras de arte originais; fornecíamos panoramas informativos com boas ilustrações, comentadas estas legendas e textos de fácil leitura (naquele tempo eram raríssimos os livros de história da arte em português); inauguramos cursos dedicados à história e à estética: organizamos exposições dos poucos artistas nacionais discutidos, e convidamos, mais tarde, vários estrangeiros. Desta maneira o Museu tornou-se um centro de reuniões para os poucos iniciados e os muitos pretendentes à iniciação artística. [...]. Não se fixaram limites às atividades artísticas; naturalmente apresentavam-se concertos de música de câmara, mais tarde, quando se passou a ter maior espaço, construiu-se mais um auditório para representações teatrais, projeções de filmes e espetáculos musicais (MASP, 1978, p.8)¹⁵⁰.

Por sua experiência e conhecimentos no campo das Artes, ao P. M. Bardi ficou a tarefa de criar o museu. Desde seu início, o museu propôs a participação ativa da sociedade, “abrindo escolas, organizando exposições, promovendo discussões e, ao mesmo tempo, formando sua pinacoteca” e que realizou exposições em museus da Europa, Estados Unidos e Japão (MASP, 1978, p.4)¹⁵¹.

O Jornal de Chateaubriand, o Diário de S.Paulo, colocaria em cheque a inflexão provocada por sua inauguração, valorizando o fato de que antes só se podiam ver aquelas obras atravessando-se o oceano Atlântico. Tal evento conta com a presença do então presidente da república, Eurico Gaspar Dutra, e de Nelson Rockefeller, que fala da filantropia de Chateaubriand, talvez o

¹⁴⁹ MUSEU DE ARTE ASSIS CHATEAUBRIAND. *Ano 30*. São Paulo: Secretaria da Cultura, Ciência e tecnologia do Governo de Estado. 110p.

¹⁵⁰ MUSEU DE ARTE ASSIS CHATEAUBRIAND. *Ano 30*. São Paulo: Secretaria da Cultura, Ciência e tecnologia do Governo de Estado. 110p.

¹⁵¹ Ibidem

epíteto apropriado a esse fundador do MoMa de Nova York, além de incluir o esperado pós-guerra: democracia, paz e países intimamente ligados (LOURENÇO, 1999, p.98)¹⁵².

Ao vir para o Brasil, a arquiteta italiana Lina Bo Bardi foi autora da expografia de vários projetos, entre eles a expografia do primeiro MASP, na Rua Sete de Abril e, depois, do novo prédio na Avenida Paulista e do Sesc/ Fábrica da Pompéia (BARDI, 1992, p.9)¹⁵³.

Outra personalidade importante para a criação do MASP foi Nelson Rockefeller, sobre o qual falaremos mais à frente, ex-diretor do Museu de Arte de Nova York e mecenas de museus brasileiros como o Museu de Arte Moderna de São Paulo e Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Considerava o prédio dos Diários Associados, do próprio Chateaubriand, o espaço do “desenvolvimento da arte moderna em nosso país” (LIMA, 2010).

Na primeira sede, no edifício dos Diários Associados, o museu primeiramente ocupou um andar, expandido a sua área três anos depois, com o término das obras do edifício. Após a reforma, o museu passou a ocupar mais três andares. Quanto à expografia adotada no edifício dos Diários Associados, a exposição ficaria no terceiro e segundo andar, e as outras atividades desenvolvidas pelo museu seriam distribuídas pelos demais andares.

O terceiro andar foi reservado para a coleção permanente. Este espaço não possuía paredes divisórias e os suportes das pinturas eram sustentados por tirantes de aço. A sensação era de paredes flutuantes. O teto filtrava uma iluminação feita especialmente para o local. A sala era dividida por uma longa ‘Vitrina das formas’ contendo objetos de várias épocas, ilustrando assim os períodos assinalados na exposição didática. Havia desde objetos da antiguidade até peças contemporâneas, incluindo uma máquina de escrever, vidros e talheres representando a importância da forma no objeto industrializado. Esta vitrine já representava nosso interesse em divulgar a ‘industrial design’, do qual o MASP algum tempo depois abriria a primeira escola no Brasil. Uma sala apresentava as tapeçarias de Gobelins denominadas ‘das Índias’, e outra mostrava as chamadas pinturas galantes de Nattier, Drouais, Fragonard e Pater. As escolas ocupavam o quarto e o décimo quinto andares. No segundo andar ficaram dois auditórios, laboratórios fotográficos, duas sala para exposições temporárias, uma biblioteca e a secretaria (BARDI, 1992, p.14).

¹⁵² LOURENÇO, Maria Cecília. *Museus acolhem o Moderno*. São Paulo: Editora USP. 1999. 293p.

¹⁵³ BARDI, P. M. *História do MASP*. São Paulo: Empresa de arte. 1992. 175p.

Ao sofrer modificações no terceiro andar, o edifício dos Diários Associados daria espaço para a pinacoteca do Museu de Arte de São Paulo (MASP) e no nono andar para o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM/SP). O “projeto original previa uma grande sala, com luz provinda de uma claraboia em seu teto que, exteriormente, tinha a forma de uma fonte luminosa, além das costumeiras paredes de divisórias” (MASP, 1978, p.29)¹⁵⁴. Ao eliminar a fonte de luz, “fechando-se a claraboia e removendo-se as paredes, a arquiteta Lina Bardi criou um espaço único que foi dividido por meio de painéis móveis. Uma vitrine ampla, delimitando o espaço da Pinacoteca com a área da exposição periódica, contemplava todo o terceiro andar”, onde também localiza-se a exposição da coleção permanente. Aliás, é recorrente a prática de exibir várias exposições temporárias, um “sistema que ainda hoje o MASP mantém em sua nova sede da Avenida Paulista” (Ibidem, p.29).

A intenção inicial era criar um museu de arte de caráter nacional. Para isso, foram pedidas contribuições “de Porto Velho, em Rondônia, a Porto Alegre, no Rio Grande do Sul”. Devido aos altos valores das obras exigiu a ajuda de mecenas que realizaram eventuais apoios, com o intuito de “educar a juventude”, e que proporcionariam novas aquisições para a Pinacoteca do Museu de Arte. Em troca, Chateaubriand retribuía com “eventuais apoios promocionais da imprensa”. Para tanto, “cada quadro, antes de entrar no Museu, era exposto numa suntuosa recepção em edifícios públicos ou em mansões elegantes do Rio, de São Paulo e de outras capitais de Estado, assinalando encontros de confraternização [...] divulgados nas primeiras páginas dos Diários Associados, pelo rádio e televisão” (MASP, 1978, p.8-9)¹⁵⁵.

Segundo Bardi, no que diz respeito ao acervo, as aquisições foram feitas em casas do comércio europeu e norte-americano como nas Casas Knoedler, Matthiesen, Marlborough, Seligmann, Daber e casa Wildenstein, mas sofreria, na década de 1950, duras críticas, tendo em vista os boatos quanto a autenticidade das obras adquiridas pelo museu na época.

Mas foi na casa Wildenstein que Chateaubriand firmou relações mais estreitas, chegando a estabelecer com o Sr. Georges Wildenstein tais laços de amizade que a Pinacoteca, por determinação do fundador, é hoje a ele

¹⁵⁴ MUSEU DE ARTE ASSIS CHATEAUBRIAND. *Ano 30*. São Paulo: Secretaria da Cultura, Ciência e tecnologia do Governo de Estado. 110p.

¹⁵⁵ MUSEU DE ARTE ASSIS CHATEAUBRIAND. *Ano 30*. São Paulo: Secretaria da Cultura, Ciência e tecnologia do Governo de Estado. 110p.

dedicada. Pelos ilimitados créditos oferecidos, pelos seus conselhos técnicos de extraordinários *connaisseur* é que foi possível em 1953 aumentar consideravelmente nosso acervo, atingindo este um volume tão importante que, naquele mesmo ano recebemos vários convites para apresentá-los em museus da Europa. A projetada *tourné* servia também para resolver aos comentários maldosos que alguns setores da imprensa dirigiam contra o museu, pondo até em dúvida o valor do acervo. O ambiente não estava preparado para uma avaliação crítica das obras [...] Cálculos baseados em minuciosas pesquisas de mercado nos convenceram de que, por exemplo, os impressionistas depois de 1950 subiram entre 20 e 25% ao ano. Com esta convicção e obtendo meios a juros de 4%, iríamos conseguir um excelente negócio (MASP, 1978, p.9)¹⁵⁶.

Argumentava-se que, em meio aos questionamentos sobre a autenticidade de suas obras, a possibilidade de visitar obras de artistas reconhecidos internacionalmente unia-se à proposta de um novo museu de arte que pretendia romper com a ideia tradicional de museu como lugar de conservação e exposição cronológica de obras de arte, não mais cabendo a espaços fechados, como era comum nos museus existentes como a Pinacoteca de São Paulo. A proposta tinha como inspiração os novos museus norte-americanos como o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMa). Pietro Bardi queria implantar uma nova proposta de museu de história da arte e de público, integrando o museu à cidade (LOBÃO, 2011).

Em seu estatuto de 1952, o Museu de Arte de São Paulo “Assis Chateaubriand”, o museu seria uma “sociedade civil, sem fins lucrativos [...] tem por finalidade incentivar, divulgar e amparar, por todos os meios ao seu alcance, as artes de modo geral e, em especial, as artes plásticas, visando ao desenvolvimento e ao aprimoramento cultural do povo brasileiro”. Cabia ao museu “a) organizar e manter cursos de arte; b) instituir bolsas de estudo; c) organizar e manter pinacoteca, biblioteca, fototeca, filмотeca e discoteca; d) promover a exposição de trabalhos de artistas nacionais e estrangeiros” (MASP, 1952, f.1).

Também seria o objetivo do museu “e) promover conferências, congressos e visitas de personalidades de renome no campo das artes; f) patrocinar os trabalhos de pesquisas científicas relacionadas com quaisquer aspectos do objetivo social; g) promover exposições de filmes e concertos musicais de interesse artístico e cultural” (Ibidem, f.1). Também seria função do museu desenvolver intercâmbio com organizações brasileiras e do exterior, além de publicar boletins, catálogos, revistas e

¹⁵⁶Ibidem.

livros (Ibidem, f.1).

A mudança do museu para o antigo Trianon foi uma escolha da arquiteta Lina, depois de analisar outros espaços. O antigo Trianon, já demolido, “abrigava um enorme galpão que sediou a 1ª Bienal Internacional de Arte Moderna” (MASP, 1978, p.29).

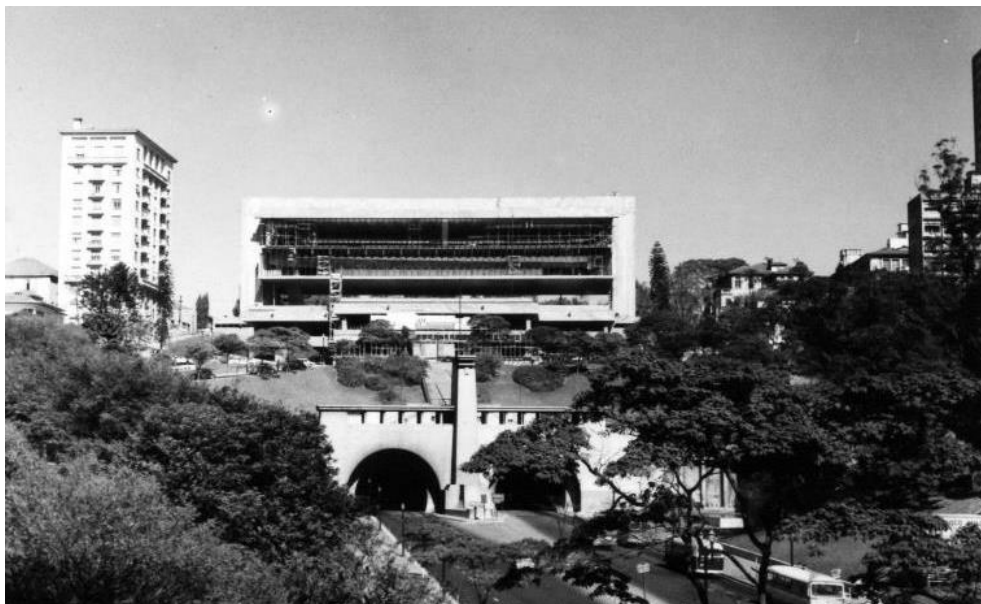
Figura 28 – Vista do Belvedere Trianon e, abaixo, terreno que mais tarde daria lugar à Avenida Nove de Julho



Fonte: ACERVO/ ESTADÃO¹⁵⁷

¹⁵⁷ ACERVO / ESTADÃO. Disponível em: <<http://acervo.estadao.com.br/noticias/acervo,era-uma-vez-em-sp-belvedere-trianon,11165,0.htm>>. Acessado em: 17 jan.2017

Figura 29 - Sede do MASP na Avenida Paulista (1968 até os dias atuais)¹⁵⁸



Fonte: BIBLIOTECA E CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO/ MASP

Na área que correspondia ao antigo Trianon, o então prefeito Adhemar de Barros não permitiu a construção de qualquer projeto, devido a exigências feitas pelo doador do terreno, o senhor Joaquim Eugenio de Lima. O proprietário exigiu a preservação do Belvedere, local onde se avistava o viaduto do chá. Na época, sabia-se que o terreno também era de interesse de Ciccillo Matarazzo que pretendia construir a sede do Museu de Arte Moderna de São Paulo, mas o projeto de construção do MASP foi o escolhido, o qual concorreu ao edital aberto pela prefeitura de São Paulo que escolheria o projeto de construção adequado àquela aérea, projeto que deveria manter “o Belvedere [...] e, assim, o antigo Trianon, local onde *Menotti del Picchia* e Oswald de Andrade lançaram a ação do modernismo” (MASP, 1978, p.67).

A construção do museu aconteceu em uma parceria entre a prefeitura de São Paulo, que ficaria responsável pela construção e a direção do MASP, pelos encargos do projeto, instalações técnicas, equipamento, administração e arquitetura. A nova sede do museu foi então inaugurada no dia 7 de novembro de 1968 e contou com a presença da Rainha Elizabeth (Ibidem, p.67).

¹⁵⁸ O novo prédio do MASP seria inaugurado em 7 de novembro de 1968 (Arquivo fotográfico-1969-Nelson_Leirner-Playgrounds.jpg)

Figura 30 - Inauguração das novas instalações, na sede localizada na Rua Sete de Abril (1950)¹⁵⁹



Fonte: BIBLIOTECA E CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO/ MASP

Figura 31 - Inauguração das novas instalações, na nova sede do MASP na Avenida Paulista, contou

¹⁵⁹ MASP. Arquivo fotográfico-1950. Inauguração novas Instalações-23.jpg. DVD

com a presença da rainha da Inglaterra (1968)¹⁶⁰



Fonte: BIBLIOTECA E CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO/ MASP

A proposta que surgia com a criação do MASP e vislumbrava, segundo Lourenço (1999), seria de um museu voltado para o público, em meio ao entendimento de museus que se voltavam à coleção aberta ao público “como uma espécie de estoques de memórias”. A proposta era acompanhada da realização de outras atividades como conferências, investimentos em mostras e publicações, ação educativa, além da criação da seção de cursos, considerada inovadora para época, com cursos implantados desde 1947 como história da arte, monitores para museu e vitrinista, campo até então

¹⁶⁰ O novo prédio do MASP, inaugurado em 7 de novembro de 1968 (MASP. Arquivo fotográfico. Inauguração Masp Av.Paulista-25.jpg. 1968. DVD).

inexistente. Cursos como de Cinema e outro voltado para educação infantil, separadamente do curso de educação para adultos, apontavam para uma visão da instituição que pretendia ampliar o seu público, ainda em 1949. Outros cursos também foram criados como de gravura, musicologia e propaganda, em 1950. No ano seguinte, mantém-se o curso de propaganda, “ampliando-se para cinema, fotografia, jardinagem e o Instituto de Arte Contemporânea”, o qual será o primeiro à formar designers brasileiros (LOURENÇO, 1999, p. 100)¹⁶¹.

A nova e atual sede do museu, de arquitetura modernista, foi projetada por Lina Bo Bardi, que defendia o *anti-museu*¹⁶² e que lançaria propostas expográficas, inovadoras para o Brasil da década de 1960, em seu espaço. O “edifício foi idealizado para ser um marco urbanístico na cidade”. Optou-se “por uma estrutura ordenada numa forma simples e regular, isto é, racional e funcional” (SDMASP, 1973, passim). Quanto à expografia proposta para este novo espaço do museu,

Tendo-se presente que a pintura nasce no espaço livre, isto é, num cavalete, o seu estado original é evocado ao ser exposta em placas de vidro temperado, fixadas em bases de concreto, e não numa parede opaca. Conclui-se que seria arbitrário pendurar numa parede, de uma ou outra cor, uma pintura que o autor preparou para um determinado ambiente [...] Entretanto as pinturas da nossa pinacoteca não estão soltas, no que diz respeito à sua colocação histórica, pois atrás das telas, em pranchas bem estudadas como meio de comunicação, encontram-se explicações didáticas ilustradas em reproduções, gravuras, mapas, gráficos e documentos que possam ajudar o visitante a compreender a obra em questão. De início este sistema suscitou surpresa e foi criticado pelos conservadores (BARDI, 1973, p.163).

Pensava-se também em uma “vitrine ampla, delimitando o espaço da Pinacoteca com a área para Exposições periódicas”, no terceiro andar, onde também estava localizada a exposição da coleção “permanente” (MASP, 1978, p.29)¹⁶³.

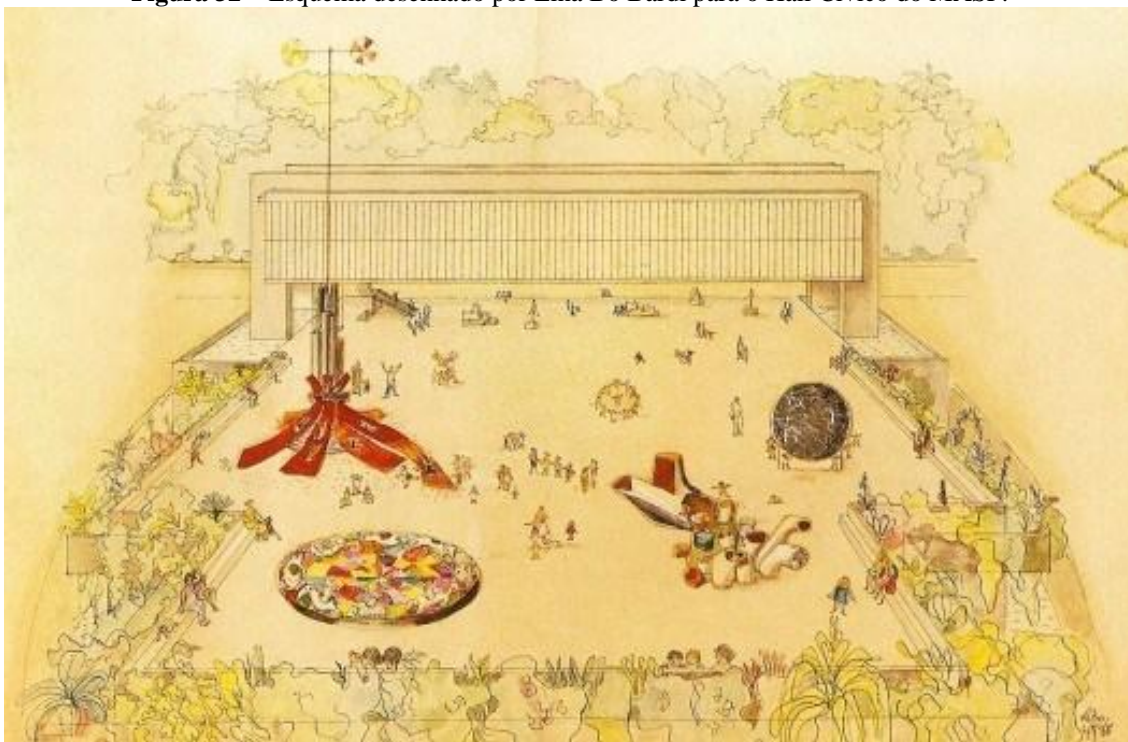
Com a construção do museu, o novo Belvedere passa a realizar funções antigas: ser ocupado por exposições, especialmente de esculturas, além de funcionar como espaço para lazer de crianças.

¹⁶¹ LOURENÇO, Maria Cecília França. *Museus Acolhem Moderno*. São Paulo: Universidade de São Paulo Acadêmica 26). 293p.

¹⁶² O *anti-museu* seria “um ‘centro de arte’ ou um ‘laboratório’. Desta forma seu diretor buscou distanciar o museu do modelo tradicional, se alinhando com as propostas dos novos museus criados no pós-guerra, voltados para uma atuação formadora” (CANAS, 2010, p. 5).

¹⁶³ Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. *Ano 30*. São Paulo: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Governo de Estado. 110p.

Figura 32 – Esquema desenhado por Lina Bo Bardi para o Hall Cívico do MASP.



Fonte: BO BARDI; EYCK, 1997, p.35

Na descrição de como seria este *hall* externo do MASP, Lina Bo Bardi explica que conteria

Concreto à vista, caiação, piso com pedra-goiás para o grande Hall cívico, vidro temperado, paredes plásticas, concreto à vista com a caiação para o edifício do museu. Os pisos são de borracha preta tipo industrial. O belvedere é uma “praça, como plantas e flores em volta, pavimentada com paralelepípedos na tradição ibérica-brasileira. Há também áreas com água, pequenos espelhos com plantas aquáticas. O conjunto Trianon repropõe sua simplicidade monumental, os temas hoje tão impopular do racismo. [...] Procurei recriar um “ambiente” no Trianon. E gostaria que lá fosse o povo ver exposições ao ar livre e discutir, escutar música, ver fitas. Até crianças ir brincar no sol da manhã e da tarde. E retreta. Um meio mau-gosto de música popular, que enfrentado “friamente”, pode ser também um “conteúdo”. O tempo é um espiral. A beleza em si não existe. Existe por um período histórico, depois muda o gosto, depois vira bonito de novo. Eu procurei apenas no Museu de Arte de São Paulo, retornar certas posições. Não procurei a beleza, procurei a liberdade. Os intelectuais não gostavam, o povo gostou: “Sabe quem fez isso? Foi uma mulher!!...” (BO BARDI; EYCK, 1997, p.35).

Neste Hall Cívico, várias atividades foram realizadas, além de se tornar, com o passar dos tempos, um local de expressão de diferentes artes e manifestação política. Uma das atividades realizada pelo museu neste espaço foi à exposição “*Playground*”, mostra individual do artista Nelson Leirner, em 1969. A Exposição, que ganhou uma nova versão em 2016, no MASP, atenderia ao desejo da instituição “de se abrir para a

cidade, para a rua, através da arte, retirando-a dos confinamentos do museu tradicional, e oferecendo uma nova maneira de interação do público com a arte – mais aberta, permeável, democrática, participativa e, portanto, com um caráter político e emancipatório” (PEDROSA, 2016, p.10).

Figura 33 – Exposição “Playgrounds” do artista Nelson Leirner, em 1969



Fonte: BIBLIOTECA E CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO/ MASP

No novo prédio, a nova forma de expor trazida por Lina Bo Bardi foi uma surpresa, pois partia do entendimento

[...] de que a pintura é executada num cavalete, considerou-se oportuno recoloca-lo no espaço, livre do suporte tradicional da parede e também para se superar a divisão em salas e salinhas de exposições. Um único espaço livre, aberto, permitindo fácil circulação dos visitantes pois as telas estavam fixadas em lâminas de cristal apoiadas num bloco de concreto. O visitante aprecia o quadro sem qualquer interferência de etiquetas e outras obras do artista em questão, pertencentes a coleção de outros museus ou a particulares. Essas informações, de caráter didático, permitem uma maior compreensão da vida e da obra do artista facilitando aos estudantes a assimilação da história da arte e seus protagonistas. Outra característica da pinacoteca é a sua mobilidade, isto é, permite a rápida mudança de obras expostas, dinamizando-se, assim, o rodízio que o MASP promove com as peças guardadas no depósito e, por outro lado, a acomodação em seu ambiente de diversas exposições que lá são realizadas (MASP, 1978, p.74).

Para Lina, na exposição, “a obra de arte não é localizada segundo um critério cronológico, mas apresentada quase propositadamente no sentido de produzir um choque que desperte reações de curiosidade e de investigação”, no espaço da Pinacoteca do MASP, constituído por quadros, esculturas e pinturas.

Nos países de velha cultura onde a obra de arte se incorporou à vida, o museu pode conservar ainda, principalmente quando as coleções sejam mantidas em edifícios antigos, o carácter de seleção, proporcionando ao visitante o prazer da descoberta, mas nos países de cultura em início, desprovidos de um passado, o público, aspirando a instruir-se, preferirá a classificação elementar e didática (BO BARDI, 1950) ¹⁶⁴.

Para Lina, quanto ao entendimento de ‘exposição didática’, assim chamada por ela, e muito defendida nos anos de 1950. A proposta seria apresentar “uma síntese de fotografias, reproduções em cores e documentos, o panorama histórico do desenvolvimento da arte nos diversos países ou trata de períodos ou movimentos particularizados”. Neste novo sentido social apresentado na nova sede do museu, este seria destinado “à massa não informada, nem intelectual, nem preparada” (BARDI, 1950) ¹⁶⁵.

Para completar o carácter didático do Museu de Arte, foi criado o Instituto de Arte Contemporânea, que se dedicará particularmente ao desenho industrial e às artes aplicadas e terá um editorial. Cursos especiais de desenho do natural, história da música, curso de gravura, de fotografia e um setor dedicado às crianças, com lições de pintura, de música e de dança. Como dissemos, o Museu de Arte é dedicado ao público em massa, não se dedicando portanto a colecionar somente “obras-primas”, não obstante conte em suas coleções obras de importância; não é um Museu de Arte Antiga nem um Museu de Arte Moderna – é Museu de Arte, e busca formar uma “mentalidade para compreensão de arte”, uma atmosfera, e se, com grande escândalo de algum “iniciado”, se acham ali expostos os “pompier”, a explicação se encontra na respectiva descrição, que define que aquilo era qualquer coisa que nada tinha a ver com a arte. Porque também o critério de ignorar o que o grosso público tem por arte já deve ser considerado superado; e como explicar que uma coisa nada vale se não se a coloca em evidência, paralela àquilo que tem valor? (BO BARDI, 1950) ¹⁶⁶.

Dentre as obras existentes no acervo do museu, destacam-se as obras de Rafael, Ticiano, Velázquez, Goya, Renoir, Monet, Manet, Cézanne, Toulouse-Lautrec, Van Gogh, Gauguin, Modigliani e Portinari. Devido ao seu acervo, a instituição ganhou visibilidade no cenário das artes, principalmente após as exposições internacionais,

¹⁶⁴ BO BARDI, Lina. O Museu de Arte de São Paulo: Função social dos museus Habitat, n. 1, out/dez de 1950, p.17.

¹⁶⁵ Ibidem.

¹⁶⁶ BARDI, Lina Bo. O Museu de Arte de São Paulo: Função social dos museus Habitat, n. 1, out/dez de 1950, p.17.

sendo o acervo do museu exposto em diferentes países. Atualmente, a coleção é constituída por 8000 obras, aproximadamente, que abrangem produções desde o século IV a.C.

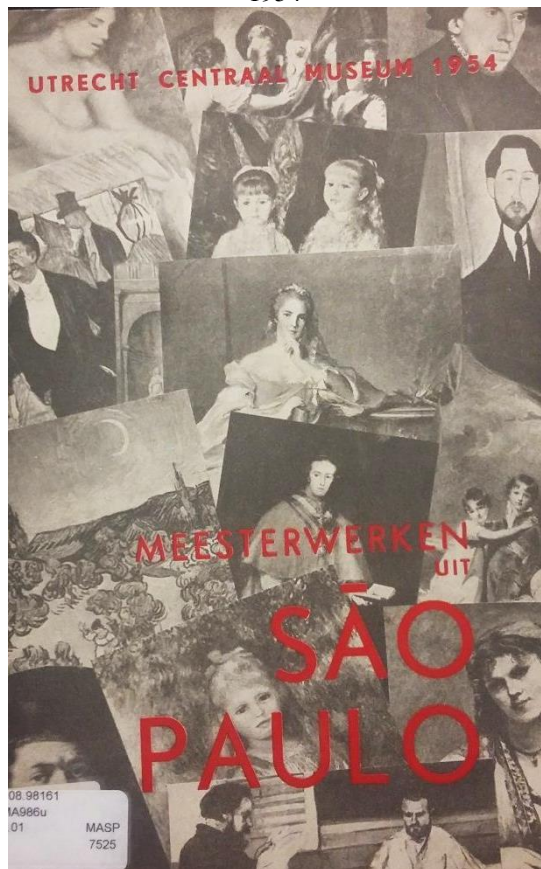
Figura 34 – Pinacoteca do MASP (1970)



Fonte: BIBLIOTECA E CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO/ MASP - Foto de Luiz Hossaka

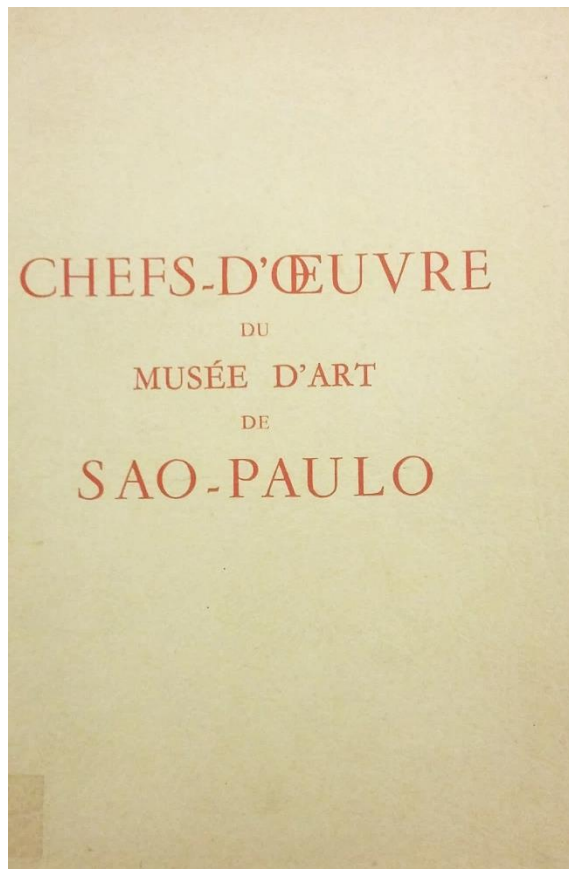
Por sua relevância histórica, o MASP teve a sua coleção tombada em 1969, pelo IPHAN (Instituto do patrimônio Histórico e Artístico Nacional). Em 1982, seria o edifício reconhecido como uma marca da arquitetura em São Paulo pelo Conselho Estadual CONDEPHAAT (Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico), e, em 2003, seria a vez de o IPHAN reconhecer também a sua arquitetura.

Figura 35 – Catálogo da Exposição realizada no *Utrecht Centraal Museum*, em Utrecht, Holanda, 1954



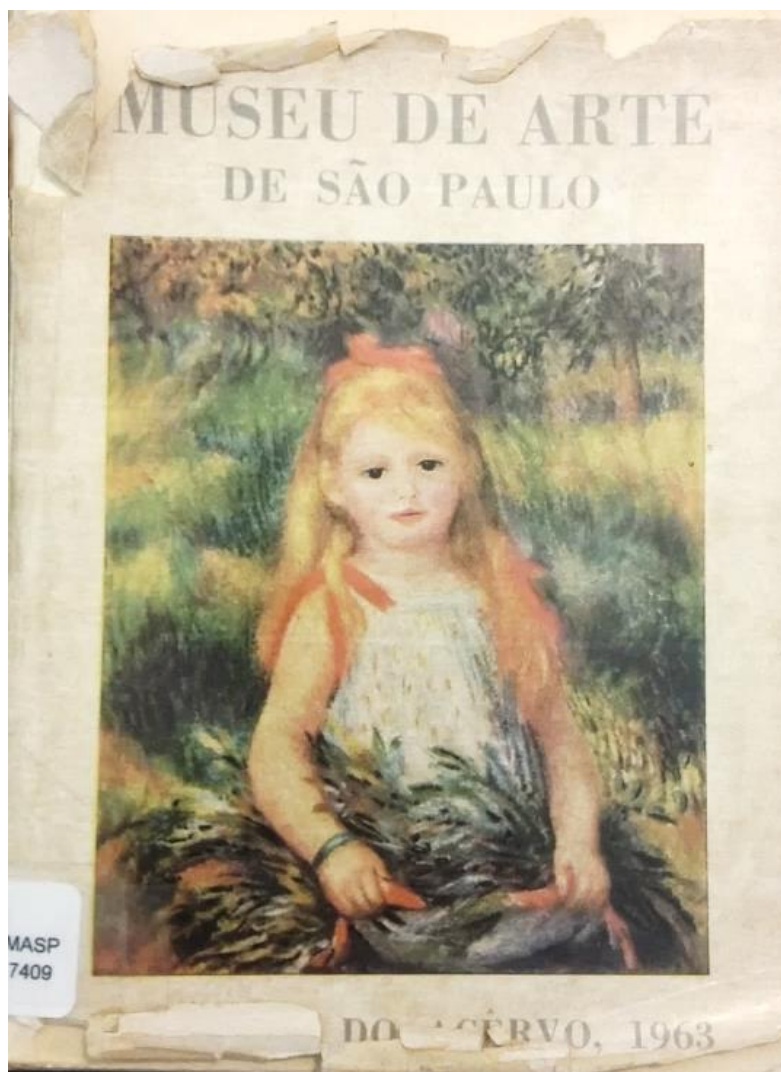
Fonte BIBLIOTECA E CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO/ MASP

Figura 36 – Catálogo da exposição realizada no *Musée De L'Orangerie*, em Paris, França – 1953/54



Fonte: BIBLIOTECA E CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO/ MASP

Figura 37 – Catálogo do acervo do MASP (1963)



Fonte: BIBLIOTECA E CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO/ MASP

Atualmente, a missão do MASP é “incentivar, divulgar, amparar as artes de modo geral e as artes plásticas em particular, por todos os meios ao seu alcance, visando o desenvolvimento e o aprimoramento cultural do povo brasileiro” (COSTA, 2010, p.126). Segundo o estatuto do MASP, o museu

Para esse fim, deverá: a) manter pinacoteca, biblioteca, fototeca, filmoteca, videoteca, discoteca; b) oferecer cursos que versem sobre assuntos relacionados, direta ou indiretamente a artes e que inclusive permitam ao público em geral um melhor conhecimento do acervo do MASP; c) instituir bolsas de estudo; d) promover exposições de trabalhos de artistas nacionais e estrangeiros; e) promover conferências, congressos e visitas de personalidades de renome no campo das artes; f) patrocinar trabalhos de pesquisa científica relacionados com o objetivo social; g) promover exhibções de filmes e concertos musicais de interesse artístico e cultural; h) manter intercâmbio com organizações congêneres do país e do estrangeiro; i) publicar boletins, revistas, catálogos e livros; j) páginas de internet

(websites), stands ou estabelecimentos afins, internos ou externos, para a distribuição, a título gratuito ou oneroso, de material artístico, reproduções, gravuras, esculturas e outros materiais de cunho cultural, com a finalidade de divulgação e promoção das diversas atividades do MASP, bem como para arrecadação de fundos para a consecução dos objetivos sociais. (MASP, 2010, s/p).

Além das atividades citadas, o MASP também realizou desfiles de moda, os quais “não constituíam um fato mundano em si, mas o estudo para se criar uma moda autenticamente brasileira e, para tanto, organizou-se o Centro de estudos da Moda Brasileira com toda a infraestrutura necessária: cursos para manequins, desenho de padrões para tecidos, tecelagem, oficina de costura, etc.” (MASP, 1978, p.42).

Como o recorte desta pesquisa é a documentação sobre as exposições revisitadas por museus de arte, é importante afirmar que, dentre as instituições pesquisadas, o MASP foi o museu que mais realizou novas versões de exposições – seja rerepresentando temas, conceitos curatoriais, expografias, coleções. A relevância de tal fato se deve ao posicionamento do MASP frente às tendências contemporâneas, no cenário das artes e das exposições, ressaltando a relevância da documentação sobre exposições para realização de novas leituras, interpretações de exposições.

O processo de documentação coloca-se como fonte de reflexão da história da arte, através de catálogos, imagens e demais documentos gerados durante a concepção e realização das exposições, organizados e disponibilizados na biblioteca e centro de documentação do museu. O Núcleo de Acervo do MASP também participa deste processo.

Assim, para analisar a documentação existente, é importante conhecer o espaço de documentação do museu para compreender como este tipo de registro é tratado.

4.1 BIBLIOTECA, CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO E NÚCLEO DE ACERVO

A Biblioteca e Centro de Documentação do MASP surgiu em 1977, inicialmente como biblioteca, a partir da doação da biblioteca particular de Lina Bo Bardi e Pietro Maria Bardi, constituída por mais de meio século de pesquisas.

Figura 38 – Biblioteca do MASP no 1º andar na sede da Avenida Paulista entre 1968-1977



Fonte: COSTA, S/d.¹⁶⁷

A doação aconteceria por ocasião do 30º aniversário do museu. Entre 1977 e 1989, ocorreria a formação da documentação de referência, produzida durante as pesquisas de Pietro Bardi, “para publicação de livros, curadoria das exposições, apresentação de artistas e artigos de revistas e jornais”. A informatização e organização do acervo bibliográfico somente aconteceriam entre 1990 e 1993, sendo os acervos do Arquivo Histórico Documental e do Arquivo Históricos Fotográficos incorporados à biblioteca nesta época. Em 1997, o Arquivo Histórico Fotográfico é inicialmente

¹⁶⁷ COSTA, Inavi Di Grazia . Informação e documentação em arte: acervo e documentação de arte em São Paulo. Disponível em: <<https://redartesp.files.wordpress.com/2016/12/20161206-ig.pdf>>. Acessado em: 22 ago. 2016

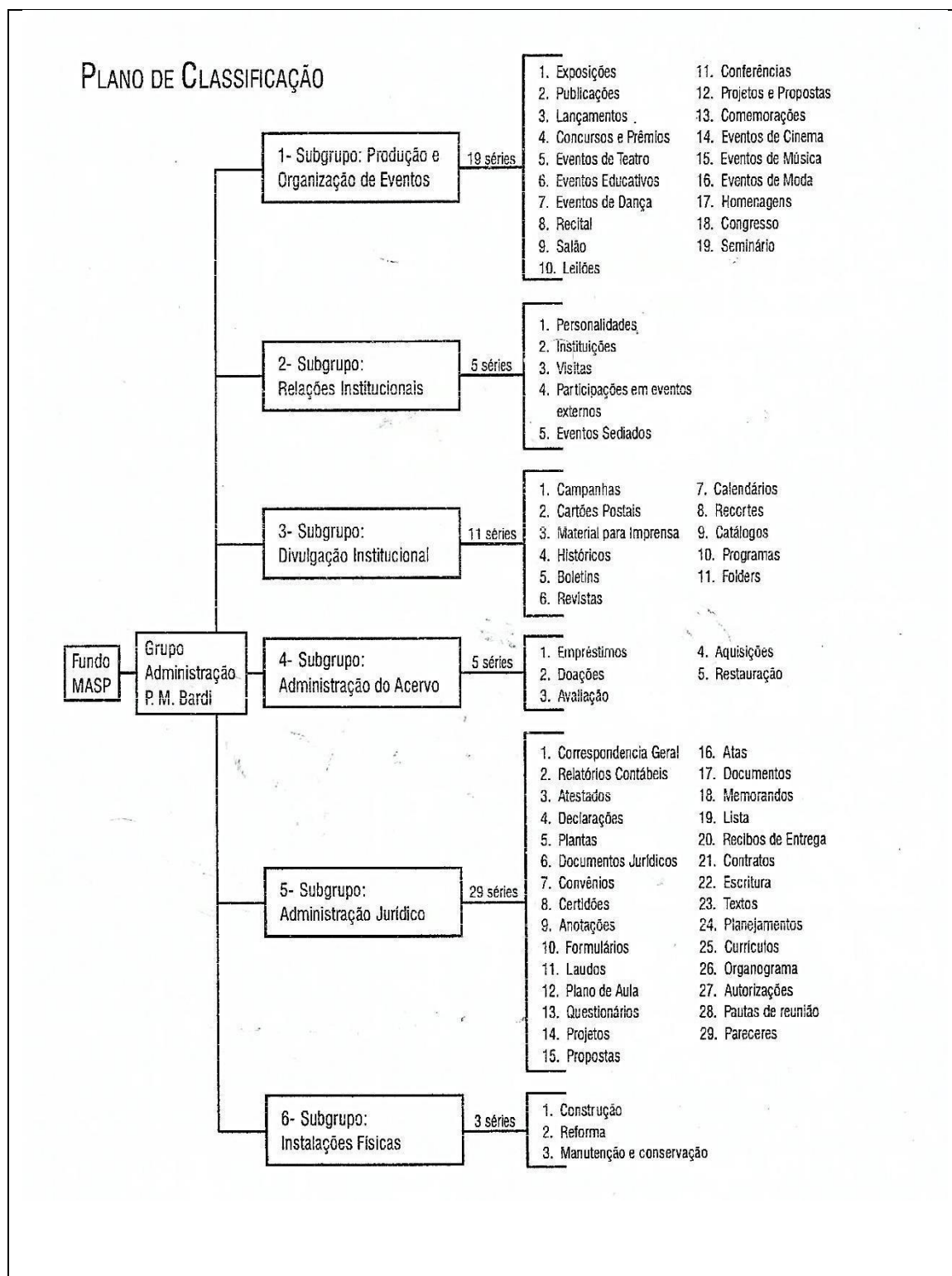
organizado, mas a biblioteca acaba por ficar fechada entre os anos de 1997 e 2002 devido à reforma do prédio do museu.

No retorno das atividades, a biblioteca passa a ocupar novo espaço físico e inicia o uso da Internet em seu sistema de informação. No ano seguinte, inicia-se o processo de “conversão da base de dados bibliográficos e a sua disponibilização na internet”, prejudicada com a redução de recursos financeiros.

O “desenvolvimento e disseminação de ferramentas de apoio à documentação da arte” aconteceria entre 2006 e 2009, período de parceria entre o MASP e a Escola de Comunicação da Universidade de São Paulo – ECA/USP.

Na oportunidade, desenvolveu-se “lista padronizada e hierarquizada de termos da área de artes em língua portuguesa (Vocabulário Controlado de Arte); lista padronizada de nomes de artistas e entidades culturais nacionais e estrangeiras (Catálogo de Autoridades), utilizadas na Biblioteca ao longo de quase 20 anos” (COSTA, 2010, p.128-129).

Figura 39 - Plano de classificação vigente da Biblioteca e Centro de Documentação do MASP



Fonte: COSTA, 2010, P.134

Atualmente, o setor é chamado de Biblioteca e Centro de Documentação, sendo formada pela “Biblioteca de História da Arte e pelos arquivos: Arquivo Histórico Documental, Arquivo Histórico Fotográfico, Documentação Iconográfica (cartazes, calendários, fitas de vídeos, CD-ROM) e pela documentação de referências (dossiês sobre a vida e obras de artistas nacionais e estrangeiros e assuntos diversos)” (COSTA, 2010, p.128 e 129).

Quanto ao setor responsável pelo acervo museológico, este foi criado inicialmente como Coordenadoria de Acervo e Difusão Cultural, em 1990, sendo alterado a sua denominação para Núcleo de Acervo em 2015. Atualmente, o núcleo faz uso do Donato, mas encontra-se em processo de migração para o Sistema do Futuro¹⁶⁸. Quanto às exposições, o setor não encaminha os documentos produzidos pelo Núcleo, ficando a cargo do setor de produção do museu. O Núcleo de Acervo do MASP, acervo museológico, somente guarda os registros fotográficos das exposições, realizados por um fotógrafo profissional, imagens que também são utilizadas por outros núcleos (Comunicação e Design, por exemplo). As “imagens são transferidas para o arquivo histórico” e caso “alguma obra do acervo do MASP tenha feito parte da exposição, esse dado é inserido na ficha da obra” (WINTER, 2015)¹⁶⁹.

Este procedimento relatado por Winter (2015) é exigido pelo próprio sistema Simba Donato, voltado para gestão de acervo museológico, desenvolvido pelo Museu Nacional de Belas Artes e adotado por alguns museus brasileiros, sendo possível recuperar as seguintes informações: obras existentes no acervo museológico; além de disponibilizar informações sobre as partes das obras; sobre a autoria da obra; Bibliografia recomendada; e Exposições, caso a obra tenha participado de algum evento

¹⁶⁸ Sistema desenvolvido pela empresa portuguesa Sistema do Futuro- Multimédia Gestão de Arte Ltd, voltada para Gestão do Património Cultural, Natural e Imaterial, sistema baseado em normas internacionais como as estabelecidas por: “The International Committee for Documentation of the International Council of Museums (ICOM-CIDOC)”; Normalizacion documental de museos (Ministério da Cultura Espanhol); Spectrum: The UK Museum Documentation Standard (Museums Documentation Association); Normas de classificação de património da UNESCO. Os produtos criados são: Inarte, criado para gestão do património cultural móvel; Indomus, criado para gestão de património cultural imóvel; Innatura, criado para gestão de património natural; Inmemoria, criado para gestão de património imaterial; Indoc, criado para gestão de património documental; Inanthropos, criado para gestão de vestígios osteológicos humanos; Inpatrimonium, criado para gestão integrada do património cultural; Inthesauri, criado para Thesaurus de património cultural; Insite, criado para gestão de conteúdo online; e Inweb, criado para acesso online ao património. Disponível em: <<http://sistemasfuturo.pt/>>. Acessado em: em 3 mar. 2017.

¹⁶⁹ WINTER, Cecília. Setor de Acervo. [Mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <moniquemagaldi@ub.br> em 3 mar. 2017.

de exibição. Este sistema de catalogação do acervo museológico contém campos específicos para informações sobre o acervo, permitindo documentar item por item, permitindo também identificar o local onde cada um se encontra.

4.2 RELEMBRANDO EXPOSIÇÕES

Desde 2014, o museu vem desenvolvendo novas versões de exposições, conforme levantamento realizado a partir das pastas de exposições existentes na Biblioteca e Centro de Documentação do museu: a) Exposição sobre Portinari - Exposição “Retrospectiva (1920-1948)”, realizada em 4/12/1948; Exposição “Portinari”, realizada em 1954; Exposição “Cem obras de Portinari”, em 1970; Exposição “Portinari popular”, exibida entre 12/8-15/11/2016; b) Reconstrução da expografia do MASP na FAAP¹⁷⁰ desenvolvida por Lina Bo Bardi – Exposição “Arte da Itália”, realizada em 1957; Exposição “Arte da Itália: de Rafael a Ticiano”, realizada entre 26/6 e 4/10/2015; c) Expografias baseadas nos painéis suspensos por cabos de aço realizadas no MASP, quando o museu localizava-se na rua 7 de abril- Exposição “Pintura contemporânea francesa”, em 1955; Exposição “Arte no Brasil até 1900”, entre 26/03 e 06/06/2015; Exposição “Arte da Franca: de Delacroix a Cézanne”, entre 17/7 e 8/11/2015; Exposição “A arte do Brasil no século 20”, realizada entre 10/04 e 28/06/2015; d) **Expografia** baseada nos cavaletes de Lina Bo Bardi - Exposição “Arte Francesa”, em 1971; Exposição “Acervo MASP”, entre 05/03/2015 e 31/07/2016; e) Sobre a exposição Playgrounds - Exposição “Nelson Leirner no vão Livre: Playground do Masp”, realizada em 1969; Exposição “Arquivo no Trianon-MASP: Playgrounds”, exibida entre 18/03 e 24/07/2016; Exposição “A mão do povo brasileiro”, de 1969; Exposição “A mão do Povo Brasileiro (1969/2016)” exibida entre 2/9/2016 e 22/1/2017; f) Sobre o acervo Rhodia – exposição “Retrospectiva da Moda brasileira – 1960 a 1970, realizada em 1971 no âmbito do “Festival da moda masculina e feminina – 1º manifestação da moda brasileira”; a “Moda brasileira”, realizada em 1972 e 1975 (A coleção foi doada pela Rhodia, em 1972, e é constituída por 79 peças selecionadas por Pietro Maria Bardi.); e Exposição “Coleção Arte na Moda: coleção MASP Rhodia”, realizada entre 22/10/2015 e 14/02/2016.

¹⁷⁰ Fundação Armando Alvares Penteado, em São Paulo.

Até a finalização desta pesquisa, dentre todas as exposições listadas, somente os registros das exposições sobre o acervo Rhodia estavam processados e disponíveis para consulta, o que tornou possível analisar a documentação anterior e recente sobre este tema, baseado na coleção Rhodia do MASP. A coleção Rhodia, existente no Núcleo de Acervo Museológico é constituída por vestimentas com tecidos produzidos pela indústria francesa Rhodia. Quanto às outras exposições, somente a documentação da primeira versão estava disponível para consulta, o que inviabilizou a inclusão destas exposições neste estudo, uma vez esta pesquisa utilizou como metodologia a análise da documentação da primeira e segunda versão das exposições lembradas pelo museu.

4.3. A EXPOSIÇÃO MODA BRASILEIRA

Primeiramente, é fundamental apresentar os documentos que tratam sobre as exposições que tiveram como tema o acervo Rhodia. Na Biblioteca e Centro de Documentação do MASP, as pastas apresentadas como pastas da exposição não necessariamente referiam-se à atividade expográfica. Depois de realizar leituras em outros documentos, como o catálogo da última exposição “Arte na moda: coleção MASP Rhodia”, de 2015, publicado pelo museu, percebeu-se que as pastas sobre as exposições supostamente realizadas em 1972 e 1975 não são mencionadas no texto curatorial da última exposição.

O catálogo da exposição de 2015, na realidade, referência outra exposição, que seria a primeira exposição realizada sobre o tema “a moda brasileira”, exposição que teria acontecido entre 17 a 30 de novembro de 1971, intitulada exposição “Retrospectiva da moda brasileira”. O catálogo da última exposição “Arte na moda: coleção MASP Rhodia” também disponibiliza imagens da coleção Luiz Hossaka, que trabalhou no MASP e realizou diversos registros fotográficos das atividades da instituição, incluindo “registros do MASP, como a construção do prédio da avenida paulista, na década de 1960, e diversas exposições” (MASP, 2017) ¹⁷¹.

A partir do referido catálogo, foram analisadas as pastas existentes na Biblioteca e Centro de Documentação do MASP.

¹⁷¹ MASP. Arquivo Luiz Hossaka MASP. São Paulo: MASP (Folder). 2f. 2017.

Quadro 5 - Resultado de pesquisa a partir da análise das informações existentes nas pastas e no catálogo da última exposição, “Arte na Moda: Coleção MASP Rhodia”.

Pastas das exposições analisadas na Biblioteca e Centro de Documentação	Resultado da pesquisa – exposições desenvolvidas pelo MASP a partir do acervo Rhodia.
Pasta “1971 – Retrospectiva da Moda brasileira – 1960 a 1970”	Exposição “Retrospectiva da moda brasileira” – realizada entre 17 e 30 /11/ 1971
Pasta “1972 – Doação de costumes criados pela Rhodia”	A pasta contém documentos sobre a doação do acervo Rhodia ao MASP
Pasta “1975 – Exposição Rhodia”	Contém documentos sobre eventos chamados de ‘desfiles-show Rhodia
Pasta “2015 – Exposição ‘Arte na Moda: Coleção MASP Rhodia” - entre 22/10/2015 e 14/02/2016	Exposição “Arte na moda: coleção MASP Rhodia” – entre 22/10/2015 e 14/02/2016

Fonte: Desenvolvido pela autora.

Para compreender tais eventos, foram feitas buscas na base intranet, em Access, existentes na Biblioteca e Centro de Documentação do MASP. Os resultados obtidos foi listagem de seis eventos, obtidos ao utilizar o termo “moda”: Projeto e proposta: exposição Internacional de tecidos e de moda (1950); Conferência sobre elegância e moda (1951); Projeto e proposta; Moda Italiana (1952); 1º Desfile de moda brasileira (1952); Festival da moda masculina e feminina – 1 manifestação da moda brasileira (1971); e Evento de moda “Fashion Show” (1988). Dentre os eventos listados, somente o “Festival da moda masculina e feminina – 1º manifestação da moda brasileira”, realizado em 1971, era uma exposição. Os demais, ou tratavam-se de projetos não realizados ou somente continham informações sobre desfiles, fugindo do escopo desta pesquisa.

Paralelamente, ao solicitar informações sobre possíveis pastas que contivessem informações sobre os temas “Moda” e “Rhodia”, a equipe técnica da Biblioteca e Centro de Documentação apresentou duas pastas, que versavam sobre o tema “Moda brasileira”: pasta “1972 – Doação de costumes criados pela Rhodia”; pasta “1975 – Exposição Rhodia”. Por este motivo, estas pastas foram incluídas nesta pesquisa.

A pasta “1972 – Doação de costumes criados pela Rhodia” contém documentos sobre a doação das peças desenvolvidas pela indústria Rhodia para o museu. Nela, podemos encontrar, por exemplo, convites para o evento de doação, realizado naquele ano, como veremos mais à frente. Quanto à pasta “1975 – Exposição Rhodia”, esta contém eventos chamados de ‘desfiles-show Rhodia’, uma aposta de Assis Chateaubriand que pretendia “promover não a moda ou a confecção nacional, mas o

tecido brasileiro”. Mas os eventos “não animavam as noites paulistas ou cariocas, mas francesas, mais precisamente no Château de Coberville”. No Brasil, Chateaubriand “anima a moda nacional via MASP, apoiando as iniciativas de Pietro Maria Bardi (1900-1999) e Lina Bo Bardi (1914-1992), com eventos que promoviam a vinda de estilistas ao país, como meio não somente de trazer a informação de moda, mas também de demonstrar aos criadores internacionais os tecidos feitos em terras brasileiras” (SANT’ANNA, 2015, p. 29-28).

Figura 40 – Vestidos que compõem o acervo Rhodia no MASP.



Fonte: MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO. Relatório anual (2015).

Mesmo as pastas “1972 – Doação de costumes criados pela Rhodia”; e “1975 – Exposição Rhodia” não trataram de exposições realizadas sobre o acervo Rhodia do MASP, considerou-se a documentação nelas contidas, pois mostra a diversidade de situações no processamento e disponibilização de documentos voltados às exposições nos museus.

Assim, para esta pesquisa, foram consideradas as seguintes pastas existentes no acervo da Biblioteca e Centro de Documentação/ Arquivo do MASP: pasta “1971-

Retrospectiva da Moda brasileira – 1960 a 1970; pasta “1972 – Doação de costumes criados pela Rhodia”; pasta “1975 – Exposição Rhodia” e pasta “2015 – Exposição Arte na Moda: Coleção MASP Rhodia”. Além desta documentação, outros documentos foram considerados, como: catálogos das exposições, desenvolvidos especialmente para as referidas exposições; e informações disponibilizadas no site da instituição, como veremos a seguir.

Por outro lado, podemos afirmar que a última versão, exposição “Arte na Moda: Coleção MASP Rhodia”, exibida entre 2015 e 2016, foi baseada na exposição “Retrospectiva da Moda brasileira – 1960 a 1970”, exibida em 1971, como veremos a seguir.

4.3.1. PRIMEIRA VERSÃO DA EXPOSIÇÃO: “RETROSPECTIVA DA MODA BRASILEIRA – 1960 A 1970”, REALIZADA EM 1971

Com cenário que enaltecia o Brasil, o desfile recebeu mais um ingrediente importante: as jovens modelos apresentaram as roupas com cortes geométricos, retos e simplificados, confeccionadas com os fios sintéticos, ao som do pianista Sérgio Mendes e do Sexteto Bossa Rio. Depois vieram outros artistas. Rita Lee fez seu primeiro show solo, sem os Mutantes, em um desfile da Rhodia. [...] Além de cantar e dançar, interpretava o papel de uma garota caipira, a Ritinha Malazarte, acompanhada por uma bandinha interiorana. A coleção exibida por Rita e as manequins do elenco [...] adaptava para o contexto brasileiro a moda *paysan*, inspirada no vestuário das camponesas europeias. [...] As criações, claro, atçaram o mercado editorial e as revistas *Claudia*, do grupo abril, *Jóia*, da editora Bloch, e *O Cruzeiro*, dos Diários Associados, também foram grandes parceiras. Nos anos 1980, a Rhodia era mesmo sinônimo de modernidade. Montou um casarão na Avenida Brasil, em São Paulo, onde organizou outros eventos de moda badalados [...] Há pouco mais de quatro anos, a Rhodia foi adquirida pela belga Solvay – o Brasil é o único país a manter a antiga marca da empresa francesa, quase centenária no mercado local.¹⁷²

A narrativa acima nos fornece uma perspectiva que ilustra o contexto da primeira exposição realizada sobre o tema “Moda brasileira” no MASP que aconteceu em 1971. A exposição integrava o evento de lançamento oficial do Centro Brasileiro da Moda (C.C.B. M), criado em 15 de julho de 1971. Caberia, portanto, a um grupo de figurinistas da alta costura e de moda industrial criar uma coleção unificada de 120 peças para serem apresentadas em desfiles que seriam realizados em São Paulo e outras capitais. Segundo o release da exposição “Retrospectiva da moda Brasileira – 1960 a

¹⁷² BIBLIOTECA/MASP. CIRENZA, Fernanda. 30 dias na vida dos brasileiros. In: REVISTA BRASILEIROS. Out. 2015. Artistas que fizeram moda. P. 20- 22. Pasta da exposição : “Arte na Moda: Coleção MASP Rhodia”.

1970”, o MASP, a Rhodia e a Secretaria de Cultura, Esporte e Turismo do Estado de São Paulo estavam promovendo a exposição, “dando sequência ao Festival da Moda Masculina e Feminina no museu”.

Para o museu, “a história da moda propriamente brasileira teve seu início em 1958, liderada pela Rhodia, quando ainda não havia confiança no tecido nacional”¹⁷³. Os “Jornais e revistas que antes só publicavam moda estrangeira hoje guardam espaço maior para a moda nacional”. A Rhodia, então, estaria neste cenário, como a pioneira no lançamento de shows-desfiles no Brasil e no exterior. A exposição em tela exibiria 150 vestidos considerados como “peças que marcaram e motivaram a moda nacional”, sendo ao lado dos modelos expostos colocados painéis, os quais continham “editoriais em que foram publicados na época e a história de suas estampas e seus artistas”¹⁷⁴.

Também fizeram parte do evento, além da exposição, desfiles realizados no auditório do MASP, sendo os estilistas das coleções Clodovil, Ugo Castellana, Aparício e Denner. Foram realizados “Happening” da moda e apresentações de músicas com projeções de slides, coral, instrumentos de sopro e música “pop” (FOLHA de S.P, 24/10/1971, s/p).

¹⁷³ BIBLIOTECA E CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO/MASP, caixa 7, Pasta 36, 1971.

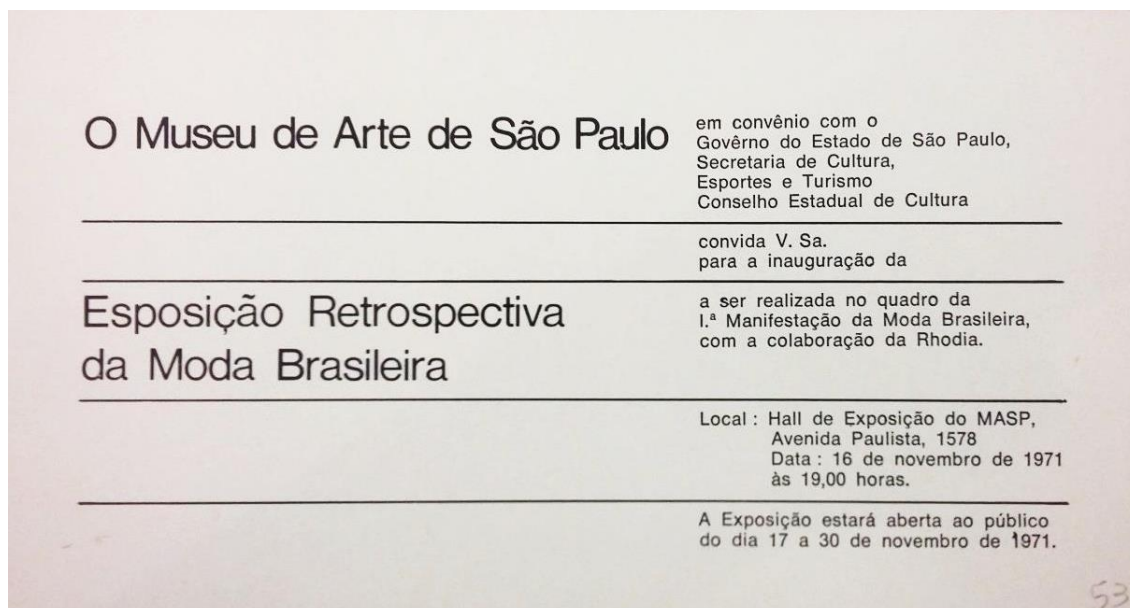
¹⁷⁴ Ibidem

Figura 41 – “Happening” de moda e apresentações de músicas com projeções de slides, coral, instrumentos de sopro e música “pop” no âmbito do Festival da Moda Masculina e Feminina no museu.



Fonte: BIBLIOTECA E CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO/ MASP. ESTADO DE SÃO PAULO. 1971. Foto de: Luiz Francisco

Figura 42 - Convite



Fonte: BIBLIOTECA E CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO/ MASP.

A documentação existente na pasta “1971 – Retrospectiva da Moda brasileira – 1960 a 1970” é: bilhete (1); carta enviada (41); carta recebida (8); cartão de visita (4); convite (4); comunicado (1); convocação (1); estatuto do Centro Brasileiro da Moda (1); formulário (1); lista de materiais (1); material para imprensa (3); programa (1); recorte de jornal (36); regulamento para “Semana da Moda Brasileira” (1); e telegrama recebido (3).

Na época, foi utilizado o hall de exposições do museu, localizado no primeiro subsolo. Os trajes foram originados em várias exposições realizadas pela Rhodia, desde 1960, quando lançou a linha “Café”; até 1970, sendo a sua última coleção a linha “Build Up”, passando pela coleção “Momento 68”, que continha elementos metálicos, latões fundidos, alumínio, latas e ricas variedades de modelos. Os trajes também continham estampas realizadas por artistas plásticos como Alfredo Volpi, Arnaldo Pedroso D’Horta, Alceu Penna, Djanira, Heitor dos Prazeres, Toyota, Ziraldo Alves Pinto e foram expostas em capitais como Nova Iorque, Moscou, Paris e Roma.

Figura 43 – Vista da exposição “Perspectiva da moda brasileira” no MASP, em 1971¹⁷⁵



Fonte: MASP, 2015.

Embora não “exista uma lista completa das peças e dos artistas, documentos no arquivo da biblioteca do MASP mencionam 150 peças com tecidos de estampas criadas por artistas brasileiros” (PEDROSA; TOLEDO, 2016, p.6). Conforme citado no catálogo da última exposição sobre o acervo Rhodia, de 2015, existem fotos sobre a exposição de 1971 na coleção Luiz Hossaka, no Centro de Documentação do MASP.

Dos 150 itens expostos nesta primeira exposição, cerca de 70 foram doados, em 1972, ao MASP, conforme documentos existentes na pasta “1972 – Doação de costumes criados pela Rhodia”.

¹⁷⁵ No catálogo da exposição, a legenda da imagem informa que a exposição “Perspectiva da moda brasileira” foi realizada em 1971. Contudo, na Biblioteca e Centro de Documentação do museu, a pasta mais antiga existente no acervo tem datação diferente, de 1972, mas refere-se ao evento de doação das coleções ao MASP. A imagem faz parte da Coleção Luiz Hossaka do MASP.

4.3.2 Interstícios: documentações sobre a Rhodia apresentadas como documentação de exposições, de 1972 e 1975

Pela primeira vez, foi apresentado o conjunto completo da coleção MASP Rhodia, recebida como doação em 1972. As peças, escolhidas por Pietro Maria Bardi, na época diretor do museu, compõem um conjunto formado por 78 peças de vestuário, com estampas feitas por artistas brasileiros como Willys de Castro, Aldemir Martins, Hércules Barsotti, Carybé, Ivan Serpa, Nelson Leirner, Manabu Mabe, Alfredo Volpi, Lula Cardoso Ayres e Antonio Maluf (MASP, 2015).¹⁷⁶

No tocante às versões iniciais, localizadas na Biblioteca e no Centro Documentação do MASP, a documentação sobre o evento de doação da coleção Rhodia encontra-se na pasta “1972 – Doação de costumes criados pela Rhodia”. A referida pasta contém os seguintes documentos: bilhete, feito à mão; cartas enviadas, convidando para a cerimônia de doação de costumes criados pela Rhodia; carta recebida; comunicado; convocação, especificamente para a Assembleia Geral no Centro Brasileiro de atividades da moda, datada em 1971; proposta, ou melhor dizendo, “proposta de ingresso”; recortes de revistas; telegramas enviados; recorte de jornal; e texto (textos iguais aos existentes na pasta “1975 – Exposição Rhodia”). São poucos os documentos existentes nesta pasta, totalizando 22 documentos. Apesar de ser tratada pela biblioteca como uma exposição, ao analisar a documentação, percebemos que, na realidade, trata-se de documentos referentes ao que está indicado no título da pasta, ou seja, a cerimônia de doação de trajes que tiveram suas estampas desenvolvidas por artistas.

Nas cartas-convite, existentes na pasta “1972 – Doação de costumes criados pela Rhodia”, constam informações sobre o evento que seria realizado em 27 de dezembro de 1972. Na mensagem padrão, replicada em todos os convites, e enviada aos convidados, a informação:

Caro companheiro: Ao ensejo do encerramento de nossas atividades do corrente ano, o Ministério da Educação e Cultura, Senador Jarbas Gonçalves Passarinho virá ao nosso Museu para presidir a cerimônia de doação de costumes criados pela Rhodia para a implantação de uma moda brasileira, de que o Museu foi pioneiro da década dos anos 50. A cerimônia será às 17h. Um abraço, P.M. Bardi.¹⁷⁷

¹⁷⁶ MASP. Relatório de atividades 2015. Disponível em: <http://masp.art.br/masp2010/pdf/atividades_2015.pdf>. Acessado em: 2 jan.2017.

¹⁷⁷ BIBLIOTECA/ CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO DO MASP. Carta. 1972.

A justificativa para tal aquisição, por um museu de arte, teria vindo de Pietro Bardi. Segundo entrevista concedida por Bardi ao jornal O Estado de São Paulo, e trajando um modelo do artista Nelson Leirner¹⁷⁸, a moda seria,

[...]o protoplasma da arte. Ela precede, ou pelo menos convive, com um determinado momento estético... A moda representa a urdidura, é o corpo invisível que une os costumes e a expressão artística”. Esta é a ideia que o professor Pietro Maria Bardi faz da moda e quer transformar, há quase 30 anos, quando tudo começou, no Museu do Costume. Enquanto o museu não existe, vestidos da renascença, autênticos, trajes estampados por artistas brasileiros [...] e um deles desenhado por Salvador Dali estão guardados em caixas e baús num porão do Museu de Arte de São Paulo. Ali estão também os vestidos do famoso costureiro Camilo Sabbazh, que fez a moda da década de 20 em São Paulo.¹⁷⁹

Figura 44 – Matéria sobre o Museu do Costume idealizado por Bardi (1976)



Fonte: BIBLIOTECA E CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO/ MASP. Jornal o Estado de São Paulo (Pasta “1975 – Exposição Rhodia”).

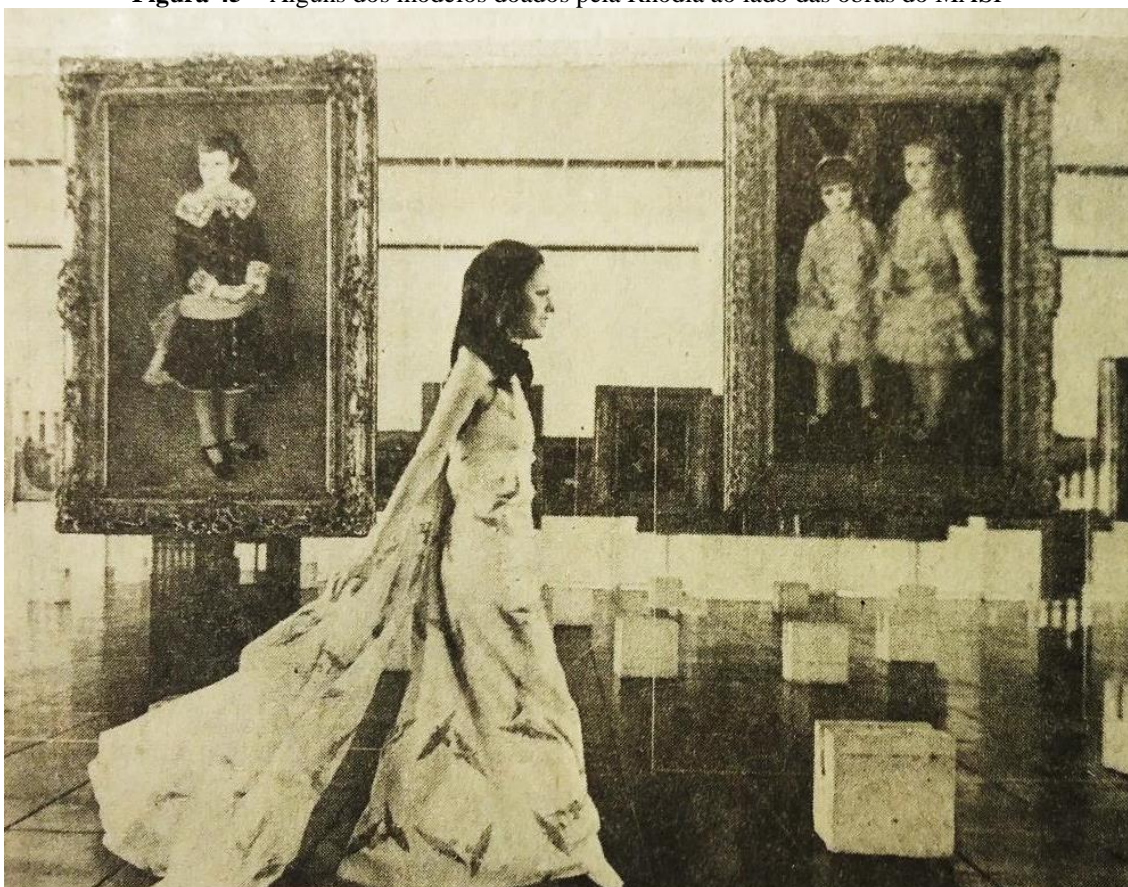
A combinação entre arte e moda teria começado em 1950 “quando o professor

¹⁷⁸ BIBLIOTECA/ CETRO DE DOCUMENTAÇÃO DO MASP. O ESTADO DE SÃO PAULO. Jornal da tarde. O professor Bardi, diretor do Museu de Arte de São Paulo está posando, na foto, com um modelo do artista Nelson Leirner. f. 20. São Paulo, 20 mai. 1976.

¹⁷⁹ BIBLIOTECA/ CETRO DE DOCUMENTAÇÃO DO MASP. O ESTADO DE SÃO PAULO. Jornal da tarde. O professor Bardi, diretor do Museu de Arte de São Paulo está posando, na foto, com um modelo do artista Nelson Leirner. f. 20. São Paulo, 20 mai. 1976. (Matéria de Diaulas de Novais).

Bardi organizou a mostra do Cinquentenário da Arte Moderna e, entre quadros de Manet e Van Gogh, fez desfilar vestidos estampados por artistas da época”¹⁸⁰. Bardi afirma ter descoberto a moda, colocando “ao lado das obras de arte tudo o que era coisa do tempo, e por isso, coisa da moda”. Ele defende ter apresentado o primeiro costureiro de São Paulo, Camilo Sabagh” desvendando “uma época rica quando os imperadores do café mandavam passar e engomar a suas camisas em Paris” (BARDI, 1956).¹⁸¹

Figura 45 – Alguns dos modelos doados pela Rhodia ao lado das obras do MASP



Fonte; BIBLIOTECA E CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO/ MASP. JORNAL O ESTADO DE SÃO PAULO. Jornal o Estado de São Paulo (Pasta “1975 – Exposição Rhodia”).

Na pasta “1975 – Exposição Rhodia”, totalizando 29 documentos, encontramos: anotações, cartas enviadas, lista de nomes, recorte de jornal e textos. Na seção “anotações”, encontramos em uma folha pequena, não pautada, a seguinte anotação à caneta: “A exposição foi feita por ocasião da doação dos estudos da Rhodia [...] A

¹⁸⁰ BIBLIOTECA/ CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO DO MASP. O ESTADO DE SÃO PAULO. Jornal da tarde. O professor Bardi, diretor do Museu de Arte de São Paulo está posando, na foto, com um modelo do artista Nelson Leirner. f. 20. São Paulo, 20 mai. 1976. (Matéria de Diaulas de Novais).

¹⁸¹ Ibidem

agenda não foi feita [...] informações do Dan”¹⁸². Na seção “Cartas enviadas”, encontramos cartas¹⁸³ de 22 de setembro de 1975 de Bardi para os artistas Lula Cardoso, Nelson Leirner, Alfredo Volpi, Hector Carybé, Aldemir Martins, Hércules Barsotti, Manabu Mabe, Antônio Maluf, Alceu Penna, entre outros.

O Museu, em colaboração com a Rhodia, está organizando uma manifestação para lembrar a participação dos nossos artistas no aprimoramento dos desenhos para tecidos. Como a obra da amiga foi escolhida para a dita manifestação, para a qual se cogita de exposição e publicação de uma agenda, pedimos seu consento a respeito.¹⁸⁴

Na carta endereçada à Leirner, encontramos a seguinte mensagem referente ao evento

O Museu, em colaboração com a Rhodia, está organizando uma manifestação para lembrar a participação dos nossos artistas no aprimoramento dos desenhos para tecidos. Como a obra do amigo foi escolhida para a dita manifestação, para a qual se cogita de exposição e publicação de uma agenda, pedimos seu consento a respeito. Aproveitamos a oportunidade para enviar nossas saudações. P. M. Bardi. Diretor.¹⁸⁵

Dentre os demais documentos, além de textos produzidos por Bardi, existe uma lista¹⁸⁶ com nomes de artistas que desenvolveram estampas para a Rhodia, totalizando 79 itens¹⁸⁷.

¹⁸² BIBLIOTECA E CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO/ MASP. Anotações. 1 f. S/d.

¹⁸³ Na carta consta somente o primeiro nome dos endereçados. No final da mensagem, o nome de P.M.Bardi, identificado como Diretor.

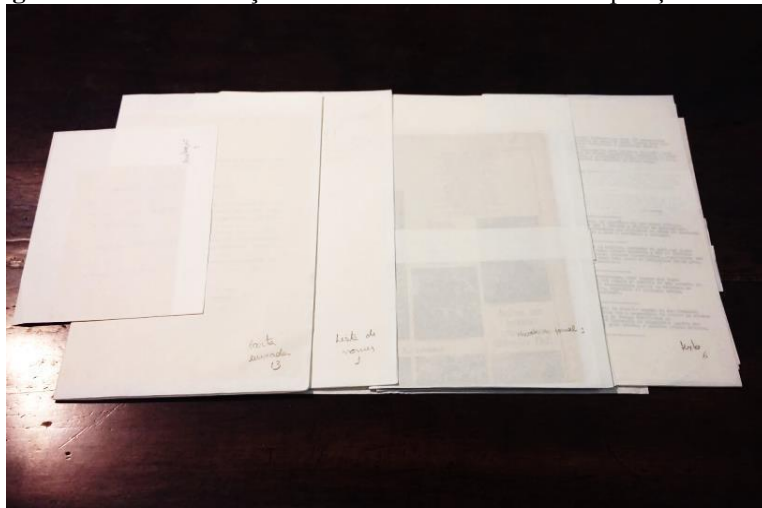
¹⁸⁴ MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO/ BIBLIOTECA E CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO. Anotações. 1 f. S/d. Carta para Faiga. 26 set. 1975.

¹⁸⁵ MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO/ BIBLIOTECA E CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO. Anotações. 1 f. S/d. Carta para Lerner. 22 set. 1975.

¹⁸⁶ MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO/ BIBLIOTECA E CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO. Coleção Rhodia – relação de artistas. Pasta “1972 – Doação de costumes criados pela Rhodia:”. 1f. 1975.

¹⁸⁷ Aldemir Martins (9 peças); Alfredo Volpi (1); Antônio Bandeira (1); Antônio Maluf (2); Autor desconhecido (9); Carlos vergara (1); Carmélio Cruz (2); Carybé (1); Danilo Di Prete (1); Fernando Lemos (5); Fernando Martins (1); Francisco Brennand (3); Genaro de Carvalho (4); Givan Samico (1); Glauco Rodrigues (1); Hércules Barsotti (4); Hermelindo Fiaminghi (1); Isabel Pons (1); Ivan Ferreira Serpa (1); João Suzuki (1); José Carlos Marques (1); Kenishi Kaneko (1); Licínio de Almeida (4); Lívio Abramo (2); Luigi Zanotto (1); Lula Cardoso Ayres (2); Manabu Mabe (3); Manezinho Araújo (2); Nelson Leirner (2); Suzano (1); Tikashi Fukushima (1); Tomoshigue Kusuno (1); Waldemar Cordeiro (1); Willys de Castor (7).

Figura 46 – Documentação existente na Pasta “1975 – Exposição Rhodia”



Fonte: BIBLIOTECA E CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO/ MASP.

As revistas e jornais selecionados mostram matérias sobre o museu, e em sua maioria apontando a relevância da coleção Rhodia, revelando o contexto social e histórico da moda, além de entrevistas com Bardi e fotografias de desfiles e sessões de fotos com peças da Rhodia. Segundo Bardi,

Até o fim da segunda guerra mundial, o homem brasileiro desconhecia o terno pronto, e o alfaiate era uma instituição sólida. Era o tempo das camisas Aurora e linho importado S-120. Para estar bem vestido, não era possível fugir dos ternos azul-marinho, preto, marrom ou cinza, no inverno; branco e bege, no verão. Como complementos, meias e gravatas discretas, sapatos pretos ou marrons. As mulheres também não tinham muitas opções. Não havia figurinos editados no Brasil toda a moda era copiada, com um ano de atraso, dos lançamentos europeus. O mesmo modelo e o mesmo tecido, lançados para o verão na França, eram usados pela brasileira elegante na estação do ano seguinte (BARDI, 1972, p56)¹⁸⁸.

Contudo, a partir de análises feitas na documentação existente na pasta “1975 – Exposição Rhodia”, não foram encontrados registros quanto à realização de uma exposição, mas documentos que apontam para a realização de eventos chamados de ‘desfiles-show Rhodia’, voltados a realização de desfiles, além do desenvolvimento de vitrines promocionais em lojas de São Paulo que continham roupas constituídas por tecidos que com fios e fibras sintéticas produzidos pela indústria Rhodia¹⁸⁹.

¹⁸⁸ MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO/ BIBLIOTECA E CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO. BARDI, P. In: VEJA. A união faz a Indústria da moda. Especial. 29 mar. 1972. P. 53-57.

¹⁸⁹ “No começo da década, a empresa lançou-se num projeto ousado: criar uma moda brasileira. Batizado de Seleção Rhodia Moda, o projeto somou produtos e tecnologias, arte, criatividade e um estilo todo brasileiro de ser, levando as coleções aqui produzidas para passarelas internacionais. França, Itália,

4.3.3 SEGUNDA VERSÃO DA EXPOSIÇÃO “ARTE NA MODA: COLEÇÃO MASP RHODIA”, 2015.

Única exposição recentemente desenvolvida pelo MASP, e que teve a documentação de sua nova versão processada e disponibilizada à consulta, a exposição “Arte na Moda: Coleção MASP Rhodia”, ou exposição Rhodia, foi exibida entre 22/10/2015 e 14/02/2016. Como os documentos referentes às outras novas versões de exposições realizadas pelo MASP, especialmente as realizadas entre 2014 e 2016, não haviam sido processados pela Biblioteca e Centro de Documentação, não foram incluídas na presente pesquisa. A exposição aqui analisada, exibida entre 2015 e 2016, somente teve a sua documentação concluída em março de 2017.

Analisando a documentação, entre a primeira e segunda versão, em um total de 78 documentos, percebemos o aumento quantitativo de itens, quando comparamos a documentação da primeira versão com a segunda versão da exposição. Na segunda versão, os documentos foram separados em 2 caixas: uma caixa com a Pasta “2015- Exposição Arte na Moda: Coleção MASP Rhodia”¹⁹⁰, contendo documentos do Departamento de Conservação e Restauração, Departamento de Comunicação e Departamento de Produção; e na segunda caixa, a pasta “2015- Exposição ‘Arte na Moda: Coleção MASP Rhodia’”, com documentos encaminhados pelo departamento de curadoria do museu.

Em nenhuma das caixas das exposições analisadas constam registros fotográficos. O MASP disponibilizou somente um CD-ROM com algumas fotografias, contendo imagens de exposições e cursos realizados em diferentes momentos, somente podendo ser acessadas no computador da Biblioteca. Assim, muitas das imagens aqui disponibilizadas foram encontradas ou no referido CD-ROM ou nos documentos existentes nas pastas das exposições, além das informações existentes no catálogo e na página eletrônica do museu.

Na primeira pasta, dentre os documentos encaminhados pelo Departamento de Conservação e Restauração, encontramos um relatório, datado de 18 de agosto de 2015,

Portugal, Espanha, Estados Unidos e vários outros países entraram no circuito da Seleção Rhodia Moda, despertando entusiasmo e admiração nas plateias estrangeiras” (RHODIA. História. Disponível em: <<http://www.rhodia.com.br/pt/company/sobre-o-grupo/a-rhodia-no-brasil/historia/index.html>>. Acessado em: 23 fev. 2017)

¹⁹⁰ Curadoria Adriano Pedrosa, Patrícia Carta, Tomás Toledo

assinado pela conservadora responsável, pelo assistente, conservadora de têxtil do museu paulista (convidada), e pela especialista em *'moulage'*¹⁹¹. O relatório descreve o processo de separação e acondicionamento das peças e a sua disponibilização em manequins. Anexado ao relatório, encontramos também uma listagem de acervo, contendo o nome do estilista que desenvolveu a peça (e apelido), o local e data do nascimento, e o local e a data da morte do estilista. Estas informações eram seguidas pelo título dado à vestimenta ou vestuário, um subtítulo detalhando como era composto o traje, além das medidas, e indicando se existia ou não assinatura. Abaixo de cada item do acervo museológico, foram inseridos dados quanto ao estado de conservação, como: se possuía zíper, se exigia abrir e fechar com cuidado, número e cor do manequim (ex. 34, 44, etc.), e observações. Ao lado de cada informação, foi colocada a imagem do vestuário a ser exposto.

Quanto aos documentos enviados pelos demais setores que participaram da exposição, analisaremos a seguir, separadamente.

4.3.3.1 DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO

Quanto aos documentos enviados pelo Departamento de Comunicação do MASP, constam na pasta recortes da 'Revista Brasileiros'¹⁹², de outubro de 2015, a qual continha um artigo sobre a exposição, intitulado "Artistas que fizeram moda". O artigo relata que o MASP realizou uma exposição com 79 peças produzidas para Rhodia por "costureiros e artistas plásticos, que recontam parte dos tempos de glória dos eventos da Fenit¹⁹³". Na capa da referida revista a seguinte informação: "O publicitário Livio Rangan fez a multinacional Rhodia entrar na moda, sem fazer moda".

De um lado, a multinacional Rhodia querendo mudar o gosto brasileiro por tecidos naturais pelo fio sintético, criado em laboratório. De outro, as propostas pouco convencionais do publicitário italiano Livio Rangan. Essa parceria revolucionou a comunicação da arca, e a Rhodia, que nunca fez moda, ironicamente acabou fazendo história ao unir, no início dos anos 1960, indústria têxtil, artes plásticas, teatro e música. As roupas criadas apenas para divulgar a então nova tecnologia saíram das tesouras de costureiros (ainda não existia o termo estilista), a partir de estampas criadas por artistas

¹⁹¹ Técnica de modelagem que a roupa é feita diretamente no corpo do manequim.

¹⁹² BIBLIOTECA/MASP. REVISTA BRASILEIROS. 30 dias na vida dos brasileiros. Out. 2015. Artistas que fizeram moda. p.20- 23. Pasta da exposição: "Arte na Moda: Coleção MASP Rhodia"

¹⁹³ Feira Nacional da Indústria Têxtil. (FOLHA DE SÃO PAULO. Fenit, a São Paulo Fashion Week dos anos 60. Disponível em: <<http://acervo.estadao.com.br/noticias/acervo,fenit-a-sao-paulo-fashion-week-dos-anos-60,10976,0.htm>>. Acessado em: 12 fev. 2017)

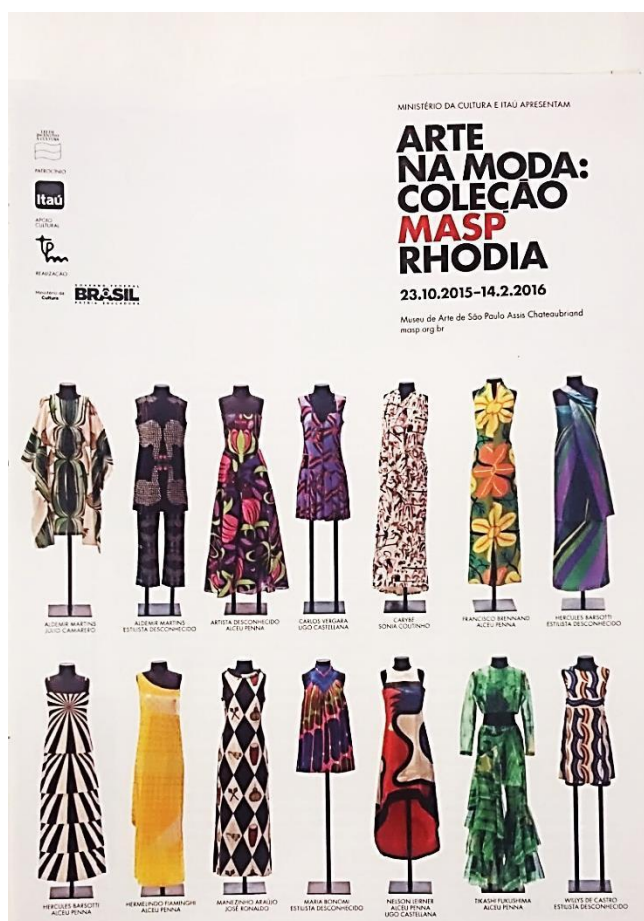
plásticos, e eram apresentados em desfiles – espetáculos que marcaram época. A temporada de desfiles, de fato, colocou o fio sintético no armário predominantemente feminino em peças além de íntimas, como vestidos, saias, calças e blusas, como a cacharel – quem lembra? Mas, em 1972, dois anos depois da saída do Livo Rangan da Rhodia, parte das coleções acabou acomodada no acervo do Museu de Arte de São Paulo, o MASP. Pietro Maria Bardi (1900-99), que dirigiu o museu desde sempre, enxergou nelas potencial de obra de arte. Estava certo. Agora, depois de 43 anos, voltam a ser expostas em manequins estáticos. São 79 roupas em que prevalecem, no corte e nas estampas, os conceitos artísticos da época – a op art, o pop, o cibernético, o figurativo. Patrícia Carla, diretora do Harper's Bazaar no Brasil e uma das curadoras da exposição, enaltece a importância de abrir esse acervo. “Esta é uma mostra inédita e um dos desejos do Bardi era justamente travar uma discussão entre arte e outros campos artísticos, apesar de as roupas não terem sido pensadas nem como arte nem como varejo”. Mas o cenário da época era bom para a indústria no Brasil. Brasília tinha acabado de ser inaugurada, a economia crescia e havia identidade nacional. A Europa, que já usava minissaia, tinha Pierre Cardin, Paco Rabane, André Courrèges. A moda brasileira também sonhava com uma cara própria e contava com desenhos de Denner Pamplona, Clodovil Hernandez, Guilherme Guimarães e Alceu Pena.

194

O recorte de revista selecionado pelos profissionais do setor de comunicação do MASP nos fornece perspectivas interessantes sobre o contexto da aquisição do acervo selecionado para a exposição. Deste modo, não se trata de um artigo crítico, mas de relato, voltado para incentivar à visita.

¹⁹⁴ BIBLIOTECA E CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO/MASP. CIRENZA, Fernanda. 30 dias na vida dos brasileiros. In: REVISTA BRASILEIROS. Out. 2015. Artistas que fizeram moda. p.20- 22. Pasta da exposição: “Arte na Moda: Coleção MASP Rhodia”.

Figura 47 – Material de divulgação publicado na Revista Brasileiros



Fonte: BIBLIOTECA E CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO/ MASP. . Revista Brasileiros: 30 dias na vida dos brasileiros. Out,2015.

A outra revista selecionada pelo setor foi a Revista TPM, a qual publicou um cartaz de divulgação da exposição. Na Revista Vogue Brasil, de outubro de 2015, foi publicado um artigo contando o contexto das coleções da Rhodia nos anos 60, e relata que

Para acentuar o cunho cultural (e inédito) da empreitada, Livio [...] decidiu convidar artistas plásticos para desenhar as estampas das cem peças únicas apresentadas a cada coleção. A lista de colaboradores é extensa e ilustre: Iberê Camargo, Tomie Ohtake, Milton Dacosta, Nelson Leirner, Ivan Serpa, Manabu Mabe, Alfredo Volpi, Willys de Castro. Não foram só o carisma e o conhecido poder de persuasão do italiano os responsáveis por convencê-los a abraçar o projeto: a mistura de moda e arte era ideia em perfeita sintonia com o experimentalismo da década. Parte das criações assinadas pelo grupo se perdeu ao longo do tempo (caso de peças de Ohtake, Iberê e Dacosta), mas 79 modelos com estampas de 28 artistas foram doados, em 1972, para o Museu de Arte de São Paulo, formando um conjunto batizado de coleção Rhodia MASP (GARCIA, 2015, p.8).

Neste artigo, outros aspectos do contexto histórico são citados. A narrativa é construída sobre uma proposta de valorização histórica do acervo exposto.

4.3.3.2 DEPARTAMENTO DE CURADORIA

Analisando o projeto curatorial entregue à Biblioteca e Centro de Documentação do MASP, constam: artigos pesquisados pela equipe de curadoria do museu; textos curatoriais de apresentação da exposição; listagens de obras; lista de artistas que tiveram suas obras expostas; cronograma das exposições e pauta da reunião de equipe da diretoria artísticas, realizada em 27 de agosto de 2015.

Mesmo não contendo um projeto estruturado, com objetivo, justificativas e cronograma de execução, podemos encontrar textos na pasta da exposição que contêm uma breve apresentação da exposição, os quais apontam a motivação que levou à escolha do tema, voltado ao acervo de moda criado em uma parceria entre artistas e estilistas na década de 1960 e que foi selecionado por Pietro Bardi em 1972, além dos artigos publicados em revistas científicas, utilizados como referências na pesquisa, e a análise da coleção Rhodia, através de listas detalhadas dos vestidos existentes no Núcleo de Acervo museológico.

Ao organizar os tipos documentais definidos em cada subpasta, a documentação foi subdividida em: textos, pesquisas, lista de obras, lista de artistas, cronograma e pauta. No item “textos”, encontramos textos sobre a exposição e o acervo, além de algumas imagens do acervo Rhodia. Quanto à “pesquisa”, foram encaminhados para biblioteca artigos publicados em periódicos por pesquisadores, sendo que alguns artigos estão sem autoria: “Moda é coisa de museu”; A apresentação à entrevista de Cyro Del Nero” (BONADIO, 2011, p.139), de autoria de Maria Cláudia Bonadio; “A moda Brasileira nos anos 60”, depoimento de Cyro Del Nero, escrito em 1999; “Moda e Publicidade no Brasil nos anos 1960” (BONADIO, 1960), de autoria de Maria Claudia Bonadio; “Vestuário principal”; Coleção Rhodia”, de autoria de Patrícia Sant’Anna; “A moda no MASP de Pietro Maria Bardi (1947-1987)” (BONADIO, 2014), de Maria Claudia Bonadio.

Na seção “lista de obras”, encontramos 6 listagens com referências sobre o vestuário Rhodia a ser exposto. Todas as listas estão com anotações feitas à caneta,

mostrando serem usadas durante processo da exposição. As listas estão separadas por data, anotadas parte superior de cada listagem, sendo a última lista datada em 23/9/2015, constando 79 itens e o resultado da “Pesquisa de catalogação da coleção MASP Rhodia”, de set. 2015.

Quadro 6 - Listagem de acervo

Documentação original	Documentação em setembro de 2015
12 peças de autoria desconhecida	6 peças de autoria desconhecida
6 peças com dúvidas de autoria	5 peças com dúvida de autoria
1 peça não catalogada	0 peças não catalogadas
2 peças com dúvida de pertencimento à coleção	0 peças com dúvida de pertencimento à catalogação
1 peça perdida ¹⁹⁵	1 peça perdida ¹⁹⁶

Fonte: BIBLIOTECA E CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO/ MASP. “Pesquisa e catalogação da Coleção MASP Rhodia – set. 2015”. 3f

No que diz respeito à outra subseção ou subpasta com a “Lista de artistas”, encontramos uma relação de artistas que desenvolveram as estampas das roupas expostas e o número de peças, 79 itens. Quanto à outra subseção, “Cronograma”, encontramos o calendário de atividades realizadas entre 2015 e 2016, com a indicação dos andares onde foram expostos os trajes. Por fim, a subseção “Pauta Reunião Equipe Diretoria artística, 27.08.2015”¹⁹⁷, consta, de forma objetiva, em 1 folha, os itens da pauta: atualização do calendário, equipes, publicações, próximas exposições e seminário (UNIFESP, História da Infância e A mão do Povo).

Para os curadores da exposição, Adriano Pedrosa e Patrícia Garcia, o objetivo da exposição era dar continuidade à proposta de 2015 de “exploração dos diversos acervos do MASP”, apresentando “conjunto completo da Coleção MASP Rhodia”, composta por peças do vestuário produzidas na década de 1960 pela empresa química francesa Rhodia, que “estava lançando seus fios sintéticos no Brasil e utilizava desfiles e coleções de moda como forma de divulgação de seus produtos”, estratégia “concebida pelo Lívio Rangan, o então gerente publicitário da Rhodia” (PEDROSA; GARCIA,

¹⁹⁵ Este item aparece riscado a caneta.

¹⁹⁶ Este item aparece riscado a caneta.

¹⁹⁷ Não será aqui detalhada devido às informações serem estruturadas em tópicos, e por ser uma pauta, não apresenta resultados.

2015, 1f)¹⁹⁸.

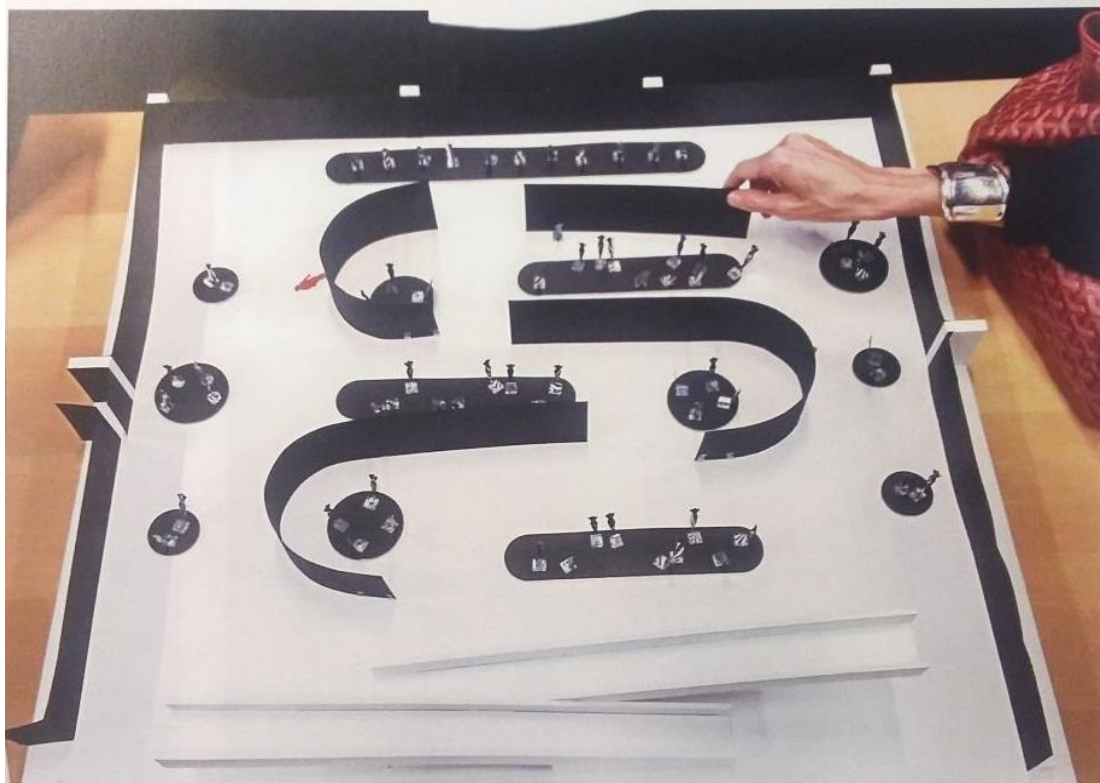
4.3.3.3 EXPOGRAFIA OU MEMORIAL DESCRITIVO DA EXPOSIÇÃO

Como o projeto expográfico foi desenvolvido e executado, sob supervisão dos profissionais do MASP, pelo Escritório de Arquitetura METRO, empresa contratada para projetar e executar as exposições no MASP, coube ao referido escritório entregar o que chamamos de projeto expográfico ou “Expografias 2º semestre” ou, como é chamado em algumas partes do documento, “Memorial Descritivo” das seguintes exposições: “Arte da Itália”, “Arte da França”, “Rhodia”, “Leon Ferrari”, “FCCB”, “Pinacoteca com cavaletes”. Como o referido escritório realizou várias expografias paralelamente, o referido Memorial Descritivo acabou abarcando todas as atividades realizadas no museu entre 2014 e 2015. Segundo a equipe técnica da Biblioteca do MASP, o documento¹⁹⁹ entregue pelo METRO, que será catalogado como “Relatório de atividade 2015”, foi entregue em 21 de dezembro de 2015 e provavelmente será inserido, no acervo do Centro de Documentação, no subgrupo de classificação “Instalações físicas”, subgrupo 6 no Plano de Classificação do museu.

¹⁹⁸ MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO/ BIBLIOTECA E CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO. PEDROSA, Adriano; GARCIA, Patrícia. Arte na Moda: coleção MASP Rhodia. Departamento de Curadoria. 1f, 2015.

¹⁹⁹ Até o momento, o referido documento não foi catalogado, pois requer procedimentos específicos, ou requer tempo para a finalização da documentação, contudo a equipe disponibilizou o item para consulta, tendo em vista a especificidade desta pesquisa.

Figura 48 – Maquete da Exposição Coleção Rhodia 2º subsolo: Projeto executivo básico - Maquete



Fonte: BIBLIOTECA E CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO/ MASP. Relatório de: Expografia, 2º semestre. 2015.

Como no documento constam todas as exposições realizadas pelo escritório de arquitetura contratado pelo MASP, serão ressaltadas aqui as informações sobre a Exposição “Arte na Moda: Coleção MASP Rhodia”, também chamada de “Coleção Rhodia” pelo referido “Relatório de atividade 2015” e Memorial Descritivo.

Quadro 7 – Resultado de levantamento feito no MASP sobre as exposições “Moda Brasileira” na Biblioteca e Centro de Documentação

Título	Data	Localização da documentação no Centro de Documentação e Biblioteca	Itens
Exposição “Retrospectiva da moda brasileira”	1971	Não foi encontrada	Bilhete (1) Carta enviada (41) Carta recebida (8) Cartão de visita (4) Convite (4) Comunicado (1) Convocação (1) Estatuto do Centro Brasileiro da Moda (1) Formulário (1) Lista de materiais (1) Material para imprensa (3) Programa (1)

			Recorte de jornal (36) Regulamento para “Semana da Moda Brasileira” (1) Telegrama recebido (3).	
Moda Brasileira OBS: A coleção foi doada pela Rhoria em 1972. Trata-se de 79 peças selecionadas por Pietro Maria Bardi.	1972 e 1975	“1972 – Doação de costumes criados pela Rhodia” Caixa 11 > Pasta 48	Bilhete (1) Cartas enviadas (13) Cartas recebidas (1) Comunicado (1) Convocação (1) Proposta (1) Recortes de revistas (6) Telegrama enviado (1) Recortes de jornal (3) Texto (1)	
		“1975 – Exposição Rhodia” Caixa 4 > Pasta 28	Anotações (1) Cartas enviadas (13) Lista de nomes [de artistas] (1) Recorte de jornal (1) Textos (6)	
Arte na Moda: Coleção MASP Rhodia	22/10/2015 – 14/02/2016	Pasta “2015- Exposição ‘Arte na Moda: Coleção MASP Rhodia’”	- Departamento de conservação e restauração - Departamento de comunicação - Departamento de produção	
			Departamento de conservação e restauração	Relatório (1)
			- Departamento de comunicação	Recorte de revista (6) Recorte de jornal (4)
			- Departamento de produção	Layout (2) ²⁰⁰ Projeto (2) ²⁰¹ Relatório (1) ²⁰² Nota fiscal (1) ²⁰³ Contrato (2) ²⁰⁴ Lista (5) ²⁰⁵ Estudo (1) ²⁰⁶ Correspondência Interna (2) ²⁰⁷

²⁰⁰ 2 plantas da sala de exposição, em formato A4.

²⁰¹ Projeto entregue pela METRO, em formato A4: um projeto contendo informações sobre o que foi liberado e o outro projeto com informações sobre o que foi liberado para execução.

²⁰² Relatório de conservação e restauração.

²⁰³ Nota fiscal de preparação de peças de vestuário para exposição. (52h30min).

²⁰⁴ Contrato de prestação de serviço e contrato de locação de equipamento.

²⁰⁵ São 5 listas com os itens do acervo que seriam expostos: lista de vestidos e modelos de manequins (com 53 itens do acervo, informando o número de tombo, modelo de manequim (ex. perna ou manequim de uma haste, saia, observação, data prevista para entrega, imagem de cada objeto); lista de vestidos e modelos de manequins; vestidos da coleção Rhodia com croquis de Alceu Pena (contém imagem do objeto, nome de quem criou a peça, onde nasceu, data de nascimento, tipo de indumentária, número de tombo, título ou quando a indumentária era usada, tipo de tecido, medidas do objeto, se possui ou não assinatura, forma de aquisição, origem e ano da criação), coleção Rhodia - empréstimo de documentos (nesta lista tem uma inscrição, à caneta, “versão final”).

²⁰⁶ Estudo preliminar de quantitativo de cortina para o espaço expositivo, também baseado no projeto do escritório de arquitetura METRO.

²⁰⁷ Trata-se de original e cópia de solicitação interna, entre setores, em formato de carta (contendo logo da instituição, local, data, não informando para qual setor foi endereçada, mas que solicita “o empréstimo de

				Orçamento (2) ²⁰⁸ Recibo (29) ²⁰⁹
		2015- Exposição 'Arte na Moda: Coleção MASP Rhodia	Departamento de curadoria	Pesquisa (8 artigos) Textos (3) Lista de obras (6) Lista de artistas (1) Cronograma (1) Pauta (1)

Fonte: Desenvolvido pela autora

Na seção voltada para “Coleção Rhodia 2º subsolo: Projeto executivo básico”, contém o Memorial Descritivo, definido como “parte integrante do projeto expográfico para a mostra COLEÇÃO RHODIA”; visão do projeto; layout; cenotécnica / base de piso; cenotécnica / cortinas; cortinas escurecimento; cortina expografia; referências de cortinas. Na outra seção, encontramos “Coleção Rhodia 2º subsolo: apresentação” contém: layout; perspectivas de estudo (fotos da primeira versão da exposição e imagens da maquete eletrônica); e referência de cortinas (fotos da primeira versão da exposição e imagens da maquete eletrônica). Na seção seguinte, “Coleção Rhodia 2º subsolo: projeto executivo R00 07/0/2015; R01 02.09.2015; R02 21.09.2015”, contém marcações em vermelho referente ao que foi liberado para execução.

Mais uma vez, as informações são separadas em: memorial (contendo introdução, documentos integrantes do projeto, itens inclusos no orçamento, cronograma, além de visão geral do projeto, componentes principais como base de piso, cortinas expográficas, cortinas escurecimento, acabamento geral elementos, preparação dos espaços), layout; cenotécnica / bases de piso; bases de piso; cenotécnica / cortinas (com indicações quanto às dimensões, tipo de tecido e cor); cenotécnica/ cortinas expográficas; cenotécnica / cortinas escurecimento; cenotécnica / suporte comunicação visual (com orientações sobre o tipo de suporte, tipo de fixação, observações quanto à montagem e tipo de tinta para o acabamento); cenotécnica / vitrine (dimensões, tipo de

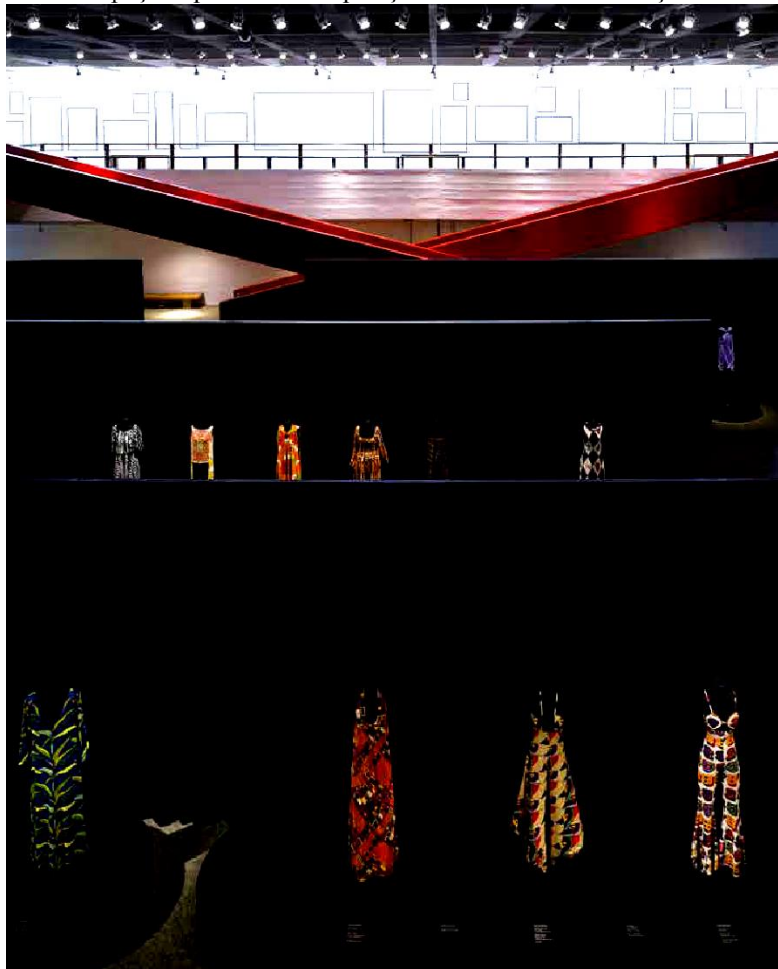
12 documentos que integram a coleção Rhodia Poliamida e especialidades LTDA”; além de ser assinada por Adriano Pedrosa (Diretor artístico do MASP).

²⁰⁸ Orçamento de mão de obra para marcenaria, pintura, serralheria, materiais e transporte, além da compra de 80 manequins.

²⁰⁹ Comprovante de envio de correspondência (1 brochura Rhodia e brochura Leon Ferrari) para instituições como Folha de São Paulo, Arte 1, O beijo, Catraca livre, Metro, Destak, Cult, Agência Estado / SP, Carta Capital, Glamurama, editora Globo, Instituto Moreira Salles, O Estado de São Paulo, valor Econômico, Veja, La Nación, das Arte/ RJ, Bamboo, El país, Freelancer, Casa Claudia Luxo, Brasileiros, Revista da Cultura, Três Editorial.

material); preparação dos espaços (técnicas para escurecimento do espaço); fotos maquete; fotos protótipo; fotos montagens (foto da montagem da exposição); fotos exposição (METRO, 2015, f.50-72).²¹⁰

Figura 49 – Espaço expositivo da exposição “Arte na Moda: Coleção MASP Rhodia”, 2015.



Fonte: BIBLIOTECA E CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO/ MASP. Coleção Rhodia. 2º subsolo: Projeto executivo básico. 2015

A proposta para expografia seria composta por “uma combinação monocromática de dois elementos: bases horizontais elevadas do chão para os manequins e cortina que criam planos verticais de fundo para as peças”. Como a exposição ficou em um pavimento que possui passarelas que contornam a área onde a exposição se encontra, é possível ver o espaço expositivo do alto. Os elementos criados para este evento criaram “um percurso de visitação, e, visto de cima, uma composição gráfica de curvas e retas”. O uso predominante da cor preta “nos elementos

²¹⁰ METRO. Relatório-Expografia 2º semestre: Arte da Itália, Arte da França, Rhodia, León Ferrari, FCCB, Pinacoteca com cavaletes. São Paulo: MASP/Metro. 21 de dez. de 2015. 225f.

expográficos permite destacar as cores vibrantes das peças e, ao mesmo tempo, melhor controlar a intensidade da iluminação para preservar as peças têxteis, bastante sensíveis” (METRO, 2015, p.41)²¹¹.

Outro aspecto importante é o detalhamento do projeto, como as especificações apresentadas quanto a cortinas utilizadas, as quais seriam “confeccionadas em tecido preto, fosco e pesado [malha já definida junto ao fornecedor]”. A fixação seria realizada por “estruturas metálicas tubulares, onde estarão aparafusados os trilhos”²¹². Tais aspectos são importantes, pois resultam de estudos e cálculos que devem respeitar a proposta estética do espaço, além de considerar a proibição em descaracterizar a arquitetura do prédio e o seu mobiliário, ambos tombados²¹³ pelo IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), em 2003 (METRO, 2015).

Quanto à realização dos protótipos, para a finalização da expografia, citados no projeto, o objetivo pretendido seria aferir o acabamento dos elementos através da adequação da “qualidade dos insumos, tratamento das superfícies, encaixes e ferragens, bem como o comportamento estrutural do conjunto” (METRO, 2015, p.54)²¹⁴.

É claro que o detalhamento existente no referido memorial descritivo requer a participação de profissionais da Arquitetura ou Engenharia, o que aponta para a necessidade de uma equipe multidisciplinar para pensar o espaço do museu. Mas a questão que se pretende destacar aqui é a importância da riqueza dos detalhes de um projeto expográfico, desenvolvido por uma equipe interdisciplinar, e que atenderia às demandas histórica, estética, sociais existentes no ato de pensar os espaços dos museus.

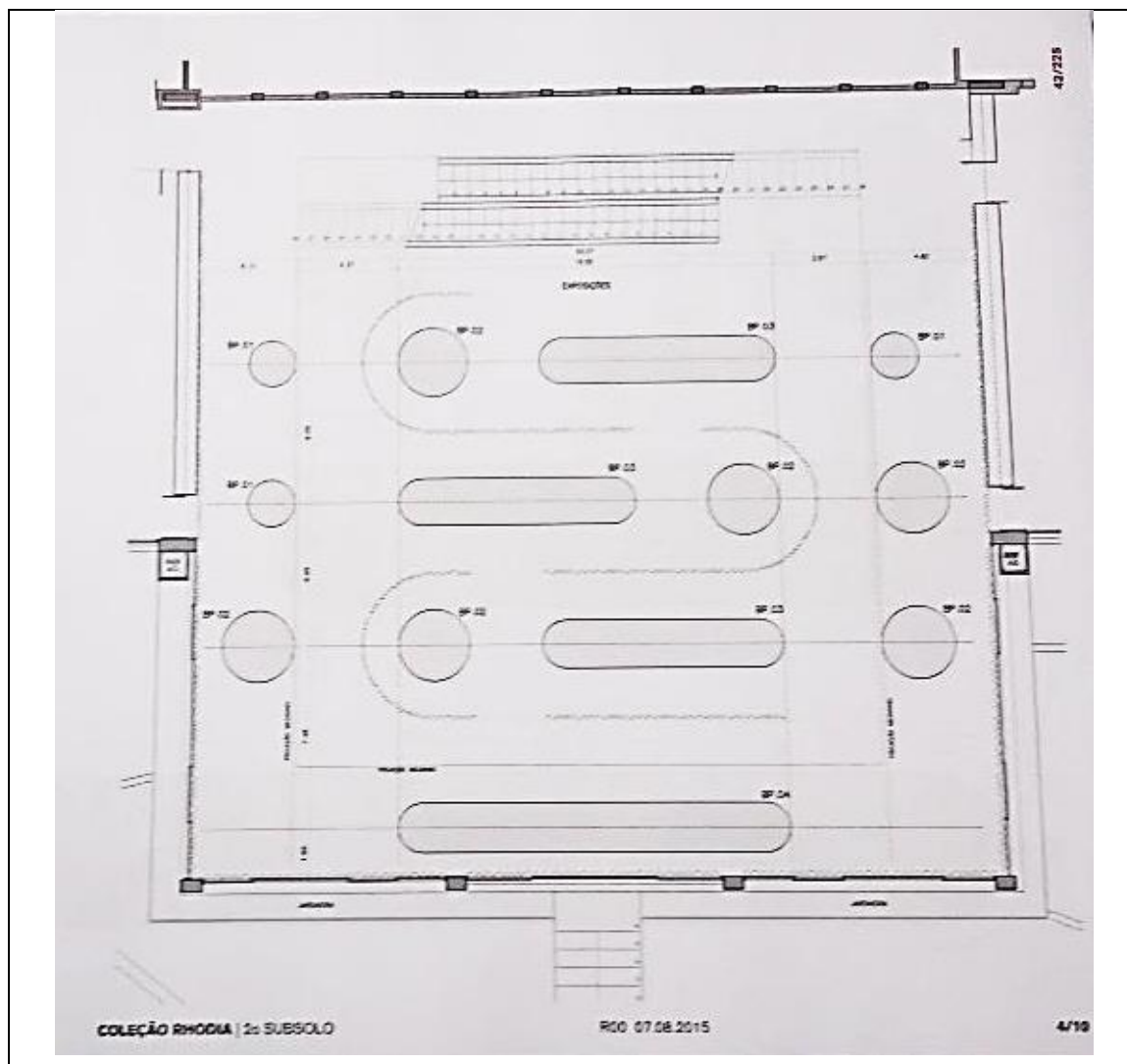
²¹¹ METRO. Coleção Rhodia 2 ° subsolo: Projeto executivo básico (R00 07/08/2015). f. 41. In: Relatório - *Expografia 2° semestre: Arte da Itália, Arte da França*, Rhodia, León Ferrari, FCCB, Pinacoteca com cavaletes. São Paulo: MASP/Metro. 21 de dez. de 2015. 225f.

²¹² Ibidem

²¹³ “O tombamento do prédio e do seu mobiliário completam a proteção federal ao edifício, que já tinha o acervo tombado. A reunião foi polêmica, já que havia dois pedidos de tombamento. O primeiro, feito em 1999 pelo Instituto Lina Bo e Pietro M. Bardi, pedia a inclusão dos cavaletes de vidro projetados com o prédio pela arquiteta Lina Bo Bardi. O segundo, do arquiteto Júlio Neves, presidente do Masp, pedia que os cavaletes não fossem incluídos no texto. O Iphan resolveu contemporizar. Tombando o mobiliário, evita que sejam causados danos aos cavaletes, assim como impede qualquer modificação no museu. Mas não obriga a direção a usar os cavaletes, para não engessar conceitos museológicos” (ESTADÃO. Cultura. Prédio do Masp é tombado pelo Iphan. São Paulo, 18. de dez. 2003. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,predio-do-masp-e-tombado-pelo-iphan,20031218p3805>>. Acessado em: 23 nov. 2015).

²¹⁴ METRO. Coleção Rhodia 2 ° subsolo: Projeto executivo básico (R00 07/08/2015). f. 54. In: Relatório - *Expografia 2° semestre: Arte da Itália, Arte da França*, Rhodia, León Ferrari, FCCB, Pinacoteca com cavaletes. São Paulo: MASP/Metro. 21 de dez. de 2015. 225f.

Figura 50 –Layout da exposição com indicação de circulação (2015).



Fonte: BIBLIOTECA E CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO/ MASP. Coleção Rhodia. 2º subsolo: Projeto executivo básico.

Entretanto, por ser um projeto apresentado por um escritório de arquitetura, o projeto expográfico existente na Biblioteca não apresenta, e não caberia a ele ter, os caminhos percorridos antes de definir o layout final. Até mesmo porque, antes mesmo de pensar a expografia, pensa-se no conceito da exposição, o que, por muitas vezes, fica a cargo da curadoria, da Museologia e/ou do setor responsável pela pesquisa em alguns museus. Somente os setores do MASP envolvidos na atividade museográfica, não somente expográfica, poderiam definir os objetivos e narrar o processo de concepção da exposição, seja em um formato de projeto, relato de exposição, memorial descritivo ou projeto museográfico, sendo este último mais completo por conter informações de todo

o processo.

De tal modo, somente a partir dos relatos sobre o processo de concepção, desenvolvimento, execução e avaliação da exposição, será possível compreender o processo expográfico (trata da forma) e museográfico (inclui a forma, o acervo, textos, entre outros) desenvolvido. Seja em formato de projeto e/ou relatório, é fundamental registrar como a exposição foi pensada, executada e avaliada. Documentos como carta, fotografias, referencial teórico utilizado, listagem e acervo, entre outros, também têm importância, pois contribuem para a compreensão do processo como um todo.

4.3.3.4 DEPARTAMENTO DE PRODUÇÃO

Quanto ao departamento de produção, ao qual cabe a execução dos projetos, existem documentos sobre: layout (2), constituído por 2 plantas da sala de exposição, em formato A4; projeto (2), contendo projeto entregue pela METRO, em formato A4, sobre o que foi permitido e o que não foi executado; relatório (1), relatório de conservação e restauração; nota fiscal (1), para preparação de peças de vestuário para exposição, orçado em horas de serviço (52h30min); contrato (2), contendo contrato de prestação de serviço e contrato de locação de equipamento; lista (5), separadas em 5 listas, com os itens do acervo que seriam expostos: lista de vestidos e modelos de manequins (com 53 itens do acervo, informando o número de tombo, modelo de manequim (ex. perna ou manequim de uma haste, saia, observação, data prevista para entrega, imagem de cada objeto); lista de vestidos e modelos de manequins; vestidos da coleção Rhodia com croquis de Alceu Pena (contém imagem do objeto, nome de quem criou a peça, onde nasceu, data de nascimento, tipo de indumentária, número de tombo, título ou quando a indumentária era usada, tipo de tecido, medidas do objeto, se possui ou não assinatura, forma de aquisição, origem e ano da criação), coleção Rhodia - empréstimo de documentos (nesta lista tem uma inscrição, à caneta, “versão final”); estudo (1), estudo preliminar de quantitativo de cortina para o espaço expositivo, também baseado no projeto do escritório de arquitetura METRO; correspondência interna (2), constituída por originais e cópia de solicitação interna, entre setores, em formato de carta (contendo logo da instituição, local, data, não informando para qual setor foi endereçada, mas que solicita “o empréstimo de 12 documentos que integram a

coleção Rhodia Poliamida e especialidades LTDA”²¹⁵; além de ser assinada por Adriano Pedrosa (diretor artístico do MASP); orçamento (2), para cotação de mão de obra para marcenaria, pintura, serralheria, materiais e transporte, e para compra de 80 manequins; e recibo (29), comprovante de envio de correspondência (1 brochura Rhodia e Brochura Leon Ferrari) para instituições como Folha de São Paulo, Arte 1, O beijo, Catraca livre, Metro, Destak, Cult, Agência Estado / SP, Carta Capital, Glamurama, Editora Globo, Instituto Moreira Salles, O Estado de São Paulo, Valor Econômico, Veja, La Nación, das Arte/ RJ, Bamboo, El País, Freclancer, Casa Claudia Luxo, Brasileiros, Revista da Cultura, Três Editorial.

Alguns dos documentos encontrados na subpasta são duplicatas, pois o setor de produção é o responsável por implantar a exposição, executando as exigências previamente estabelecidas nos memoriais descritivos, transportando e acondicionando o acervo selecionado no espaço expositivo, além de encaminhar materiais de divulgação do evento pelo Correio.

4.4. OS SILÊNCIOS

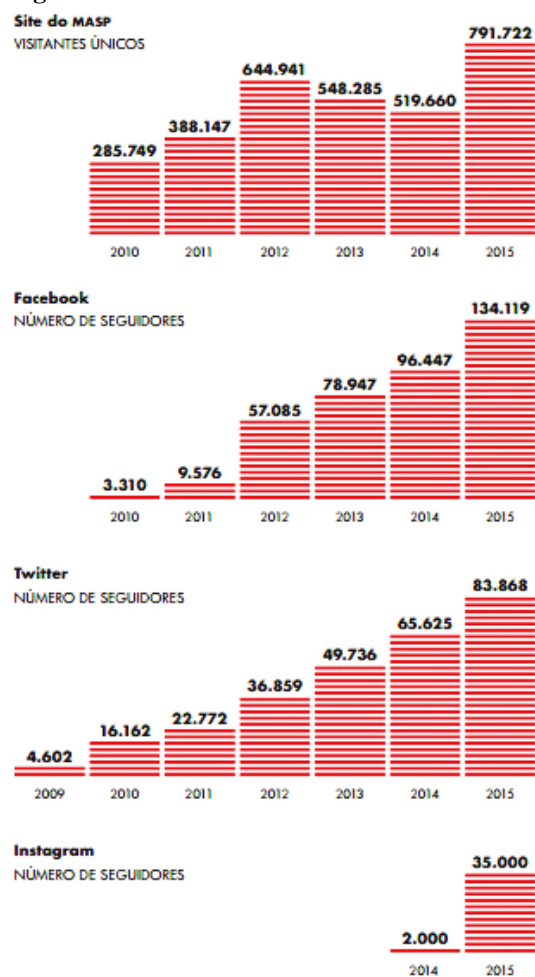
Analisando a documentação sobre exposições existentes no MASP, algumas questões se colocam. Percebeu-se que alguns documentos não foram relacionados à documentação da exposição estudada. Citemos, como exemplo, o Memorial Descritivo, entregue pelo Escritório de Arquitetura Metro; além dos relatórios anuais do museu, contendo estudos de visitação; e as informações existentes no site do MASP, mesmo que resumidas, são fontes importantes e podem diferir dos textos e imagens disponibilizadas ao pesquisador em outros espaços de comunicação do museu (setor de mediação, Biblioteca e centro de Documentação, catálogos das exposições, entre outros).

Quanto aos relatórios anuais do museu, estes contêm informações sobre cada atividade realizada, incluindo informações sobre o quantitativo de público, consideradas importantes, pois relatam como se deu o processo relacional entre o museu e os seus visitantes. Segue, abaixo, a figura disponibilizada no relatório anual do MASP de 2015

²¹⁵ BIBLIOTECA E CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO/MASP. Pasta “Arte na Moda: Coleção MASP Rhodia”. 2015.

e que representa o resultado obtido em pesquisa de público.

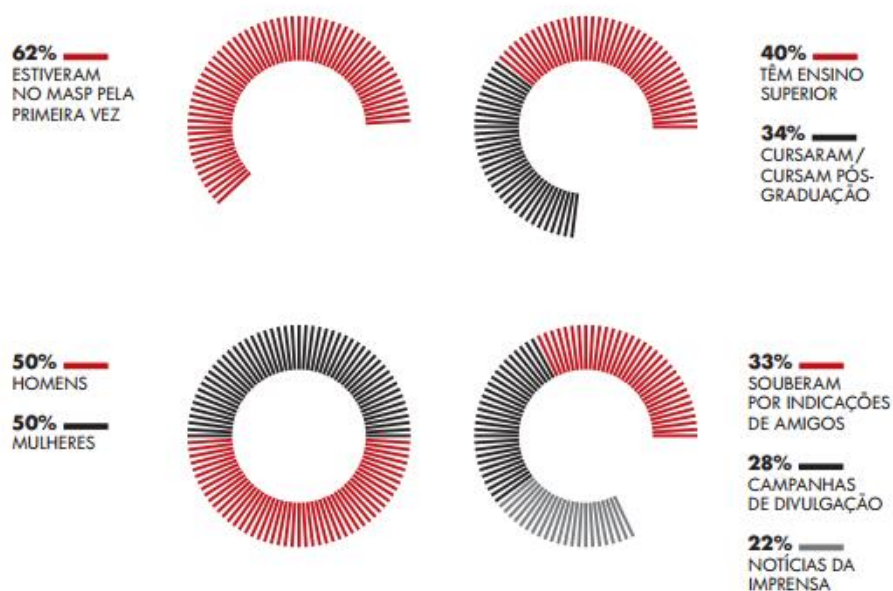
Figura 51 – Visitante no site e redes sociais do MASP



Fonte: Relatório Anual de 2015²¹⁶

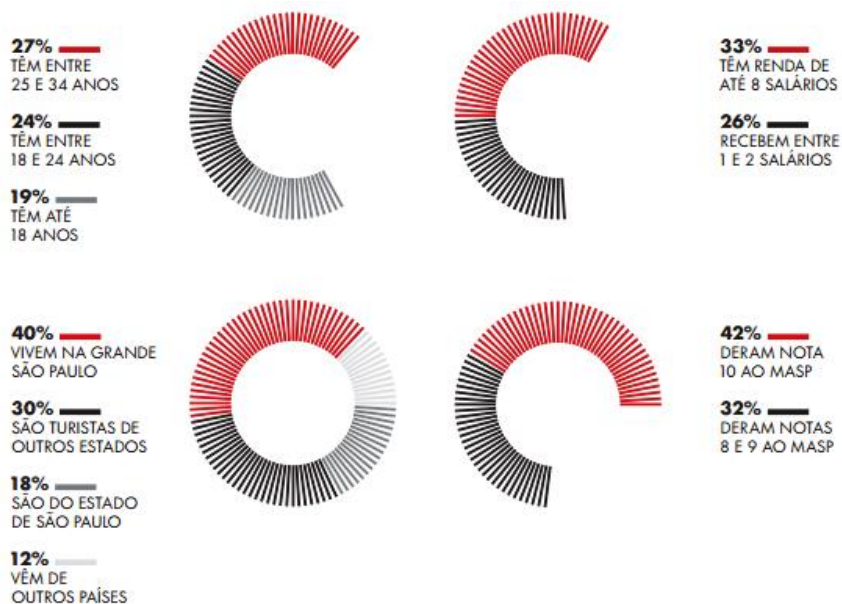
²¹⁶ MASP. Relatório anual – 2015. P.92. Disponível em; <http://masp.art.br/masp2010/pdf/atividades_2015.pdf> . Acessado em: 2 jan. 2017.

Figura 52 – Pesquisa de público do MASP em 2015



Fonte: Relatório Anual de 2015²¹⁷

Figura 53 – Pesquisa de público do MASP em 2015



Fonte: Relatório Anual de 2015²¹⁸

²¹⁷ MASP. Relatório anual – 2015. p.46 Disponível em; <http://masp.art.br/masp2010/pdf/atividades_2015.pdf>. Acessado em: 2 jan. 2017.

²¹⁸ MASP. Relatório anual – 2015. p.47. Disponível em:

Tendo em vista a diversidade de temas expostos simultaneamente pela instituição, seria interessante desenvolver pesquisas de visitaç o, separadamente, o que permitiria obter informa es mais detalhadas sobre a rela o museu e seus visitantes, em cada exposi o. O estudo de visita o deve ser considerado como parte da documenta o de cada exposi o, pois aponta para indicativos importantes de como a fun o social do museu foi,   tratada e compreendida pelos visitantes e pela institui o. Estes dados são importantes fontes de pesquisa para diversas  reas do conhecimento, incluindo a Museologia, Ci ncia da Informa o, Comunica o e Educa o.

A Exposi o “*Arte na Moda: Cole o MASP Rhodia*”   um evento que não somente relembra o histórico do que seria a “Moda”, mas mistura-se com o próprio histórico e missão do Museu de Arte de São Paulo, aberto   experimenta o, para além das exposi es, cole es e a eventos de desfiles realizados entre 1971 e 2015. A exposi o “Arte na Moda” prop reflexões não somente sobre o seu tema, mas reapresenta o entendimento institucional quanto   rela o existente entre a arte, moda, a exposi o e as outras possibilidades de eventos de exposi o em museus de arte na contemporaneidade, como desfiles, apresenta es de música, *Happenings*, questões que devem afetar o entendimento de que a exposi o seria a forma mais importante de comunica o do museu com a sociedade.

Usando o termo exposi o como sendo o mais adequado   diversidade de possibilidades de comunica o dos museus com a sociedade, os desfiles, apresenta es de dan a, música, performances, entre outras manifesta es deixam de ser eventos considerados de “a o cultural” em alguns museus, passando a atividades centrais de comunica o, como podemos perceber no MASP e em outros museus como o MoMa, em Nova Iorque. Estas atividades de exposi o podem têm colocadas como centro das reflexões a rela o museu e sociedade para além do acervo museológico. Mas   importante lembrar a necessidade de identificar, no âmbito dos museus e da Museologia, a finalidade de tais atividades de exposi o, especialmente quando apresenta como finalidade a comercializa o nos espa os dos museus, questão importante e polmica, mas que extrapola o tema aqui estudado.

5. OS MUSEUS DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO E SÃO PAULO

Inspirados no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MOMA), segundo Lourenço (1999), os MAM's surgiam em um período em que a arte moderna passava por um momento de aceitação. A criação dos MAM's colaborou "para fomentar modificações nas condições culturais e, também, coadunou com alguns ideais político-econômicos relacionados ao fenômeno de metropolização, industrialização, desenvolvimento e alianças com os Estados Unidos" (LOURENÇO, 1999, p.101).

Por sua vez, o MOMA, criado em 7 de novembro de 1929, nasceu de ideias de influentes colecionadores progressistas como: Cornelius J. Sullivan, Lillie P. Bliss e John D. Rockefeller Jr; importantes membros de famílias da elite industrial e que atuavam ativamente no governo. Eram defensores de "uma profunda mudança na política conservadora dos museus tradicionais e o estabelecimento de uma instituição desenvolvida exclusivamente para a arte moderna" (BIANCHI, 2006, p.64).

No entanto, se os museus de arte moderna emergiram no mundo como instituições absolutamente singulares, eles ainda assim dialogaram com as instituições que lhes foram contemporâneas. A história dos museus de arte moderna remonta ao Luxemburgo de Paris, que desde 1818, acolhia obras de artistas vivos, e à fundação da Tate Britain, criada em Londres em 1897, para abrigar as obras da arte contemporânea que não entravam na National Gallery. A partir de 1929, a fundação do Museu de Arte Moderna de Nova York daria atenção renovada a esses lugares de exibição e, no meio do século XX, uma série de museus de arte moderna se espalharia pelo mundo.

Sant'Anna nos lembra que:

se os Museus de Arte Moderna emergiram no mundo como instituições absolutamente singulares, eles ainda assim dialogaram com as instituições que lhes foram contemporâneas. A partir de 1929, a fundação do Museu de Arte Moderna de Nova York daria atenção renovada a esses lugares de exibição e, no meio do século XX, uma série de museus de arte moderna se espalharia pelo mundo (2008, p.5)

Esta categoria de museu teria, então, sido exportado para outros países do mundo, especialmente para a América Latina, incluindo-se o Museu de Arte Moderna de São Paulo e o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, sendo possível perceber

alguns indícios de tal afirmativa com a atuação de Rockefeller²¹⁹ junto aos dois primeiros MAM's brasileiros, participando da criação de ambos, além de doar obras de arte (BIANCHI, 2006).

Neste capítulo, além de analisar o histórico institucional dos MAM's, foi analisada a documentação das seguintes exposições reencenadas: a) No Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ), a '1ª Exposição Neoconcreta', realizada entre 19/03 e 19/04/1959 e a sua segunda versão, exposição 'Experiência Neoconcreta', realizada entre 09/05 e 23/06/1991; a exposição 'Representação Brasileira na VI Bienal de Paris / Pré-bienal de Paris', realizada entre 30/05/1969 (fechada pelos militares no dia seguinte), e a segunda versão, exposição 'MAM 60 anos: arte Brasileira - Núcleo Pré-bienal de Paris', realizada entre 28/10/2008 e 25/01/2009; a exposição 'Opinião 65', realizada entre 12/8 e 12/09/1965 e a sua segunda versão, exposição 'Opinião 65: 50 anos depois', realizada entre 19/09/2015 e 22/05/2016. b) No Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM/SP), a primeira versão, a "Exposição Nacional de Arte concreta", 1956 e a segunda, a exposição "Nacional de Arte concreta", de 1956, exibida pelo MAM de São Paulo, em 2006.

Apesar de ambos serem museus de arte moderna, criados na década de 1940, o processo de documentação sobre exposições se mostrou distinto em cada instituição, como será analisado a seguir.

5.1 MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO (MAM/RJ)

Fundado em 3 de maio de 1948, segundo ata²²⁰ da assembleia de criação, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ) contou com a articulação de “intelectuais e membros da elite carioca” e foi “inspirado no Museu de Arte de Nova York (1929)” (SANT’ANNA, 2011). Entre os presentes na primeira reunião, estavam Oscar Niemeyer e Nelson Rockefeller. Na época, cria-se a Comissão Organizadora e Propaganda, além do registro da primeira marca e definição de uma sede provisória, tarefa realizada por Raymundo Castro Maya.

²¹⁹ Representava uma política do pós-guerra.

²²⁰ ASSEMBLÉIA GERAL DE CONSTITUIÇÃO DO MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO. N. 1. 1948. Museu Castro Maia. Ata. Rio de Janeiro.

Desde sua fundação, previam-se diversas atividades, entre elas, “exposições de artes plásticas permanentes e temporárias, filмотeca, arquivo de arte fotográfica, biblioteca e discoteca, cursos e intercâmbios com instituições estrangeiras”. Em sua primeira sede, o museu ocupava duas salas do Banco Boavista da Praça Pio X, no Rio de Janeiro, prédio projetado por Oscar Niemeyer, sendo, na época, o novo museu presidido por Raymundo Ottoni de Castro Maya. Na primeira exposição, com o tema de “Pintura Europeia Contemporânea”, foram exibidas 52 obras da escola de Paris, composta por coleções de Josias Leão, Niomar Muiz Sodré, Paulo Bittencourt, R.A.Lacroze, Castro Maia e Roberto Marinho (MAM, 1999, p.8). Na época, um dos membros da diretoria do novo museu, o Barão de Saavedra, teria conseguido o espaço com certa facilidade (Ibidem).

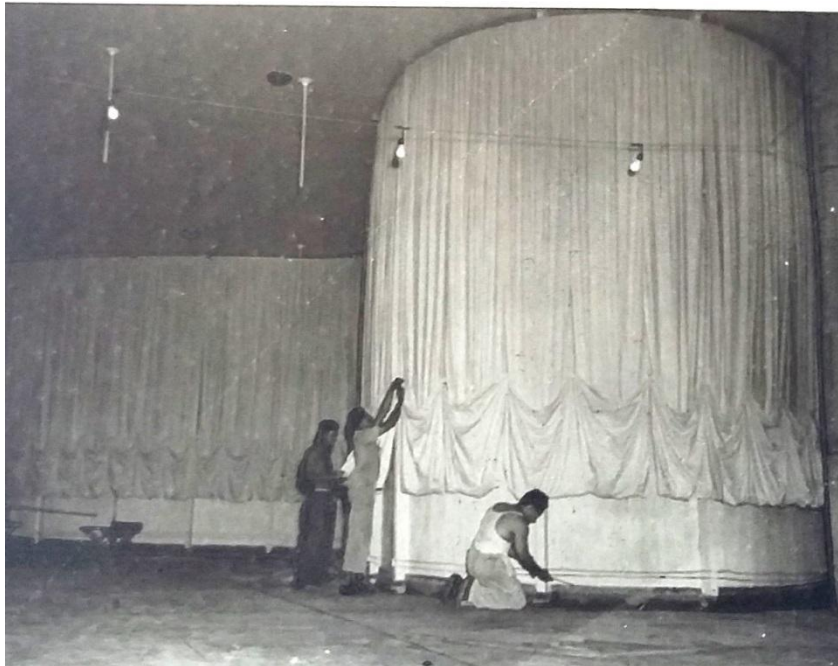
Em 1948, segundo a ata de fundação, o MAM do Rio foi

Criado com sede e foro no Distrito Federal, [...] sociedade civil, sem fins lucrativos, determinada a realizar e a manter exposições de artes plásticas, em caráter permanente e temporário; organizar filмотeca, arquivo de arte fotográfica, discoteca e biblioteca especializada; promover exibição de filmes de interesse artístico-cultural, concertos, conferências e cursos selecionados com as suas finalidades, pesquisas folclóricas e intercâmbio com as organizações congêneres do estrangeiro; disseminar o conhecimento da arte moderna no Brasil (Ibidem, p.13).

O Museu anunciava sua função didática, mostrando caráter pedagógico, sendo o conhecimento da arte moderna o seu maior objetivo, fundamental à disseminação deste conhecimento. Contudo, inicialmente, não especificou qual seria a arte considerada moderna pela instituição. A arte moderna tão falada resultaria das ações da elite brasileira, e disseminadas através de exposições, concertos, exibições de filmes, mostrando um posicionamento institucional didático na formação de um público para as suas coleções (SANT’ANNA, 2011).

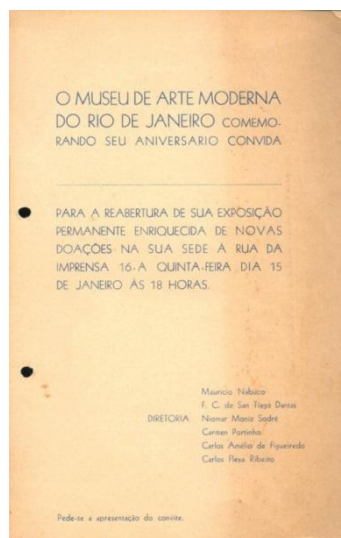
Somente em 1952, o museu foi transferido para o edifício do Ministério da Educação e Saúde, atual Palácio Gustavo Capanema. No dia 15 de janeiro desse mesmo ano, aconteceria a exposição inaugural do MAM (FREITAS, 2009).

Figura 54 – Exposição “Acervo e I Bienal de São Paulo” na sede provisória do Ministério da Educação e Saúde (1952).



Fonte: Setor de Pesquisa e Documentação. MAM/RJ

Figura 55 – Divulgação Exposição “Acervo e I Bienal de São Paulo”, na sede provisória do Ministério da Educação e Saúde, hoje chamado de Edifício Gustavo Capanema, no Rio de Janeiro. 1952.



Fonte: Setor de Pesquisa e Documentação. MAM/RJ²²¹

²²¹ SETOR DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO. MAM/RIO. Dossiê da MAM Exp 01/1952.

Na exposição “Acervo e 1 Bial de São Paulo”, foram expostas obras premiadas na Bial de São Paulo, realizada em 1951. É possível observar nas fotos da referida exposição uma estética diferenciada, principalmente no que diz respeito à disposição dos quadros, colocados sobre cortinas e estando a parte inferior de cada obra em uma altura superior a 1,50 m do chão, exigindo que os visitantes inclinem a cabeça para cima, o que altera a dinâmica de visitaç o. Atualmente, como   recorrente nos espa os expositivos, dependendo da dimens o das obras de arte, o alinhamento   feito pelo centro da obra, colocando-as em uma posi o mais baixa do que as observadas na foto. Outra caracter stica interessante que podemos observar nas imagens   o uso de plantas no espa o expositivo, atualmente n o recomend vel, por quest es de conserva o.

Figura 56 – Exposi o “Acervo e 1 Bial de Arte de S o Paulo”, realizada em 1952.



Fonte: MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO/ SETOR DE PESQUISA E DOCUMENTA O.

Paralelamente, o anteprojeto da nova sede, no aterro do Flamengo, seria concebido pelo arquiteto Affonso Eduardo Reidy e teria como engenheira respons vel

sua esposa, Carmem²²² Portinho, que também era membro da diretoria do museu. Ao Burle Marx²²³ coube o projeto de paisagismo do entorno do museu.

Affonso Eduardo Reidy formou-se, em 1930, na Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro e fez parte do grupo responsável pela remodelação do Rio e do grupo de arquitetos que projetaram o edifício do Ministério da Educação, grupo que contou com a colaboração de Le Corbusier, arquiteto e urbanista francês. Entre 1932 e o final da década de 1950, Reidy ocupou o cargo de arquiteto chefe da Prefeitura do Distrito Federal do Rio de Janeiro. Era considerado “técnico eficiente, capaz de responder sistematicamente aos preceitos formais, funcionais, construtivos, urbanísticos e sociais da arquitetura como agente transformador da realidade”. Assim como “Le Corbusier, Reidy considera o trabalho preciso, técnico, como condição básica de produção da obra arquitetônica que comove e emociona”. Em seus projetos, ao mesmo tempo em que criou edifícios, inventou espaços urbanos que criaram, por sua vez, partes de uma nova cidade (CAIXETA, 2002, p.1).

Quanto à constituição do acervo do MAM do Rio, um personagem importante foi o norte-americano Nelson Rockefeller, que realizaria importantes doações não somente para o Museu de Arte de São Paulo, mas também ao Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Rockefeller, que também foi diretor do MoMa de Nova York, chegou ao Brasil, inicialmente, para divulgar a Associação Internacional Norte-Americana para o Desenvolvimento Econômico e Social (AIA), associação filantrópica que estaria voltada ao fomento da moradia, educação, saúde e agricultura dos povos

²²² Carmem Portinho, nascida em Corumbá, Mato Grosso do Sul, era engenheira e militante feminista, atuando “nas décadas de 1920 e 1930 em prol da conquista feminina e do reconhecimento profissional das mulheres”, juntamente com Bertha Lutz. Em “1937, ajudou a criar a Associação Brasileira de Engenheiras e Arquitetas (ABEA) e foi sua primeira presidente. Na ocasião, esta era a única entidade profissional de classe composta exclusivamente por mulheres”. Em “1926 formou-se em engenharia civil na Escola Politécnica da Universidade do Brasil, sendo a terceira mulher a se formar engenheira no país”, sendo a única mulher entre os formandos (CAIXETA, 2002, p.4).

²²³ O responsável pelo projeto paisagista do entorno do museu, o Parque do Flamengo, Burle Marx “desde de menino, acompanhava sua mãe nos cuidados do jardim [...] no quintal da casa”, e “declarava que não havia distinção entre o objeto-pintura e o objeto-paisagem construída”, mudando somente os “meios de expressão”. O Parque do Flamengo, no Rio de Janeiro, seria concebido por ele, para resgatar a flora brasileira do olhar cotidiano. Iniciado na década de 1950, o parque foi constituído a partir do material extraído do desmonte do Morro de São Antônio, sendo colocado em uma área de um milhão de metros quadrados, compreendendo partes do bairro do centro, Glória, Flamengo e Botafogo, criando conexão entre o centro da cidade, bairros do Rio de Janeiro com o mar. Para conectar o espaço, margeado pela avenida beira mar, com pista para circulação de carros, foram criadas passagens subterrâneas e passarelas esguias. A arquitetura do Museu de Arte Moderna do Rio foi, então, dialogaria com este espaço urbanístico ícone da cidade do Rio (CAIXETA, 2002, p.1).

latino-americanos. A criação da AIA resultou do amadurecimento entre os anos de 1940 e 1945, quando foi escolhido pelo presidente Franklin Delano Roosevelt para o cargo de Coordenador para os Assuntos Interamericanos ou OCIAA.

Figura 57 – Jornal noticiando a chegada ao Brasil de Nelson Rockefeller ²²⁴



Rússia, sr. Viacheslav Molotov, concordou com a sugestão de seus três outros colegas de que caberia ao governador do Território Livre de Trieste decidir se existia emergência ou ameaça ao estatuto do Território Livre e seus princípios.

Os ministros de Exterior não chegaram, porém, a um acordo quanto a forma em que deve ser organizado este princípio e quanto a distinção que deve ser feita entre o funcionamento diário da polícia e as operações pelas quais a polícia deve salvaguardar os estatutos em circunstâncias anormais.

NOVA YORK 15 - R. - A dificuldade principal nos ministros de Exterior das quatro potências em sua reunião privada de hoje consistiu, ao que se informa, na questão da dupla obediência da polícia ao gover-

(Conclui na 2ª pag.)

Sr. Nelson Rockefeller

CHEGOU AO RIO O SR. NELSON ROCKEFELLER

RESSALTADA A COOPERAÇÃO DO
BRASIL NA LUTA DA EUROPA

RIO 16 (da imprensa) - Com o principal objetivo de lançar os fundamentos de um amplo sistema de cooperação internacional chegou ontem de Nova York, por via aérea, o sr. Nelson Rockefeller, antigo Coordenador de Assuntos Inter-Americanos. Foi eleito de várias homenagens, sendo considerado hospede oficial do nosso Governo.

Após desembarcar distribuiu o sr. Rockefeller à imprensa por intermédio da Agência Nacional, a seguinte saudação:

"Depois de vir ao Brasil uma vez, sempre penso em voltar outras vezes a este grande país. Aqui fiz muitos amigos e não há os dois países é recíproca e essa amizade ainda está mais consolidada depois do magnífico papel desempenhado por vos, durante a guerra.

Sem a cooperação integral do Brasil a causa dos aliados, - bases materiais, forças armadas e inextinguível patriotismo - o resultado do conflito talvez tivesse sido bem diverso.

Chegando justamente no aniversário da fundação da República brasileira, saúdo o povo e o governo do Brasil neste dia que é tão grande para os Estados Unidos e na realidade, para todos os Americanos".

Fonte: Acervo Folha de São Paulo.

A OCIAA também produziu filmes “travelogues”²²⁵ em cidades brasileiras e

²²⁴ FOLHA DA NOITE. Chegou ao Rio o Sr. Nelson Rockefeller. Disponível em: <<http://acervo.folha.uol.com.br/resultados/?q=Nelson+Rockefeller&site=&periodo=acervo&x=24&y=6>>. Acessado em 12 dez. 2016

²²⁵ Tipo de filme anterior ao formato de documentário, centrados no viajante, sendo a narrativa em

países latino-americanos “incluindo um filme produzido por uma equipe de artistas e designers liderados por Walt Disney”²²⁶. Em 1946, afastou-se temporariamente para dar continuidade a AIA, associação que ele tinha particular interesse, sendo financiada pelo Fundo dos Irmãos Rockefeller, “pequena fortuna do patrimônio de John D. Rockefeller, Jr. destinada às aventuras filantrópicas de seus cinco filhos: Nelson, John D. III., Laurance, Winthrop e David” (TOLEDO, 2015, p.24).

Nelson realizou visitas ao Brasil a partir da década de 1930, representando a *Standard Oil Company*²²⁷, sendo a sua primeira viagem gravada ao Brasil realizada em 1942, retornando em 1946 quando ele criou com os seus irmão a AIA, que financiou “projetos de assistência sem fins lucrativos na América Latina, particularmente nas áreas de educação, agricultura e saúde, com o objetivo de melhorar a vida na região, visando a formação de uma classe média sólida” (LIMA, 2010)²²⁸.

A proposta inicial era doar 14²²⁹ obras para os MAMs do Brasil (TOLEDO, 2015). Para o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, conforme registros existentes nos catálogos de acervo de 1953, as obra doadas foram: Composição (1950), de Robert Motherwell²³⁰, doada em 1952; N.6 (1950), de Jackson Pollock²³¹, doada em 1952;

primeira pessoa.

²²⁶ “including a film produced by a team of artists and designers led by Walt Disney”. (LIMA, 2010, s/p).

²²⁷ Companhia criada em 1863, inicialmente composta por um complexo de 40 empresas de petróleo que financiariam a Fundação Rockefeller, uma das maiores fundações privadas dos Estados Unidos. A Fundação Rockefeller é uma instituição filantrópica criada em 1913, com a função de “servir à humanidade” e que fomenta trabalhos científicos e realizada obras de caridade pelo mundo. No Brasil, seria chamada de Esso Brasileira de Petróleo, patrocinadora do ‘Repórter Esso’, principal radiojornal e telejornal entre os anos de 1940 e 1960, versão brasileira da “Your Esso Repórter”, programa norte americano.

²²⁸ “projects in Latin America, particularly in the areas of education, agriculture, and health in order to improve general living standards in the region, aiming at the formation of a solid middle class” (LIMA, Zueler RMA. Nelson A. Rockefeller e Art Patronage no Brasil após a Segunda Guerra Mundial: Assis Chateaubriand, o Museu de Arte de São Paulo (MASP). E o Museu de Arte Moderna (MAM). 2010. Disponível em: < <http://rockarch.org/publications/resrep/lima.php>>. Acessado em: 10 dez. 2016)

²²⁹ Informações obtidas no Rockefeller Archive Center: “Women of the circus [Mulher de circo], de Byron Browne (1946); Yellow plane [Plano amarelo ou Móbile amarelo, preto vermelho e branco], de Alexander Calder (sem data); Bestiality marches on [Bestialidade avança], de George Grosz (1933); In the night [na noite], de Morris Graves (1943); duas Composition [Composição], de Fernand Léger (1938); Germination [Germinação], de André Masson (1942); Spring [Primavera], de Marc Chagall (1938); Antelope Mountain [Montanha antílope], de Everett Spruce (1946); Standard Bearer [Porta – estandarte], de Robert Gwathmey (1946); Lecture on architecture [Aula de arquitetura], de Jacob Lawrence (1946); Forest of chimneys [Floresta de chaminés], de Arthur Osver (1945); Ocean for birds [Oceano para pássaros], de Yves Tanguy (1945); e Picture for young people [Quadro para jovens], de Max Ernest (1943)” (TOLEDO, 2015, p.33).

²³⁰ Segundo informações existentes no catálogo de obras do MAM do Rio, publicado em 1953, Motherwell nasceu em “Washington, 1915. É também das figuras mais representativas da pintura americana de vanguarda. Motherwell passou também, como tantos outros jovens americanos, pela escola

Composição (1938), de Fernand Leger²³², data de doação não informada; Oceanos para Pássaros (1946), de Yves Tanguy²³³, data de doação não informada.

Em 1953, conclui-se a doação e a demarcação do terreno para a construção da atual sede, sendo no dia 9 de dezembro do ano seguinte realizada a simbólica colocação da estaca fundamental realizada pelo Presidente da República, João Café Filho. O estatuto do Museu é publicado, em 1953, no Diário Oficial, enquanto sociedade civil, sem fins lucrativos. O decreto 34.491 de 15 de janeiro de 1954 estabelece, por sua vez, ser o museu de utilidade pública.

Em 1956, o bloco de exposições é iniciado e, dois anos depois, o bloco escola é inaugurado com a presença do Presidente Juscelino Kubitschek. A nova sede foi inaugurada em 27 de janeiro de 1958, por Juscelino Kubitschek. Em 1967, o bloco de exposições é inaugurado.

Posteriormente, ao redor do Museu de Arte Moderna, seria criado o Parque do Flamengo, o qual teve a sua construção²³⁴ realizada entre 1961 e 1964. A solicitação do

do surrealismo, antes de chegar à tensão estrutural de seu abstracionismo de hoje. Ele mesmo definiu sua arte como “o esforço que cada um de nós faz para nos casar ao Universo, pacificar nossas contradições internas pela união” (MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO. Exposição permanente. Catálogo. 1953. p.39).

²³¹ Segundo informações existentes no catálogo de obras do MAM do Rio, publicado em 1953, Pollock nasceu em “Cody (Wyoming, Estados Unidos, em 1922. É um dos nomes mais representativos da pintura moderna americana em que várias são as tendências ‘abstracionistas’. Pollock pertence à que Michel Souphor caracterizou como ‘abstrata-fauvista’ ou ‘neo-expressionista’, definida pela preferência às linhas e às manchas numa evocação da desordem natural e da violência”. Pollock utilizou técnica de óleo sobre madeira. As dimensões da obra bidimensional era de 0,56 x 0,56. (MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO. Exposição permanente. Catálogo. 1953. p. 43)

²³² Inicia sua vida como desenhista e retocador de fotografias. Um dos traços mais característicos de Léger é a sua preocupação pelo arquitetônico. Outra constante do artista é esse deliberado propósito de não fugir às implicações artesanais da profissão de pintor. Ele não tem ser um pintor de paredes, na sua velha acepção corporativa, isto é um muralista e um decorador. Vem daí uma pintura direta, estática, de gosto franco quase plebeu, que não evita o tabu do volume, horror dos modernos, mas é masculinamente estruturada sobre formas sólidas e cores que as modelam e sustentam. Os ‘requintados’ muitas vezes fogem dela mas ninguém contesta que é uma das mais viris, das mais atuais, das mais originais do nosso tempo, com que casa admiravelmente” (MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO. Exposição permanente. Catálogo. 1953. p.29).

²³³ Segundo informações existentes no catálogo de obras do MAM do Rio, publicado em 1953, Tanguy “Nasceu na Bretanha, França, em 1900. Naturalizado americano. Emigrado para os Estados Unidos, onde foi residir por ocasião da última guerra. Fez parte da primeira equipe surrealista de 1924. E até hoje se mantém fiel aos postulados do movimento. Sua pintura nasce de uma inspiração que tudo deve à imaginação, criadora e um mundo irreal onde se movem seres-objetos, numa ambiência por vezes de sonho, por vezes banhada de uma luz que Breton chamou de netuniana” (MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO. Exposição permanente. Catálogo. 1953. p.43).

²³⁴ Affonso Eduardo Reidy, Jorge Machado Moreira, Sérgio Bernardes, Hélio Mamede, Maria Hanna Siedlikowski, Juan Derlis Scarpellini Ortega e Carlos Werneck de Carvalho (arquitetos); Berta Leitchic (engenheira), Luiz Emygdio de Mello Filho (botânico), Magú Costa Ribeiro e Flávio de Britto Pereira

tombamento do parque aconteceria ainda em 1964 com o Processo 748-T-64 (PARQUE DO FLAMENGO)²³⁵. O referido tombamento inclui o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro como parte do parque.

Figura 58 – Visão panorâmica do aterro do Flamengo



Fonte: IPHAN. Processo 748-T-64²³⁶

Dentre as justificativas apresentadas, Lotta de Macedo Soares, presidente do Grupo de Trabalho para a Urbanização do Aterro, defendeu que o

[...] Parque do Flamengo ficará protegido da ganância que suscita uma área de inestimável valor financeiro, e da extrema leviandade dos poderes públicos quando se tratar da complementação ou permanência de planos. Uma obra que tem como finalidade a proteção à paisagem, e um serviço social para o grande público obedece a critérios ainda muito pouco

(assessoria botânica); Ethel Bauzer Medeiros (especialista em recepção), Alexandre Worllner (programação visual), Roberto Burle Marx e Arquitetos Associados: Fernando Tábora, John Stoddart, Júlio César Pessolani e Mauricio Monte (paisagistas), Sérgio Rodrigues e Silva e Mário Ferreira Sophia (desenhistas), Fernanda Abrantes Pinheiro (secretária). Ressalta-se também a Richard Kelly (iluminação) e o urbanista Hélio Modesto, que fazia a ligação entre o grupo e o representante da administração estadual” (OLIVEIRA, A. apud GIRÃO, 2006, p.4).

²³⁵ PARQUE DO FLAMENGO. TOMBO PAISAGÍSTICO. Inscrição 39 – Folha 10 – 28/07/65

Disponível em: <<http://www.parquedoflamengo.com.br/sobre-o-parque/o-tombamento/>>. Acessado em: 3 jan. 2017.

²³⁶ PARQUE DO FLAMENGO. Processo n. 748. T. 64. D.P.H.A.N/D.E.T. Seção Histórica. Parque: Flamengo. Rio de Janeiro, Guanabara. Vol.1, f. 8. Disponível em:

<http://parquedoflamengo.com.br/parque/processo_748-T-64_tombamento_parque_do_flamengo.pdf>. Acessado em: 3 jan. 2017.

compreendidos pelas administrações e pelos particulares.²³⁷

O tombamento do parque no Livro Paisagístico do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, em 1965, subordinou a área ao Decreto-Lei nº 25, de 30 de novembro de 1937. Neste, o patrimônio histórico e artístico nacional seria “o conjunto dos bens móveis e imóveis existentes no país e cuja conservação seja de interesse público, quer por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico”²³⁸.

Envolve uma área que se estende do Aeroporto Santos Dumont ao morro da Viúva, abrangendo o início da praia de Botafogo. O Parque é o resultado do aterro de uma larga faixa na fronteira com a Esplanada do Castelo, a Lapa, a Glória, o Russel e o Flamengo, realizado com material proveniente do desmonte do morro de Santo Antônio. Os projetos de urbanização, edificações e equipamentos são de autoria de Afonso Eduardo Reidy, com projeto paisagístico de Roberto Burle Marx. Além da praia, reconstituída na faixa litorânea, foram criados diversos equipamentos recreativos. Estão inseridos no parque o Museu de Arte Moderna (MAM), projeto de Reidy, e o Monumento aos Mortos da Segunda Guerra Mundial.²³⁹

Em 1995, a Lei nº 2287/95 de 4 de janeiro, o Parque do Flamengo seria também tombado pelo município - por seu interesse paisagístico, urbanístico e cultural - abarcou o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro ao conjunto arquitetônico, incluindo-se a “Marina da Glória, a sede do Centro de Pesquisas Roberto Burle Marx, as áreas verdes, além de todas as edificações, equipamentos e mobiliários urbanos situados no Parque do Flamengo”. Para tanto, as referidas áreas “não poderão sofrer quaisquer modificações, acréscimos e construções sem autorização do órgão competente do Poder Executivo”

²⁴⁰

Ainda no contexto de sua criação, presidente Juscelino Kubitschek, em 1957, sanciona o projeto 2865-C/57, voltado a conceder auxílio financeiro ao museu por cinco anos. Na nova sede, no Parque do Flamengo, importantes exposições como Opinião 65, Opinião 66, Nova Objetividade Brasileira de 1967 “retomam o caráter de investigação e de contestação que havia caracterizado o neoconcretismo” (MAM/RJ, 1999, p.8 e 13).

²³⁷ ESTADO DA GUANABARA. Ofício de Carlos Lacerda para Rodrigo Mello Franco de Andrade. Em: 27 de outubro de 1964, f. 4. Disponível em: <http://parquedoflamengo.com.br/parque/processo_748-T-64_tombamento_parque_do_flamengo.pdf>. Acessado em: 10 nov. 2016.

²³⁸ BRASIL. Decreto-Lei nº 25, de 30 de novembro de 1937. Organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional. Disponível em: <<http://www.siam.mg.gov.br/sla/download.pdf?idNorma=3346>>. Acessado em: 12 fev. 2016

²³⁹ IPHAN. Rio de Janeiro. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/285>. Acessado em: 3 jan. 2017.

²⁴⁰ RIO DE JANEIRO. LEI Nº 2.287 DE 04 DE JANEIRO DE 1995. Disponível em: <<http://mail.camara.rj.gov.br/APL/Legislativos/contlei.nsf/e9589b9aabd9cac8032564fe0065abb4/b3bee290a31902f8032576ac007336f3?OpenDocument>>. Acessado em: 3 jan. 2016

Analisando o estatuto publicado em dez de dezembro de 1951, consta no documento que a finalidade do Museu de Arte do Rio de Janeiro, sem fins lucrativos, era

formar coleções e manter exposições de artes plásticas, em caráter permanente e temporário; organizar cursos e conferências para o desenvolvimento da cultura artística; organizar e manter filmoteca, arquivo de arte fotográfica e de reproduções, discoteca e biblioteca especializada; promover exposições de filmes de interesse artístico e cultural, concertos, estudos e realizações de artes plásticas, inclusive populares; manter intercâmbio com organizações congêneres no país e no estrangeiro; disseminar o conhecimento da arte moderna no Brasil.²⁴¹

Ainda na década de 1950, em que foi publicado o referido estatuto, em um dos boletins desenvolvidos pelo MAM do Rio, o texto de apresentação da instituição defende que ela estaria à frente de outras sociedades, uma vez que entende serem as “ideias modernas sobre a função que o Museu [...] evoluíram [nos] últimos 50 anos [...] [e] pouco ficou de pé”, não cabendo mais a “ideia de museus estático, local apenas de recolhimento das obras de interesse arqueológico e artístico, substituiu-se a criação organismos vivos”. Deste modo, o MAM do Rio seria, neste cenário, “uma das instituições vitais de uma sociedade em desenvolvimento e expansão”, pois a sociedade, em um país em crescimento, exigiria “da nossa geração um Museu da idade nova, planejado em termos que ultrapassem as mais adiantadas organizações desse gênero no mundo” (MAM, BOLETIM, 1957)²⁴².

Ainda em 1953, um novo estatuto seria provado, estabelecendo que caberia ao museu

Promover o desenvolvimento da cultura artística; formar coleções e **manter exposições de artes plásticas**, em caráter permanente e temporário; organizar cursos, congressos, conferências, e manter filmoteca, arquivo de arte fotográfica e de reproduções, discoteca e biblioteca especializada; promover exposições de filmes de interesse artístico e cultural, concertos, estudos e realizações de artes plásticas, inclusive populares; manter intercâmbio com organizações de artes plásticas, inclusive populares; manter intercâmbio com organizações congêneres no país e no estrangeiro; disseminar o conhecimento da arte moderna no Brasil; fazer e apoiar pesquisas de caráter científico, ligadas à consecução dos objetivos acima enumerados, ou afins aos problemas artísticos; conceder auxílios e bolsas de estudos a estudantes sem recursos, assim como praticar outros atos de filantropia, dentro dos objetivos indicados neste artigo (**grifo nosso**).²⁴³

²⁴¹ MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO. Estatuto. Rio de Janeiro. Dez.1951.

²⁴² MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO. O MUSEU e suas finalidades. Rio de Janeiro, Boletim, n.15, p.1, jan.1957.

²⁴³ MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO. Estatuto. Rio de Janeiro. nov. 1953. **Grifo nosso**.

No estatuto de 1986, seria finalidade do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro,

Promover o desenvolvimento da cultura artística; formar coleções e manter exposições de artes plásticas, em caráter permanente e temporário; organizar cursos, congressos, conferências e manter filmoteca, arquivo de arte fotográfica e de reproduções, discoteca e biblioteca especializada; promover exibições de filmes de interesse artístico e cultural, concertos, estudos e realizações de artes plásticas, inclusive populares; manter intercâmbio com organizações congêneres no país e no estrangeiro; disseminar o conhecimento da arte moderna no Brasil; fazer e apoiar pesquisas de caráter científico, ligadas à consecução dos objetivos acima enumerados, ou afins aos problemas artísticos; conceder auxílios e bolsas de estudo a estudantes sem recursos, assim como praticar outros atos de filantropia dentro dos objetivos indicados.²⁴⁴

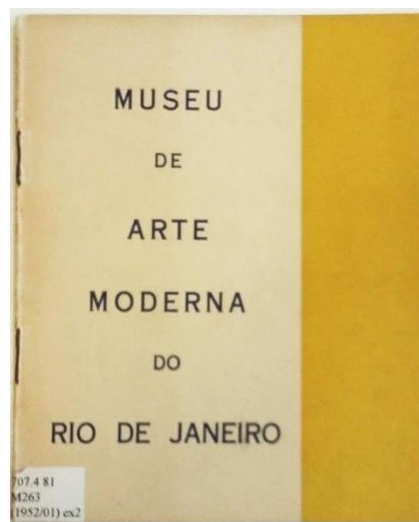
No dia 8 julho de 1978, um incêndio atingiu o pavilhão de exposição do museu, atingindo algumas obras de arte e o acervo da biblioteca do museu. Esforços foram feitos para recuperar o acervo, entre elas as doações de itens para o acervo da biblioteca.

Figura 59 – Fotocópia da capa do catálogo da primeira exposição do museu, “Pintura europeia contemporânea”, 1949



Fonte: SETOR DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO/ MAM -RJ.

Figura 60 - Catálogo da Exposição de 1952



Fonte: SETOR DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO/ MAM -RJ.

Atualmente, podemos encontrar no referido museu obras de Adriana Varejão, Alberto Teixeira, Alfredo Volpi, Aluísio Carvão, Anita Malfatti, Anna Bella Geiger, Antônio Bandeira, Beatriz Milhazes, Bruno Giorgi, Cândido Portinari, Carlos Vergara,

²⁴⁴ MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO. Estatuto. Rio de Janeiro. Jan.1986.

Cícero Dias, Cildo Meireles, Di Cavalcanti, Djanira, Eduardo Sued, Lygia Clark, Lygia Pape, Nelson Leirner, Sérgio de Camargo, Tunga, Ismael Nery, Iberê Camargo, Hélio Oiticica, entre outros.

5.1.1 SETORES DE DOCUMENTAÇÃO

Analisando os documentos existentes no arquivo do museu para esta pesquisa, foram encontrados projetos e relatórios com propostas de sistematização da informação existente na instituição, especificamente a partir de 1979. Contudo, não é possível afirmar se existiram setores específicos voltados para a documentação. De qualquer modo, conforme estatutos da década de 1950 e clippings de jornais publicados na década de 1970 e 1980, é sabido que a biblioteca do museu iniciou as suas atividades juntamente com a criação do MAM e que, em 1978, existiam coleções de documento e publicações sobre artes visuais, cerca de 13 mil volumes, voltados à estudos internos sobre arte, sendo destruídos pelo incêndio (MAM, 1990)²⁴⁵.

A divisão de informação foi criada em março de 1987, com o objetivo de centralizar a informação bibliográfica do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Teve sua origem nos documentos coletados e organizados para constituir a memória histórica do museu, além do acervo da Biblioteca. Assim, a Divisão de Informação é o local para onde deve convergir todo e qualquer material bibliográfico, audiovisual, etc. o material é analisado, catalogado, classificado e preparado para que as informações sejam divulgadas e transferidas aos pesquisadores. A estrutura organizacional da Divisão de Informação compõe-se de quatro setores: Biblioteca, Setor de Documentação, Setor Iconográfico e Setor de História Oral. Todos os setores operam com relativa independência, mas entrosadas entre si por instrumentos como catálogos, linguagens, etc., assim evita-se duplicação de recurso e serviços, além de cruzar informações com o próprio acervo [museológico] do museu²⁴⁶.

Sobre o ano de 1987, existe um documento que trata sobre o Setor de Documentação, assinado por Dirce Campos de Moraes, Chefe da Divisão de Informação, e que, em 8 de julho de 1987, apresenta a seguinte estrutura: Arquivo de Documentos impressos (Histórico Administrativa do MAM: 23 pastas abertas, arquivadas, com 500 documentos restaurados com técnica especial); Exposições no MAM (297 pastas restauradas, sendo que este trabalho encontra-se na exposição n. 3666, ano de 1968); Pastas de artistas (212 pastas, sendo 156 de artistas); total

²⁴⁵ MUSEU DE ARTE DO RIO DE JANEIRO. Biblioteca. 2f. 1990

²⁴⁶ MUSEU DE ARTE DO RIO DE JANEIRO. Divisão de Informação. S/D.

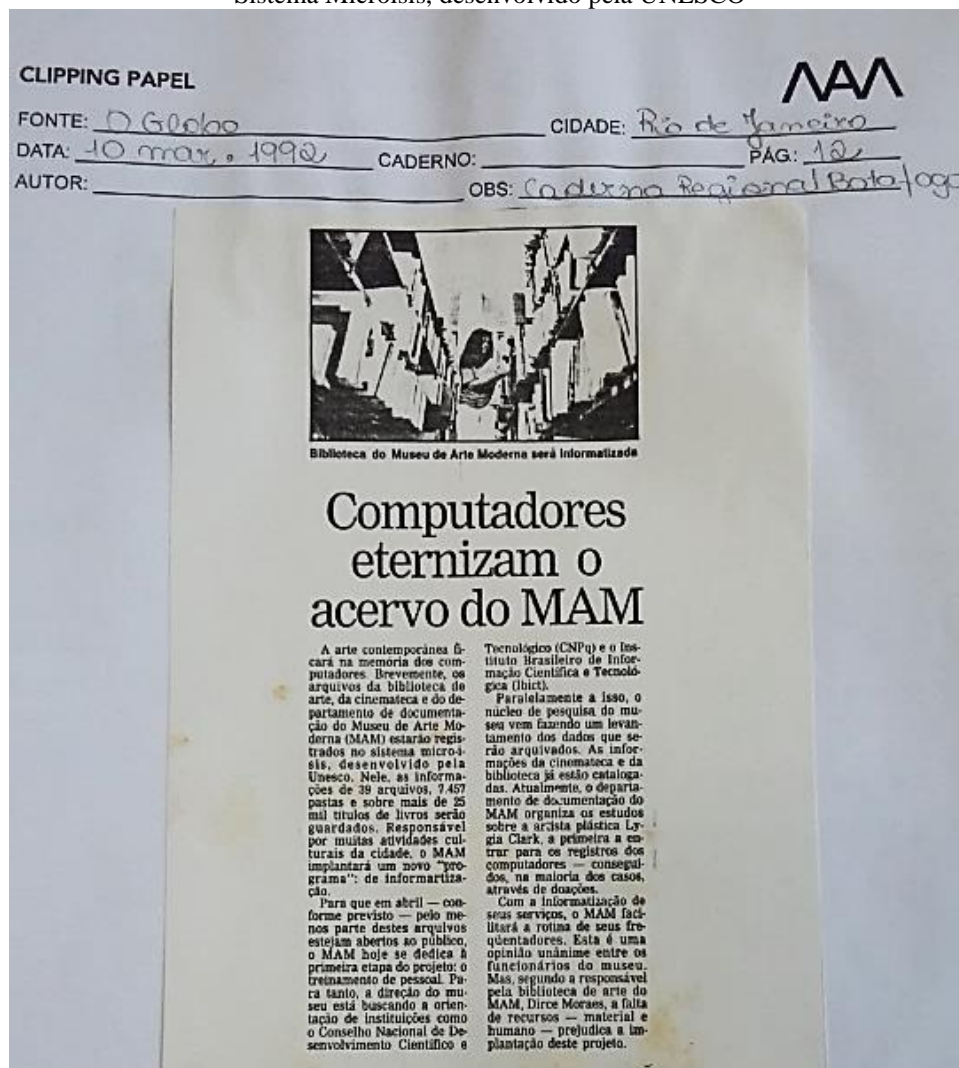
arquivado: 619 pastas (MAM, 1987)²⁴⁷.

Na documentação existente datada em 1992, encontramos um projeto de criação do Setor de Pesquisa. O objetivo deste seria “apresentar e justificar a implantação do Núcleo de Pesquisa do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, através da reformulação de dois setores já existentes na instituição: a Biblioteca e o Centro de Documentação”. Para a estruturação deste Setor de Pesquisa, seria necessário desenvolver o seguinte “Plano” ou estrutura: Biblioteca; Centro de Documentação (Arquivo Lygia Clark, Arquivo Joaquim Tenreiro, Memória do MAM); Laboratório de Conservação e restauração (Arte brasileira contemporânea, Procedimento de conservação e restauração, Materiais artísticos no Brasil – pesquisa de quantidade e confiabilidade); Acervo MAM; Acervo Gilberto Chateaubriand; Fonte para a arte brasileira moderna e contemporânea – a produção historiográfica, crítica e teórica); Arquivo Iconográfico; Cursos e programa Editorial (MAM, 1992)²⁴⁸. Contudo, constam também outros documentos, produzidos na década de 1990, que propõem a criação de um Núcleo de Pesquisa. Deste modo, podemos perceber que vários foram os projetos apresentados, para que o museu estabelecesse o Setor de Pesquisa e Documentação existente.

²⁴⁷ MUSEU DE ARTE DO RIO DE JANEIRO. Setor de Documentação. Rio de Janeiro, 1f, 8 jul.1987.

²⁴⁸ MUSEU DE ARTE DO RIO DE JANEIRO. Listagem do Arquivo. 06 abr. 1992. 2f.

Figura 61 – Clipping anuncia a implantação do programa de informatização do MAM com o uso do Sistema Microsisis, desenvolvido pela UNESCO



Fonte: MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO. JORNAL O GLOBO. 1992

Assim, com base nos documentos existentes, e em informações obtidas junto aos técnicos do setor de arquivo e biblioteca do museu, foram levantadas informações sobre o existente Setor de Pesquisa e Documentação, o qual compreende documentos sobre artes visuais. No arquivo, podemos encontrar documentos textuais, iconográficos e cartográficos, enquanto na biblioteca encontramos publicações. O referido setor abarca o arquivo histórico institucional e a biblioteca do museu, atualmente em processo de informatização e digitalização. A biblioteca atualmente encontra-se fechada para pesquisa devido à reformulação dos sistemas de recuperação da informação. O Setor de pesquisa e documentação utiliza para organizar as suas informações uma tabela de temporalidade que engloba toda a documentação do museu, inclusive a documentação

de exposições.²⁴⁹

Quanto à documentação sobre exposições, os documentos, geralmente são enviados pelo setor de produção e design, e organizados em pastas identificadas pelo título da exposição. Os documentos existentes nestas pastas não têm uma numeração que identifique item por item, mas geralmente contêm livros de assinatura de visitantes e documentos impressos.

A atuação do setor de design na exposição ocorre da seguinte forma:

é fornecido [ao setor] o conceito, textos de apresentação, edição de obras e respectivos dados e imagens para a elaboração de: expografia (posicionamento das obras, espaçamentos, agrupamentos; posicionamento dos painéis, sinalização, iluminação, circulação), mobiliário expositivo (bancos, vitrines, bases, tablados), sinalização (etiquetas de identificação de obras, textos de parede), peças gráficas (identidade visual, folder, catálogo, textos de parede, vídeos, banner, convite virtual, convite impresso), divulgação (redes sociais, site). Depois da elaboração do projeto, é acompanhada a execução do mesmo, na área expositiva.²⁵⁰

Com o término da exposição, os registros gerados sobre a atividade podem ser “Plantas em AutoCad e PDF, e arquivos de sinalização em Adobe Illustrator, Adobe InDesign e PDF”. Os documentos produzidos pelos setores do museu ficam em “em um servidor acessível por rede a todo o museu e o material impresso arquivado no setor de pesquisa para arquivamento”.²⁵¹ Segundo informações recebidas por e-mail, o setor de Design do museu produziria, então, o projeto museográfico da exposição. Contudo, nas pastas analisadas nesta instituição, não foram encontrados documentos com formatação de projeto, mesmo sendo uma das exposições produzidas em 2016.

Quanto ao sistema de gestão da informação, a ser adotado pelo Setor de Pesquisa e Documentação, será o *BNWEB*, desenvolvido pela empresa *Contemporary*, o qual permitirá cruzar dados existentes no arquivo na biblioteca do museu, o qual não será aplicado ao setor de responsável pelo acervo Museológico. Com a necessidade de “atualizar a forma de gestão e recuperação do acervo”²⁵², em 2012, iniciou-se a

²⁴⁹ Informações fornecidas por e-mail em 20 mai. 2017 (MAGALDI, Monique. Documentação de exposições no Setor de Pesquisa e Documentação. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <moniquemagaldi@unb.br> 20 mar. 2017).

²⁵⁰ (MAGALDI, Monique. Setor Design – MAM/RJ. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <moniquemagaldi@unb.br> 10 jan. 2017).

²⁵¹ (MAGALDI, Monique. Setor Design – MAM/RJ. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <moniquemagaldi@unb.br> 10 jan. 2017).

²⁵² Informações fornecidas por e-mail em 20 mai. 2017 (MAGALDI, Monique. Software de

catalogação e classificação do acervo, o qual irá automatizar o sistema até então utilizado, em fichas em papel, dispostos em ficheiros.

5.1.2 EXPOSIÇÕES ANALISADAS

Nos levantamentos realizados no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, os setores pesquisados foram: Pesquisa e Documentação (Biblioteca e Acervo Arquivístico), Setor de Museologia, Setor de Design, conforme informações obtidas junto ao Setor de Pesquisa e Documentação quanto aos setores que encaminham documentações sobre as exposições ao setor.

Para obter determinadas informações, foram realizados contatos por telefone e correio eletrônico com cada setor citado. Além disso, no setor de Pesquisa e Documentação foram realizadas visitas e pesquisas nos documentos das exposições selecionadas, por se tratar do setor responsável pela documentação institucional, de caráter histórico, e que também desempenha a função de orientar e disponibilizar documentos a pesquisadores.

Sem esquecer o recorte desta pesquisa, voltado para instituições de arte que realizaram novas versões de exposições, identificou-se no MAM do Rio, segundo informações fornecidas pelo setor de Pesquisa e Documentação, três novas versões de exposições desenvolvidas nos últimos 26 anos. Assim, as exposições analisadas foram: '1ª Exposição Neoconcreta', realizada entre 19/03 e 19/04/1959 e a sua segunda versão, exposição 'Experiência Neoconcreta', realizada entre 09/05 e 23/06/1991; exposição 'Representação Brasileira na VI Bienal de Paris / Pré-bienal de Paris', realizada entre 30/05/1969 (fechada pelos militares no dia seguinte), e a segunda versão, exposição 'MAM 60 anos: arte Brasileira - Núcleo Pré-bienal de Paris', realizada entre 28/10/2008 e 25/01/2009; exposição 'Opinião 65', realizada entre 12/8 e 12/09/1965 e a sua segunda versão, exposição 'Opinião 65: 50 anos depois', realizada entre 19/09/2015 e 22/05/2016.

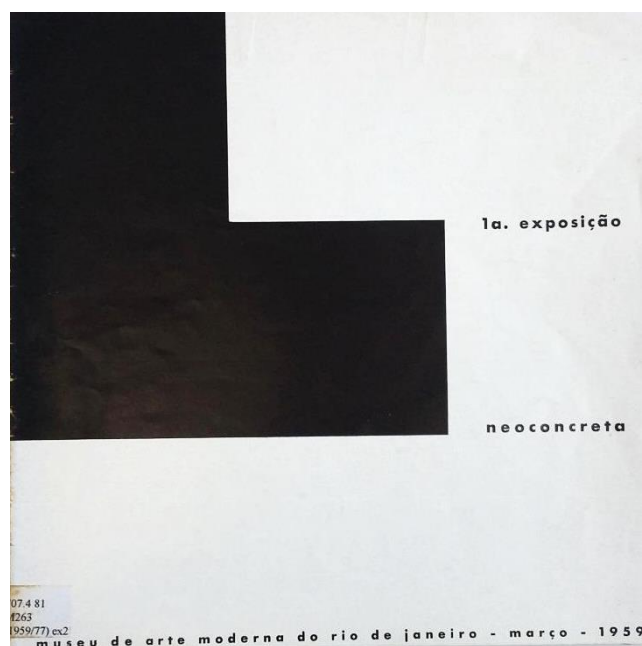
Voltando aos documentos produzidos a partir de releituras de antigas exposições, a documentação encontrada no Setor de Pesquisa e Documentação foi organizada, em grande maioria, em pastas, identificadas a partir do título de cada

exposição. Como a Biblioteca do Museu encontrava-se fechada, não foi possível realizar levantamentos e análises de publicações existentes no seu acervo, mas foram disponibilizadas algumas publicações, desde que estivessem relacionadas com as pastas das exposições.

5.1.2.1 1ª EXPOSIÇÃO NEOCONCRETA 1959 E EXPERIÊNCIA NEOCONCRETA 1991

Na documentação existente sobre a “1ª Exposição Neoconcreta”²⁵³, realizada entre 19/03 e 19/04/1959, poucos são os documentos preservados. No acervo arquivístico, encontramos: na Pasta “MAM Exp. 77 a 1ª Exp. Neoconcreta”, existem listas de doação (1 folha), Clippings (11 itens), com matérias em jornais e revistas sobre a exposição, e folhas do livro “Poesia Completa e Prosa”, de Manuel Bandeira, com a Poesia “Balanço de Março de 1959” (2 folhas). Na biblioteca, consta o catálogo da exposição.

Figura 62 – Capa do catálogo da “1ª Exposição Neoconcreta”



Fonte: MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO/ Setor de Pesquisa e Documentação

²⁵³ Equipe técnica - Curador: Fernando Cocchiarale; Assistente de Curadoria e produção: Vasni Santana. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro: Coordenação geral: Marcus de Lontra Costa; Coordenação de artes Plásticas: Denise Mattar; Assessor Coord. Artes Plásticas: Ana Lúcia Barros Coelho; Programação Visual: Flávia de Matta; Assistente de programação Visual: Denise Rover e Patrícia Fernandes; Concepção e coordenação: Equipe MAM-RJ.

Na documentação da exposição “Experiência neoconcreta”, segunda versão, realizada entre 09/05 e 23/06/1991, encontramos, relacionado ao acervo da biblioteca, o folheto/catálogo da exposição na época, com a relação de obras expostas (contendo nome do artista, título da obra, ano, técnica, dimensões e a coleção que pertence); o texto curatorial assinado por Fernando Cocchiarella e o texto chamado “minutas”, de autoria do coordenador geral do MAM do Rio, Marcus de Lontras Costa; além do texto introdutório, de Nilza Procopiak, coordenadora de artes plásticas, a qual mostra a satisfação em itinerar a exposição, que acabou por ser exibida no MAM do Rio e no Museu Municipal de Arte de Curitiba.

Neste período de dúvidas e incertezas em relação ao destino cultural de nosso país, raras são as instâncias que têm como objetivo a arte. Isto porque, na repetição de atitudes errôneas, voltadas exclusivamente para as áreas econômicas e financeiras de uma administração, que reconhecemos serem importantes, mas não as únicas, tanto a arte e consequentemente a cultura como um todo, são renegadas a planos inferiores. A romper esta ordem estabelecida, felizmente acontecem situações – como a da Prefeitura Municipal de Curitiba – nas quais todas as áreas administrativas dividem entre si o mesmo peso e valoração. Pode então, desta forma, a Fundação Cultural de Curitiba, trazer à nossa cidade esta mostra “Experiência neoconcreta - RJ 59/60” promovida pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Este fato representa, além do intercâmbio entre entidades promotoras de arte e cultura, um momento de reflexão e análise, [...] através da produção artística neoconcreta do Rio de Janeiro (PROCOPIAK, 1991).²⁵⁴

O curador Cocchiarella apresenta uma análise sobre a exposição e o movimento neoconcreto, surgido em 1956 com a criação do

Grupo neoconcreto do Rio de Janeiro [que] formalizou a ruptura com os princípios do concretismo, rigorosamente praticados pelo Grupo Concreto de São Paulo, fundando o Neoconcretismo, cujas características essenciais já existiam desde antes da I Exposição Nacional de Arte Concreta²⁵⁵, realizada em 1956/1957. As diferenças entre esses grupos tiveram origem na interpretação teórica e prática que cada um deles fez de sua inserção dos postulados internacionais da arte concreta. Enquanto o grupo paulista, Ruptura²⁵⁶, surgido em 1952, procurou sempre referenciar sua prática aos problemas teóricos do Concretismo desenvolvido por Max Bill e pela Escola de Ulm, na Alemanha, o núcleo carioca, Frente (2), cuja primeira mostra foi em 1954, cultivou, desde sua constituição, grande autonomia em relação a

²⁵⁴ MAM/ RJ. SETOR DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO. Pasta MAM EXP.: 77 A 1º EXP. Neoconcreta. 19/03 a 19/04/59. Rio de Janeiro. Experiência neoconcreta. Museu de Arte Moderna. Rio.Maio/jun. 1991. Museu municipal de arte. Curitiba. Jul. 1991.

²⁵⁵ I Exposição Nacional de Arte Concreta será documentada pelo MAM de São Paulo, como veremos mais à frente neste estudo.

²⁵⁶ Assinaram o Manifesto Ruptura: Lothar Charoux, Waldemar Cordeiro, Geraldo de Barros, Kazmer Fejer, Leopoldo Haar, Luis Sacilotto e Anatol Wladyslaw. O Grupo Frente teve os seguintes participantes: Ivan Serpa, Aluísio Carvão, Carlos Val, Décio Vieira, João José da Costa, Lygia Clark, Lygia Pape, Helio Oiticica, Ibberson.

esses problemas. A questão primeira do Neoconcretismo consistia no privilégio à experiência como momento gerador da obra. Situava, portanto, ao contrário do Concretismo, a teoria numa instância menor, determinada e não determinante²⁵⁷(COCCHIARALE, 1991).

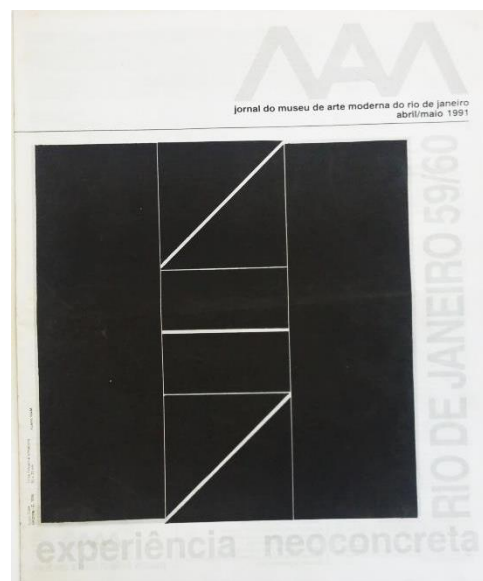
Os outros documentos existentes no acervo arquivístico, Pasta “MAM Exp. 899/1 ‘Experiência Neoconcreta’ 05/06/1991”, são: tem a informação anotada de que a pasta contém vinte (20) folders sobre o evento e dois (02) convites, mas na realidade constam dois (02) folders sobre o evento. Na Pasta “MAM Exp. 899/1 ‘Experiência Neoconcreta’ 05/06/1991”, constam: dois (02) convites; trinta e quatro (34) clippings de jornais sobre o evento; uma (01) Relação de objetos de arte; três (03) releases; uma (01) ficha técnica; uma (01) carta de apresentação; um (01) texto (sobre a exposição); três (03) cartas; uma (01) proposta/projeto; vinte e quatro (24) fotografias; folhas de contato com 25 imagens sobre o evento; cento e onze (111) slides com imagens de obras e fotografias. Também foram anexadas duplicatas de documentos: quatro (04) convites.

Figura 63 – Complemento dominical criado pelo MAM, 1959



Fonte: MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO/ SETOR DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO

Figura 64 – Folheto/ Jornal do MAM, 1991



Fonte: Idem

²⁵⁷ Ideia contida no Manifesto Neoconcreto.

Figura 65 - Folhas de contato com 25 imagens da exposição “Experiência neoconcreta”



Fonte: MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO/ Setor de Pesquisa e Documentação

Figura 66 – Vista da exposição “Experiência neoconcreta”²⁵⁸, 1991



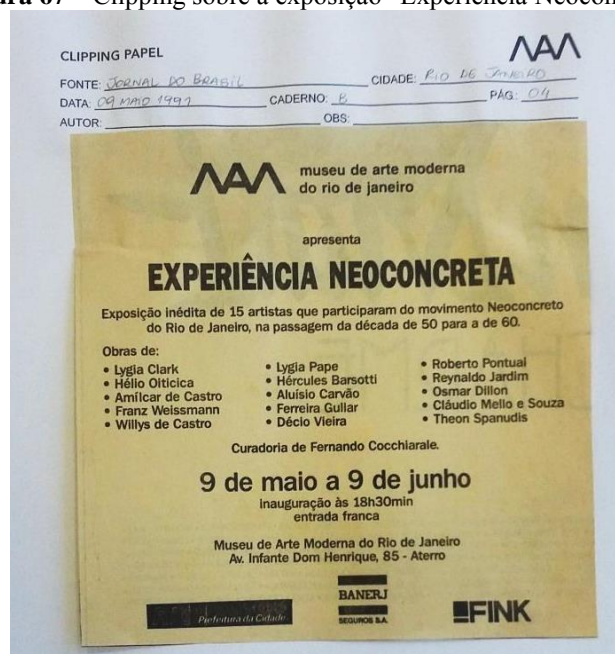
Fonte: MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO/ Setor de Pesquisa e Documentação.
Foto: Vicente de Mello.

Nos clippings encontramos informações sobre a exposição e registros sobre visitantes ilustres. Participaram da exposição os seguintes artistas, segunda a ficha técnica da exposição: Lygia Clark, Hélio Oiticica, Amilcar de Castro, Franz Weissman, Lygia Pape, Hércules Barsotti, Aluísio Carvão, Ferreira Gullar, Décio Vieira, Roberto

²⁵⁸ Código da imagem: MAM. EXP. 899. “Experiência neoconcreta”, 1991.

Pontual, Reinaldo Jardim, Osmar Dillon, Cláudio Mello e Souza e Theon Spanudis.

Figura 67 – Clipping sobre a exposição “Experiência Neoconcreta”



Fonte: MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO/ Setor de Pesquisa e Documentação. JORNAL DO BRASIL. 1991

Ainda no mesmo documento, a exposição teria exibido obras de 15 artistas e poetas, todos participantes da I e II Exposições neoconcretas ocorridas no Rio de Janeiro no final da década de 1950, tendo o movimento neoconcretista realizado exposições no Museu de Arte Moderna de São Paulo em Salvador, na Bahia.

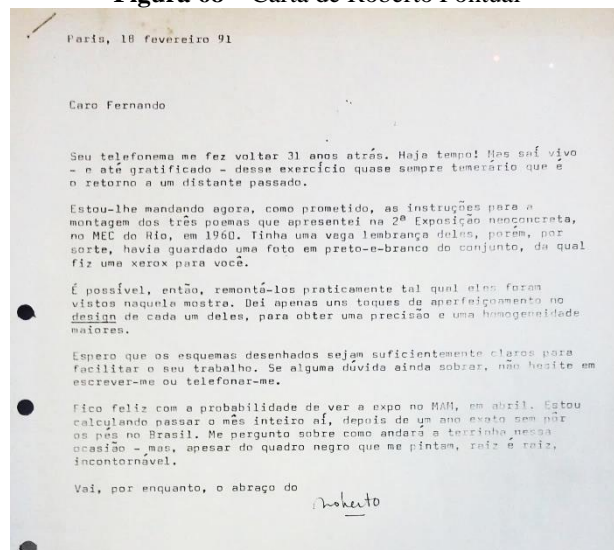
Seguidos dos princípios de Max Bill, o Concretismo no Brasil preconiza também o completo afastamento da representatividade na pintura concentrando-se na forma, e seguida na cor. Nascido das divergências entre o grupo concretista do Rio de Janeiro e o de São Paulo radicalizadas a partir de 1956, o Neoconcretismo tinham por objetivo recuperar o valor da experiência e da expressão sufocadas pela ‘perigosa exacerbação racionalista’ a que havia chegado o Concretismo em sua última etapa. O Neoconcretismo é, portanto, uma formulação renovada do concretismo, mais livre, não limitando a obra de arte somente ao objeto concreto, mas abrangendo o fazer artístico ‘dando prevalência à obra sobre a teoria’. A oportunidade de rever muitas obras já clássicas do neoconcretismo cujo centro de atuação foi o Rio de Janeiro é revê-lo numa exposição no MAM que participou ativamente do seu desenvolvimento nos anos 50. (MAM, 1991)²⁵⁹.

Dentre os documentos guardados, está a carta do artista Roberto Pontual e os esquemas para a montagem de três de seus poemas. Como houve o interesse do museu,

²⁵⁹ MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO. Ficha Técnica. Rio de Janeiro, 1991.

através da Fernando Cocchiarale, em expor os poemas do artista, apresentados em 1960. Para tanto, o artistas manda esquemas de como montar as obras.

Figura 68 – Carta de Roberto Pontual



Fonte: MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO/ Setor de Pesquisa e Documentação.

Quadro 8 – Análise da documentação sobre a exposição “Experiência Neoconcreta”

Experiência Neoconcreta	09/05 – 23/06/1991	Arquivo	
		MAM Exp. 899/1991. Design MAM	Folders (2) Convites (2)
OBS: Itinerou para o Museu Municipal de Arte (Curitiba), sendo exibida entre os dias 3 e 28 de julho de 1991		MAM Exp. 899/1 “Experiência Neoconcreta” 05/06/1991	
		MAM Exp. 899/1991 Colecionável	Convite (2) Clipping (34)
		MAM EXP. 899/1991 Duplicata	Convite (4) Clipping (2)
		MAM Exp. 899/1991 Institucional	Relação de objetos de arte (1) Release (3) Ficha técnica (1) Carta de apresentação (1) Texto (1) Carta (3) Proposta/ Projeto (1)

		MAM Exp. 899 A “Experiência Neoconcreta” 09/05 – 23/06/1991	Fotos (24) Folha de contatos (25 imagens)
		MAM Exp. 899 B “Experiência Neoconcreta” 09/05 – 23/06/1991 Diapositivos e negativos	Slides (111)

Fonte: Desenvolvido pela autora.

Segundo informações existentes na ficha técnica, a exposição exibiria 60% dos trabalhos apresentados na primeira versão, realizada no Rio de Janeiro, além de itens criados na época, mas ainda não expostos e “livros da Coleção Espaço, lançados por poetas e artistas neoconcretos, além de exemplares do Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, veículo fundamental na divulgação desse movimento artístico”²⁶⁰. Depois da exibição no MAM, pretendia-se levar a exposição à Pinacoteca de São Paulo, mas não constam informações, relação de exposições realizadas pela Pinacoteca, que comprovem a itinerância da exposição.

5.1.2.2 EXPOSIÇÃO ‘REPRESENTAÇÃO BRASILEIRA NA VI BIENAL DE PARIS / PRÉ-BIENAL DE PARIS’, 1969, E ‘MAM 60 ANOS: ARTE BRASILEIRA - NÚCLEO PRÉ-BIENAL DE PARIS’, 2008/2009.

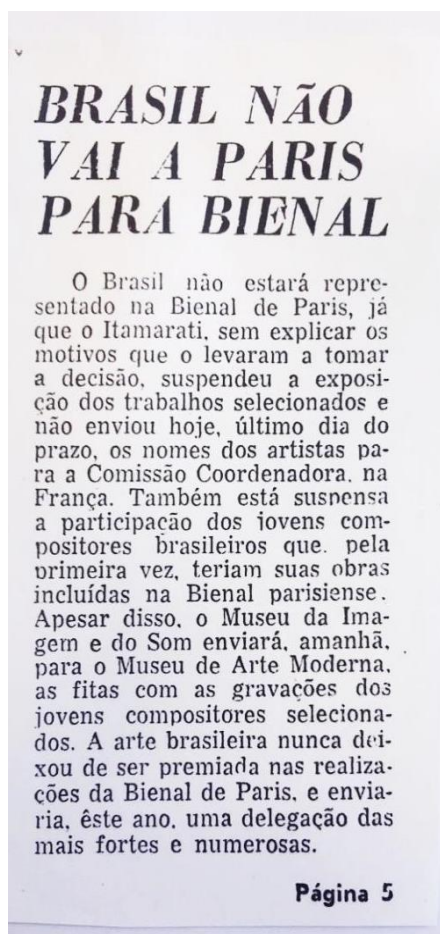
Na única pasta da exposição ‘Representação Brasileira na VI Bienal de Paris / Pré-bienal de Paris’, realizada entre 30/05/1969 (foi fechada pelos militares no dia seguinte), encontramos somente quatorze (14) cartas tratando sobre o processo de seleção das obras que seriam expostas no museu; e onze (11) fotocópias de clippings de jornais.

Devido ao contexto histórico e social em que a exposição no museu foi concebida, o ano de 1969 é o período de fortalecimento dos Centros de Informações das Forças Armadas, desenvolvendo-se sistemas de coletas e análise de informação. É neste período que surge a “Operação Bandeirantes” (OBAN), organismo misto com a função de integrar as três forças aos policiais civis e militares.²⁶¹

²⁶⁰ MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO. Ficha Técnica. Rio de Janeiro, 1991.

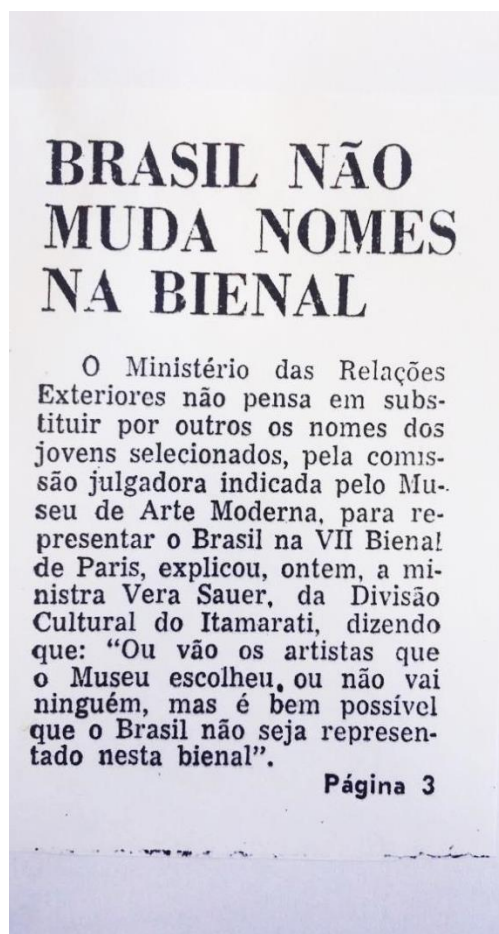
²⁶¹ UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS. Brasil Doc. Disponível em: <<https://www.ufmg.br/brasildoc/temas/2-orgaos-de-informacao-e-repressao-da-ditadura/>>. Acessado em 23 fev. 2017.

Figura 69 – Correio do Amanhã, 1969



Fonte: MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO/ Setor de Pesquisa e Documentação.

Figura 70 – Correio do Amanhã, 1969



Fonte: MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO/ Setor de Pesquisa e Documentação.

Neste contexto turbulento, a exposição ‘Representação Brasileira na VI Bienal de Paris / Pré-bienal de Paris’ teria data para terminar. Segundo o Jornal Correio da Manhã, a “exposição dos trabalhos dos representantes brasileiros à Bienal de Paris foi desmontada horas antes de sua inauguração oficial, prevista para 18 horas” do dia 30 de maio de 1969²⁶². A exposição aconteceria por solicitação do Departamento cultural do Itamaraty, cabendo ao Museu de Arte Moderna organizar e selecionar os artistas que representariam o Brasil em Paris. Mas, “além de mandar fechar a exposição, o Departamento Cultural não tomou nenhuma outra providência de como ficará a

²⁶² MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO. Itamaraty cancela mostra do museu. Rio de Janeiro, 31 mai. 1969.

representação brasileira na Bienal”. A Bienal de Paris inauguraria quatro meses depois²⁶³

Apesar de suspensão antes de sua inauguração oficial, a exposição conseguiu transformar-se num sucesso artístico. Anteontem, quando os trabalhos já estavam montados e expostos nos salões do Museu, grande número de artistas e apreciadores apareceu para olhar as obras. Além das personalidades do mundo artístico e cultural, sócios do museu e grande público, a exposição foi vista também pelo general César Montagna de Souza, comandante de Artilharia de Costa da I Região Militar.²⁶⁴

Lendo os documentos existentes, especificamente os clippings inseridos na pasta da exposição, percebemos serem matérias com um caráter denunciativo.

A segunda versão, exposição ‘MAM 60 anos: arte Brasileira - Núcleo Pré-bienal de Paris’, realizada entre 28/10/2008 e 25/01/2009, no âmbito das comemorações dos 60 anos do MAM do Rio, encontramos os seguintes documentos: na Pasta “MAM - EXP: 1320, 1321, 1322, 1323, 1324”, está disponível um exemplar do (1) catálogo da exposição; e na pasta “MAM Exp. 1320 – 1324 “MAM 60 anos”, vinte e cinco fotocópias de (25) clippings de jornais e mais cinco (5) duplicadas.

Quadro 9 – Análise da documentação sobre a exposição “Representação Brasileira na VI Bienal de Paris / Pré-bienal de Paris”

Representação Brasileira na VI Bienal de Paris / Pré-bienal de Paris	30/05/1969	MAM Exp 391 A Representação Brasileira na VI Bienal de Paris - 30/05/1969 (fechada pelos Militares)	
		MAM Exp 391 A. Pesquisa MAM RJ	Carta (14)
		MAM Exp. 391 A Colecionável	Clippings (11)

Fonte: Desenvolvido pela autora

²⁶³ MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO. Itamarati Cancela mostra do museu. Rio de Janeiro, 31 mai. 1969.

²⁶⁴ MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO. Itamarati Cancela mostra do museu. Rio de Janeiro, 31 mai. 1969.

Quadro 10 – Análise da documentação sobre a exposição “MAM 60 anos: arte Brasileira - Núcleo “Pré-bienal de Paris”

MAM 60 anos: arte Brasileira Núcleo “Pré-bienal de Paris”	28/ 10/2008 – 25/01/2009	Biblioteca			
			MAM- EXP: 1320, 1321, 1322, 1323, 1324	Catálogo da exposição (1)	
			MAM Exp. 1320 – 1324 “MAM 60 anos”		
			MAM- Exp: 1320 – 1324/ 2008 Colecionável	Clippings (25)	
			MAM- Exp: 1320/2009 Duplicata	Clippings (5)	

Fonte: Desenvolvido pela autora

A exposição contou com jornais ‘JB’ para a remontagem do evento que não aconteceu, por ter sido censurado pelos militares. A nova versão da referida exposição, além de conter algumas das obras selecionadas pelo MAM do Rio na época, contextualizava o primeiro evento a partir das matérias de jornais. Tal aspecto justifica a grande quantidade de fotocópias de jornais na pasta da exposição ‘Representação Brasileira na VI Bienal de Paris / Pré-bienal de Paris’.

5.1.2.3 OPINIÃO 65’, EM 1965, E A SUA SEGUNDA VERSÃO, ‘OPINIÃO 65: 50 ANOS DEPOIS’, REALIZADA EM 2015

Analisando a documentação existente sobre as exposições, notou-se que a segunda versão apresentou menos documentação do que a primeira versão realizada. A exposição “Opinião 65”, realizada entre 12/8 e 12/09/1965, possui duas pastas: pasta “Exp. MAM 271. 1965. Design MAM”; e pasta Exp. n. 271 “Opinião 65”- 12/8-12/09/1965. Na pasta “Exp. MAM 271. 1965. Design MAM”, encontramos dois (2) pequenos catálogos sobre a exposição. Na Pasta “Exp. n. 271 “Opinião 65”- 12/8-12/09/1965”, encontramos: três (03) imagens de obras de Miro da Mangueira Dansa, com CAPA 1 Parangolé (1965), de Eduardo Ribeiro, que desdobra a CAPA 2 Parangolé (1965), e de Ivan Serpa, “Onde está a fé” (Exposição 65), além de uma (1) lista de preço (01 com 3 folhas) e de uma (1) relação de quadros de Wesley Duke Lee .

Figura 71 - Miro da Mangueira Dansa, com CAPA 1 Parangolé (1965),



Fonte: MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO/ Setor de Pesquisa e Documentação.

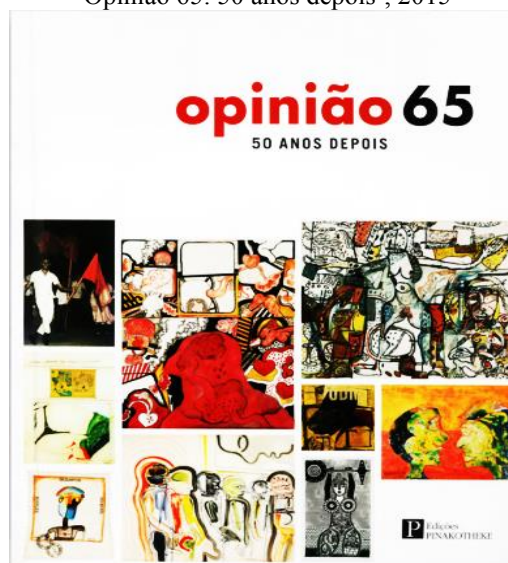
Figura 72 - Eduardo Ribeiro, que desdobra a CAPA 2 Parangolé (1965),



Fonte: Idem

Sobre a segunda versão, a exposição ‘Opinião 65: 50 anos depois’, realizada entre 19/09/2015 e 22/05/2016, existe somente o catálogo da exposição, com 167 páginas. Neste, encontramos textos com análises sobre a primeira e a segunda versão, além de fotografias e documentos da primeira versão. Esta é uma tendência dos catálogos, que passam a substituir documentações individualizadas, passando a constituir uma publicação como se fosse um dossiê histórico.

Figura 73 – Capa do catálogo da exposição ‘Opinião 65: 50 anos depois’, 2015



Fonte: Ibidem

No âmbito da comemoração do IV centenário do Rio de Janeiro, intelectuais se manifestam contra o regime militar. Neste contexto festivo e efervescente,

A crítica de arte Ceres Franco e o marchand Jean Boghici, em uma viagem de avião entre Ibiza e Barcelona, resolvem apresentar no Rio de Janeiro uma exposição reunindo os artistas brasileiros ligados à nova figuração e os artistas estrangeiros associados à Figuração Narrativa da Escola de Paris [...]. O título da exposição, segundo os idealizadores, foi extraído do espetáculo Opinião. Propôs-se a ideia a Carmen Portinho, então diretora executiva do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, que a acolheu com muita simpatia. (PERLINGEIRO, 2015, p.21).

Max Perlingeiro, curador da segunda versão da exposição, lembra que, em meio ao contexto de resposta ao regime que não deixava espaço para expressões culturais, surge o Parangolé ou “coletivo do jovem Hélio Oiticica” artista que leva “a escola de samba da Mangueira para dentro do museu, vestindo ‘capas’ ou portando estandartes e tendas. O fato causou grande indignação aos dirigentes do museu, que expulsaram o artista e seus companheiros. Eles foram se apresentar nos jardins, com a participação de todos os presentes” (PERLINGEIRO, 2015, p.21).

Foi a primeira vez que o povo entrou no museu. Ninguém sabia se Oiticica era gênio ou louco e, de repente, eu fiquei maravilhado. Ele entrou pelo museu adentro com o pessoal da mangueira e fomos atrás. Quiseram expulsá-lo e ele respondeu com palavrões, gritando para todo mundo ouvir: ‘É isso

mesmo, crioulo não entra no MAM; isto é racismo’ (Rubens Gerchman).
(Idem, p.21).

Quadro 11 – Análise da documentação sobre a exposição “Opinião 65”

Opinião 65	12/8 – 12/09/1965	Setor de Pesquisa e Documentação / Arquivo		
		Pasta:	Exp. MAM 271. 1965. Design MAM	Catálogo (02)
		Pasta:	n. 271 “Opinião 65”- 12/8-12/09/1965	
		MAM – EXP: 271/1965. Institucional	Imagens de obras (03) Miro da Mangueira Dansa com CAPA 1 parangolé (1965) Eduardo Ribeiro desdobra a CAPA 2 parangolé (1965) Ivan Serpa = “Onde está a fê” (Exposição 65”) Lista de preço (01 com 3 folhas) Relação de quadros de Wesley Duke Lee (01)	
			Exp. MAM 271 1965 (Duplicata)	Duplicatas (8)
			MAM – Expo. 271/1965 Colecionável	Artigo (1) Clipping (24)

Fonte: Desenvolvido pela autora.

Quadro 12 – Análise da documentação sobre a exposição “Opinião 65”

		Setor de Pesquisa e Documentação / Biblioteca	
Opinião 65: 50 anos depois	19/09/2015– 22/05/2016	MAM EXP: 1474 OBS: Documento está no acervo da Biblioteca, mas encontra-se associado à documentação do arquivo também, sendo o tema; “Exposição neoconcreta”	Catálogo (1)

Fonte: Desenvolvido pela autora.

O catálogo, que tem registros documentais de fotos e clippings, além de análise do curador, apresenta textos de alguns artistas que participaram do evento na década de 1960, relevante para história da arte. Mas o não envio de documentos primários para o setor responsável pelo histórico institucional altera a dinâmica do museu, não demandando aos setores envolvidos na atividade, o envio de documentos para o Setor de Pesquisa e Documentação, sendo somente encaminhado o catálogo, com os textos selecionados.

Porém, é evidente que tanto o envio de documentos para o Setor responsável, quanto a seleção e organização dos documentos em catálogos são processos de escolha e construções de discursos, havendo intencionalidades, mostrando a não neutralidade a produção da informação.

5.2. MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO (MAM/SP)

O Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM/SP) foi inaugurado em 15 de julho de 1948, somente sendo efetivamente criado no ano seguinte. Os idealizadores foram Mário de Andrade e o crítico de arte e diretor da biblioteca municipal de São Paulo, Sérgio Milliet, os quais tinha a ideia de criar “um museu que abrigasse as manifestações artísticas modernas”.

Desde meados da década de trinta, Mário de Andrade e Sérgio Milliet já discutiam a ideia da criação de um museu que abrigasse as manifestações artísticas modernas. Apesar de divergirem sobre a forma que deveria ter tal museu, tomava corpo a ideia de sua importância para a vida cultural da cidade. As propostas lançadas pelo Movimento de 22 foram sendo buriladas e aquilatadas durante os anos 30 e já não caíam mais nos limites exíguos de salões particulares, saguões de hotéis e escassas galerias. Nem podia, tampouco, depender de esforços individuais e sem continuidade. Os Salões de Arte tradicionais que já cediam algum espaço para os modernos, os grupos e associações de artistas como SPAM (Sociedade Pró-Arte Moderna), o CAM (Club dos Artistas Modernos) e os salões de Maio (1973) garantiam a continuação do debate estético, a troca de ideias e informações, e foram de

capital importância para a sedimentação e reavaliação das propostas modernistas. Mas se atendiam a esses propósitos, não chegavam a atingir o grande público, nem a definir um circuito artístico na cidade (BARBOSA, 1990, p.11).

Francisco Antônio Paulo Matarazzo Sobrinho ou Ciccillo Matarazzo, industrial e mecenas, também pensava em um museu de arte moderna ou similar. Mas seria “na verdade Sérgio Milliet o primeiro a tomar iniciativas mais concretas para fundação do museu”. Antes mesmo da criação do museu, desde 1943, Milliet realizava mostras e exposições didáticas, cursos e conferências na biblioteca que era diretor (BARBOSA, 1990, p.11-12)²⁶⁵.

Sprague Smith, para quem Milliet exporia suas ideias, interessou-se vivamente pelo projeto e iniciou de imediato, gestões junto à Fundação Rockefeller no sentido de fazer avançar a ideia. Pouco tempo depois, Sérgio iria aos Estados Unidos onde estabeleceria ligações mais consistentes com o próprio Nelson Rockefeller. [...] Desses entendimentos resultariam a doação, feita por Rockefeller, de treze obras, entre óleos, guaches, têmperas e um móbile, a serem posteriormente divididas entre o Rio de Janeiro e São Paulo. Estas obras, que foram expostas na Biblioteca Municipal, ficaram sob a guarda do Instituto dos Arquitetos do Brasil [...] deveriam ser posteriormente doadas ao futuro museu de arte moderna, tão logo esse fosse instalado. Ciccillo, por sua vez, também pensava na possibilidade da criação de um museu de arte moderna ou numa instituição similar. Sua grande amizade com Carlos Pinto Alves, intelectual paulista, casado com a artista plástica Moussia Pinto Alves, colocava-o ao corrente das discussões sobre o assunto, favorecendo, igualmente, sua aproximação com Carleton Sprague Smith (BARBOSA, 1990, p.13).

Em 1946, Eduardo Keneese de Melo, então Presidente do Instituto dos Arquitetos do Brasil, em São Paulo, recebeu 13 peças em caráter de doação, de Nelson Rockefeller, entre quadros, guaches e esculturas, que tinham como destino o MAM do Rio de Janeiro e o MAM de São Paulo. Como citado anteriormente, o MAM do Rio recebeu quatro obras.

A configuração de como seria o museu para Ciccillo aconteceria na viagem de lua de mel com Yolanda Penteadó à Europa, em 1947, Ciccillo foi acometido de tuberculose, sendo encaminhado para uma clínica em Davos, na Suíça. Foi nesta época que ele conheceria Nierendorf, antigo colaborador da Bauhaus e proprietário de galeria de arte em Nova York, e que fazia tratamento no mesmo local. Ciccillo, a partir de conversas com Nierendorf, estruturaria o projeto e museu por ele pensado. Não

²⁶⁵ Paralelamente a atividade [desempenhada] junto à biblioteca, Sérgio Milliet era professor na Escola de Sociologia e Política, o que favoreceu seu contato com Carleton Sprague Smith, também professor daquela faculdade e adido cultural do Consulado Americano em São Paulo. (BARBOSA, 1990, p.13).

demoraria a serem estabelecidos diálogos entre o MAM de São Paulo e o Museu de Arte Moderna de Nova York que logo demonstrou ter interesse em participar da criação. (MATARAZZO, 2011, p.53),

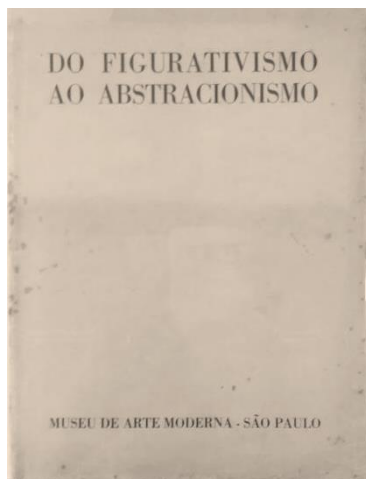
A Primeira exposição seria realizada na Metalúrgica Matarazzo e contou com a participação de 51 artistas, dos quais apenas 2 brasileiros – Cícero Dias, Waldemar Cordeiro, Samson Flexor - utilizavam a linguagem abstrata em seus trabalhos. No mesmo ano, o museu ocuparia o segundo andar do prédio dos Diários Associados, na rua Sete de Abril, prédio que seria também o primeiro endereço do MASP.

Figura 74 – Vista parcial da primeira mostra dos quadros da exposição da exposição “Figurativismo ao Abstracionismo”, realizado na metalúrgica Matarazzo.



Foto: FUNDAÇÃO BIENAL DE ARTE DE SÃO PAULO/ ARQUIVO WANDA SVEVO.
Jornal das Artes. s/d

Figura 75 – Catálogo da primeira exposição do MAM de São Paulo, “Do figurativo ao Abstracionismo”



Fonte: BIBLIOTECA PAULO MENDES DE ALMEIDA/ MAM-SP

Em 1951, o museu foi declarado como utilidade pública pelo Estado de São Paulo através da Lei nº 1.265²⁶⁶, de 6 de novembro. Nesta mesma década, surge a ideia de criar a Bienal de Arte, que começaria a ser defendida por Ciccillo, como pode ser observado nas cartas trocadas com Nelson Rockefeller, mostrando interesse “na realização periódica de uma exposição internacional de arte que será chamada de Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo”²⁶⁷, inspirada na Bienal de Veneza.

A primeira Bienal de arte foi realizada entre 20 de outubro e 23 de dezembro de 1951. A Bienal cumpriria a função tanto de colocar a arte brasileira em contato com a produção internacional, quanto fazer de São Paulo “um centro artístico mundial”.

Figura 76 - Fachada do pavilhão da 1ª Bienal

²⁶⁶ SÃO PAULO. LEI N. 1.265, DE 6 nov. 1951. Declara de utilidade pública o Museu de Arte Moderna, de São Paulo. 1951.

²⁶⁷ Foto: FUNDAÇÃO BIENAL DE ARTE DE SÃO PAULO/ ARQUIVO WANDA SVEVO. Jornal das Artes. Carta de Ciccillo Matarazzo para Nelson Rockefeller, em 09/06/1950.



Fonte: INSTITUTO MOREIRA SALLES. Foto: Hans Gunter Flieg.

Figura 77 - Projeto expositivo para o pavilhão da 1ª Bienal, arquiteto Jacob M. Ruchti

Desenho de 15/09/1951

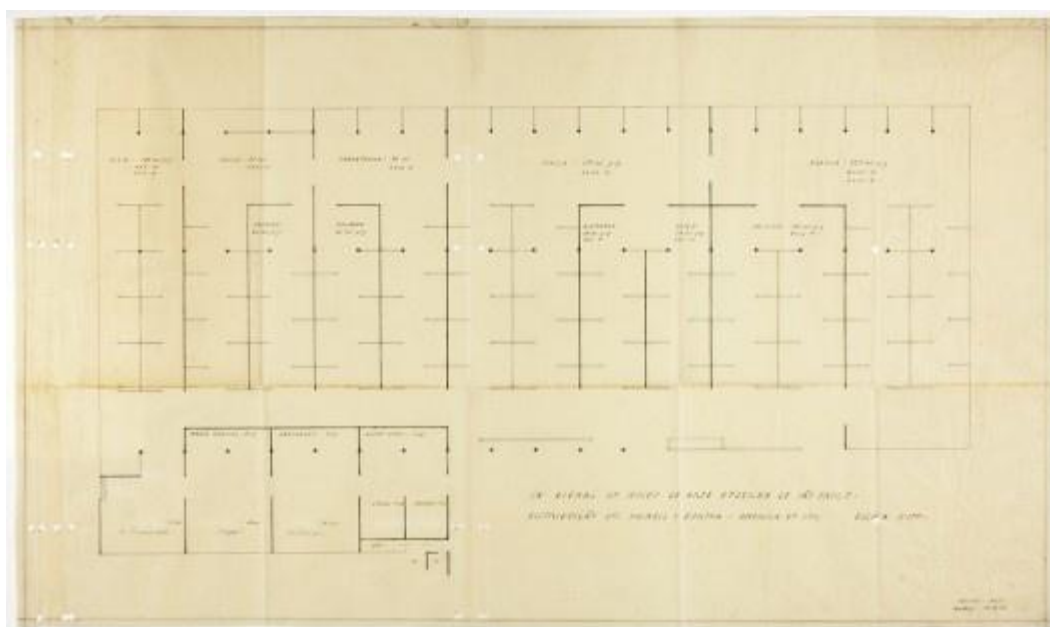


Foto: FUNDAÇÃO BIENAL/ ARQUIVO WANDA SVEVO.

Em termos práticos, a Bienal significaria, ainda, a incorporação de inúmeras

obras para o acervo do MAM, através dos prêmios, aquisição e de doação feitas na ocasião do grande evento. Localizada no Parque Trianon, a I Bienal recebeu obras de 19 países. Paralelamente, mas integrando o mesmo evento, tiveram lugar também festival Internacional de Cinema, a Exposição Internacional de Arquitetura, um concurso de composição musical e um concurso de cerâmica, os dois últimos em âmbito nacional. A Bienal permaneceria como uma atividade do Museu até 1962, quando passaria a funcionar como Fundação Bienal de São Paulo, entidade autônoma. A sua organização durante esse período acabaria por suplantiar as próprias atividades do Museu, além de consumir a maior parte de seu orçamento (BARBOSA, 1990, p.14).

Fundado o Museu de Arte Moderna de São Paulo, torna-se um imperativo um encontro internacional periódico de artes plásticas na nossa capital. A I Bienal é a concretização desse objetivo, e evidencia que São Paulo e o Brasil estão à altura de promoverem com êxito, de dois em dois anos, este Festival Internacional de Arte. É feliz coincidência o fato e I Bienal, inaugurada neste ano, permitir que a segunda se realize por ocasião do quarto centenário da fundação da cidade (SOBRINHO, 1951, p.13).

Contudo, com a criação da Bienal, os profissionais do Museu de Arte de São Paulo ficavam sobrecarregados. Assim encontrava-se Milliet que não conseguia dedicar-se às ações museológicas do museu. Somente em 1962, seria proposta a autonomia da Bienal, o que foi aceito pela diretoria executiva.

Figura 78 – Exposição temporária do Museu de Arte Moderna de São Paulo na rua 7 de abril, prédio dos Diário Associados



Fonte: BIBLIOTECA PAULO MENDES DE ALMEIDA/ MAM-SP

Uma vez criado, o museu passou por distintos momentos, em seu histórico, sendo a primeira fase, compreendida entre 1948 e 1963, o momento da sua colocação no cenário artístico-cultural, não somente na cidade de São Paulo, mas também no cenário brasileiro. Um exemplo importante foram as Bienais Internacionais de Arte, criadas pelo MAM de São Paulo, que se tornarão, em 1962, uma fundação autônoma: a Fundação Bienal de Arte de São Paulo. A relevância do museu deve-se à importância de seu acervo, formado inicialmente por obras que eram a expressão dos limites estéticos do movimento artístico paulistano da época, na “primeira metade do século” (MAM, 1998, p.7).

Em 1954 o museu ocuparia os gazebos do ainda em construção Parque Ibirapuera. Em 1958, passaria a ocupar a OCA, ou Pavilhão Lucas Nogueira Garcez, no mesmo parque, no segundo andar do prédio da atual Bienal entre 1959 e 1963. Entre 1963 e 1969, o museu foi extinto, sendo o seu acervo doado à Universidade de São Paulo – USP, conforme Ata de Dissolução, de 8 de abril de 1963; mas continuaria a sua diretoria se reunindo em escritórios, chamados de sedes provisórias: “salas 703 e 704 do

7º andar do Conjunto Nacional, na Avenida Paulista, 2.073, cedida por José Tjurs, e um escritório alugado no edifício Itália, na avenida São Luiz, 50, 23º andar, sala 231-c” (D’HORTA, 1995, p.34). Em 1969, o acervo é requisitado pela nova diretoria do MAM de São Paulo que desejava reabrir a instituição, mas o mesmo permaneceria incorporado ao acervo do MAC/USP.

O Museu seria reaberto somente em 1969, após grandes esforços dos “intelectuais, artistas e empresários envolvidos para a manutenção jurídica do museu”, com os quais o museu retoma as suas atividades a partir da “doação feita pela família de Carlo Tamagni de uma expressiva coleção de obras que formaria o núcleo inicial na nova fase do novo Museu de Arte Moderna”. Entre 1968 e 1982, uma nova fase é iniciada, a qual termina com a saída da Diretora Geral, Diná Lopes Coelho, sendo iniciado em 1969 o “Panorama de Arte Atual Brasileira”, realizado até a presente data. Em 1983 inaugura-se o novo espaço do MAM, baseado em um projeto de Lina Bo Bardi.

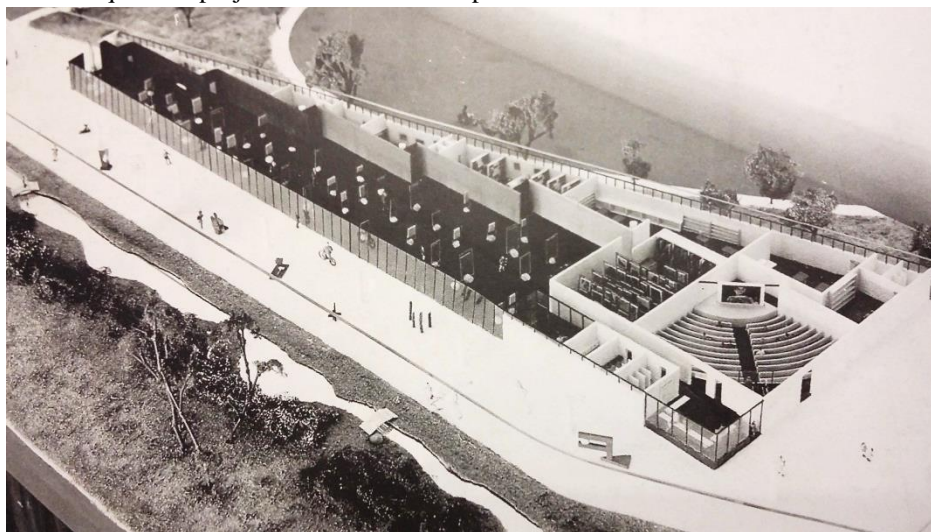
Anteriormente, o novo espaço reformado, foi criado para abrigar o “pavilhão Bahia”, com a curadoria de Lina Bo Bardi, na V Bienal de arquitetura de São Paulo, em 1959. Na época, a proposta de Lina era organizar uma exposição procurando “ter em mira todo fato, ainda não mínimo, que, na vida cotidiana, exprima poesia”. Para tanto, foram exibidos “uma série de objetos comuns, carinhosamente cuidados”, é ‘um jeito de ser que se estende à maneira de olhar as coisas, de se mover, de apoiar o pé no chão, um modo não ‘estetizante’, mas próximo da natureza, do ‘verdadeiro’ humano”. Assim, Lina apresenta a Bahia, mas diz que também poderia ter sido a América, Itália, Espanha, ou “outro país onde o que ainda chamamos de ‘cultura’ não tivesse chegado” (BO BARDI, 1993, p.135).

Figura 79 – Pavilhão Bahia, V Bienal de arquitetura de São Paulo, em 1959



Fonte: FUNDAÇÃO BIENAL/ ARQUIVO WANDA SVEVO.

Figura 80 – Maquete do projeto de Lina Bo Bardi para o Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1982



Fonte: D'HORTA, 1995, p. 39.

No último estatuto do museu, aprovado em 2015, os objetivos apresentados são:

coleccionar, estudar, incentivar e difundir as artes moderna e contemporânea brasileiras, tornando-as acessíveis ao maior número de pessoas possível, bem como promover ações de cunho educacional, como formação de professores e educadores, visitas, cursos, oficinas, seminários, atividades de educação inclusiva e produção de materiais pedagógicos de referência²⁶⁸

²⁶⁸ MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO-MAM. Estatuto. São Paulo, 2015.

5.2.1 SETORES DE DOCUMENTAÇÃO

Quanto aos espaços de documentação existentes no museu, poucas são as informações sobre o seu histórico. Com a dissolução do museu na década de 1960 e a doação do acervo arquivístico para a Fundação Bienal, acredita-se que o acervo existente inicialmente na biblioteca do museu também tenha sido realocado. Segundo a bibliotecária da instituição, toda a documentação disponível para pesquisa foi obtida a partir de 1969, ano que o museu voltou à atividade.

Atualmente, o museu²⁶⁹ possui a Biblioteca Paulo Mendes de Almeida, Centro de Memória e o Centro de Estudos Luís Martins (CELM). Na biblioteca podemos encontrar livros, catálogos, cartazes, DVDs, revistas e hemeroteca. No Centro de Memória a informação é separada por arquivo, o qual contém coleções. A organização da informação foi feita por tipologia de documentos, e uma das tipologias seriam a pastas das exposições.

A partir de levantamentos realizados na biblioteca do museu sobre remontagens ou novas versões de exposições desenvolvidas pelo museu, a informação obtida foi que somente a “Concreta 56: a raiz da forma”, realizada entre 26/9 e 10/12/2006, teria se baseado em uma exposição anterior, “Exposição Nacional de Arte Concreta”, realizada entre 4 e 18/12/1956. A partir desta informação e sabendo que o setor organiza documentação sobre exposições em pastas, notou-se que a documentação disponível na biblioteca compõe o Centro de Memória do museu, somente pertencendo à biblioteca do museu os catálogos produzidos para cada exposição.

Assim, para compreender como a exposição foi desenvolvida e documentada, foram analisadas as informações existentes na biblioteca, através dos catálogos das exposições e vídeos institucionais, no centro de documentação, como pastas sobre exposições e relatórios anuais do museu, além de informações existente no site da instituição sobre a atividade.

Como as exposições têm como tema o concretismo brasileiro, é importante comentar que este movimento artístico somou “influências das ideologias construtivas

²⁶⁹ O outro setor responsável pela documentação no museu é o Setor de Documentação e Pesquisa, responsável pelo acervo museológico. Para obter informações sobre o setor, foram enviados correios eletrônicos para o setor, mas sem sucesso.

dos anos 1920 e 1930, no país, com a formação, por exemplo, da moderna arquitetura brasileira.”. Depois de longos períodos onde a cultura francesa estabeleceu padrões estéticos no campo das artes, após a segunda grande guerra, o Brasil abriu-se para o que acontecia na Rússia, Itália e Alemanha. Neste momento, a escola de design, artes plásticas e arquitetura de vanguarda alemã, a Bauhaus apresentava “propostas práticas de integração social da arte”, e “era o projeto síntese do construtivismo na arte pós-cubista”, como afirma Ronaldo Brito (ROCHA, 2005, p.16).

A arte concreta surgia em oposição à arte abstrata, baseada na abstração da representação de mundo, sem ser uma arte figurativa, mas fazendo uso de plano, cor, linha e ponto.

No Brasil, a Exposição Nacional de Arte concreta, “promovida em dezembro de 1956, no MAM de São Paulo, e remontada com algumas alterações, em fevereiro de 1957, no MAM do Rio de Janeiro” (HORA, 2006, p.28 – 30), apontam também para divergências entre dois grupos. Na época, existiam divergências entre o núcleo paulista e fluminense às exposições e textos, que “ao longo das décadas, apresentavam distintas interpretações do movimento”.

Espaço de representação da corrente paulista, a nova versão da Exposição “Nacional de Arte Concreta”, de 1956, exibida pelo MAM de São Paulo, em 2006, buscava apresentar uma ideia de reprodução “da forma mais fiel possível” (HORA, 2006, p.28 – 30), conforme defendida pelo grupo paulista.

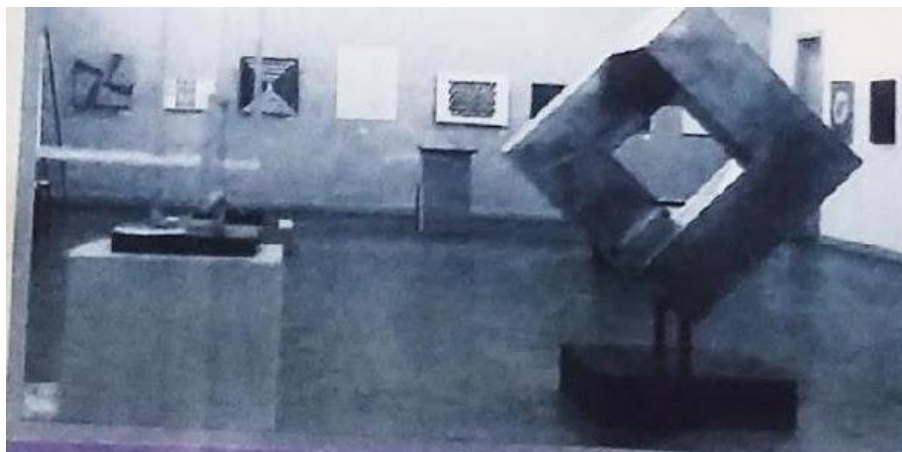
5.2.2 PRIMEIRA VERSÃO: “EXPOSIÇÃO NACIONAL DE ARTE CONCRETA”, 1956

A documentação existente no MAM de São Paulo sobre a exposição “Arte Concreta” ou exposição “Nacional de Arte Concreta”, realizada em 1956 é: convite, clipping, revista e clipping de jornais sobre a exposição e release da exposição. Localizada no arquivo Hermelindo Fiaminghi, a pasta da exposição divide-se em duas partes: documentos produzidos em 1956; e documentos publicados entre 1986 e 2005.

É muito importante dizer que, com a dissolução do museu, em 1963, os documentos passariam a fazer parte do Arquivo da Fundação Bienal de Arte de São Paulo, não retornando ao museu. Para atender às demandas históricas do museu,

esforços foram feitos para reconstituir a memória da Instituição. Somente em novembro de 2006, a esposa de Hermelindo Fiaminghi, Mercedes Fiaminghi, fará a doação de vários documentos, dentre eles, a documentação que representa a “Exposição Nacional de Arte Concreta” e que compõe a pasta “Arte Concreta – Exposição Nacional Arte Concreta MAM-SP – 1956 e Ressonância”. Portanto, a documentação desta exposição não foi reunida pela instituição, mas foi recebida mediante doação, sendo selecionada por familiares do artista Hermelindo Fiaminghi. Por este motivo, a existência de documentos de 2005 e 2006, na pasta de uma exposição realizada em 1956. A documentação, portanto, não se baseia no evento, mas em um determinado artista homenageado através da doação.

Figura 81 – Montagem original da exposição concretista.



Fonte: BIEN'ART: revista de arte e cultura do país. DNA da forma brasileira: Concretismo. Set.2006. p.30

No Arquivo da Bienal de Arte, local onde se encontra a documentação referente à primeira fase do MAM de São Paulo, de 1948 até 1963, os documentos existentes são: catálogo, convite (sobre produção de material informativo) e carta (tratando sobre movimentação de obra)²⁷⁰. Este documento não foi considerado nesta pesquisa, mas serviu como comparação, uma vez que são documentos gerados a partir do evento.

Quanto ao conteúdo da documentação existente no Centro de Documentação do MAM, os clippings tinham a intenção de divulgar a exposição, não realizando críticas à exposição, como podemos perceber neste artigo de divulgação da exposição, existente

²⁷⁰ ARQUIVO/ BIENAL DE ARTE DE SÃO PAULO. Exposição Nacional de Arte Concreta. Código: 1956.32. Localizadores: 109-7 e 115-7.

na pasta da exposição.

Inaugurou-se ontem, às 18 horas, no Museu de arte Moderna, que reúne, além de pintores e escultores, vários poetas. A mostra coletiva é o ponto de partida de um movimento estético que visa imprimir novo rumo às artes de vanguarda do país. Segundo se informa, os expositores, nomes conhecidos pelos que acompanham a evolução de nossas artes, representam uma tendência de fundamentos já bem definidos e universalmente designados por “concretismo”²⁷¹.

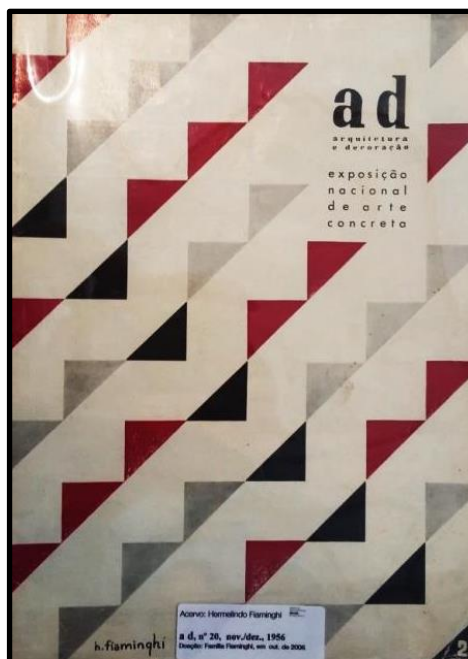
Em outro clipping, ressalta-se a importância da exposição, e mostra algumas análises quanto ao movimento concretista, tratando especificamente do grupo concretista de São Paulo, o grupo Ruptura, nada dizendo sobre o grupo carioca, grupo Frente, existente na época.

A importância da exposição que se está realizando agora no Museu de Arte Moderna de São Paulo não estará no ineditismo do processo, visto que aqui já tivemos certames concretistas estrangeiros, até mesmo na América do Sul, e muitos dos atuais participantes expuseram pelo menos na III Bienal de São Paulo. Naquela ocasião, os separamos didaticamente não só dos gráficos, pintores e escultores figurativos como os abstratos, reunindo-os em escola própria quanto à disciplina e intuito da composição e quanto às modalidades individuais das respectivas faturas e objetividades. A importância está no grupo ter aumentado, não ser mais uma equipe marginal, haver adquirido maior solidez artesanal, ter sedimentado fases experimentais ainda híbridas e apresentar-se assim, agora, com potencialidade e eficácia estética e social mediante a procura não mais de meras expressões sintéticas, mas de produto que objetiva uma consciência nova do espaço-plano-linha, volume-cor. [...] Mas julgamos necessária a arte concreta não só como produto estroto de laboratório, mas também como arte pública, com mensagem social, ética e humana, porém coexistindo com as demais modalidades artísticas de maneira a tais ou quais modalidades morreram como academismo e a própria arte concreta encontrar uma adequação vivencial para substituir e ter sua possível hegemonia.²⁷²

²⁷¹ DIÁRIO DA NOITE. Inaugurou-se ontem Exposição nacional de Arte Concreta. 1956. p.10.

²⁷² FOLHA DA MANHÃ. GERMANO, Manuel. Exposição Nacional de Arte Concreta. São Paulo, Domingo, 9 de dez. 1956.

Figura 82 - Revista *ad* (arquitetura e decoração): Exposição Nacional de Arte Concreta.



Fonte: BIBLIOTECA PAULO MENDES DE ALMEIDA/ MAM-SP.

Em um dos clippings existentes na pasta da exposição, encontramos um artigo de Sergio Milliet intitulado “A propósito da exposição concretista”, publicado no Jornal O Estado de São Paulo no mesmo mês que a exposição era realizada, em 1956. No artigo, Millet, que participou com grande empenho na criação do MAM de São Paulo, publicou um texto crítico sobre o movimento que se consolidava através da Exposição Nacional de Arte Concreta.

Em meio à monotonia das combinações geométricas, com que se apresentam em geral ao público os concretistas nacionais, a carência de originalidade de suas soluções repetidas até a exaustão, umas poucas telas merecem ser apontadas pelo que oferecem como prova da viabilidade desta arte difícil e já desmoralizada pela pleora de artistas medíocres que a ela se dedicam. Ninguém discutirá, creio eu, a seriedade das realizações de um Mondrian no passado, de um Max Bill no presente. Ninguém porá em dúvida a autenticidade das razões de ordem estética que deram nascimento ao abstracionismo e ao chamado concretismo, denominação que alguns críticos não aceitam, de resto. Muito embora, pessoalmente, eu considere que a tendência concretista no seu rigor geométrico, despreza por demais o humano e se torna, quando não puramente decorativa, inacessível ao público, o que me desagrada habitualmente nela é sobretudo a pobreza inventiva de seus adeptos. Assim, na exposição concretista do Museu de Arte Moderna de São Paulo, se isolarem algumas telas de Cordeiro, com um desenvolvimento rítmico sensível circular ou elíptico, de encontro a planos severos, outras Fiaminghi girando seus triângulos vermelhos e brancos sobre um fundo preto com uma segurança notável de fatura, se se ressaltar a ousada movimentação

de Sanciolotto (libertando-se afinal de seus retângulos mondrianescos).²⁷³

O Clipping chama a atenção, uma vez que se apresenta como um texto crítico, no lugar das habituais notas de divulgação das exposições. Mas é importante dizer que Millet integrava o MAM de São Paulo, sendo um personagem influente na instituição, especialmente na realização das primeiras bienais.

Quadro 13 – Resultados dos levantamentos feitos nos espaços de documentação do MAM/SP

Exposição Nacional de Arte concreta	4-18/12/1956	Centro de Memória	
		Pasta: Arte concreta/ Exposição Nacional: Arte concreta MAM SP – 1956 e Ressonância – Arquivo Hermelindo Fiaminghi	Publicações desenvolvidas em 1956
			Convite (2)
			Revista especial (1) ²⁷⁴ Clipping de revista (1) Clippings de jornais (7)
		Publicações de 1986 até 2005	
		Revista especial (1) ²⁷⁵ Clippings em jornais (7) Clippings em revistas (2) ²⁷⁶	

Fonte: Desenvolvido pela autora.

Os habituais textos de divulgação são textos que, por muitas vezes, são extensões de peças de marketing e de divulgação dos museus, e que não faz destes registros espelhos fidedignos de como se estabelece a relação do museu e sociedade na época.

²⁷³ O ESTADO DE SÃO PAULO. A propósito da exposição concretista. São Paulo, 11 de dez. 1956.

²⁷⁴ A Revista Ad (Arquitetura e decoração) publicou um número especial voltado à “Exposição Nacional de Arte concreta, contendo imagens de algumas obras, artigos e poemas. Acervo Hermelindo Fiaminghi.

²⁷⁵ Revista *Bien'Art* publicou um número voltado para “Exposição Nacional de Arte concreta”, em 2005, com o título “Concretos: a vanguarda continua. Mesmo sendo a publicação de 2005, o clipping foi colocado na pasta por dois motivos: por ser um artigo que trata dos desdobramentos da exposição realizada em 1956; além de ser uma doação para o Acervo Hermelindo Fiaminghi. É importante citar que os documentos fazem referência à exposição de 1956, mas as publicações mais recentes estariam voltadas para a segunda versão da exposição, realizada em 2006, o que comprova que a organização dos documentos estão voltadas para o Arquivo Hermelindo Fiaminghi, sendo a exposição uma temática dentro deste arquivo.

²⁷⁶ Revista *Bien'Art*. Revista voltadas para arte, arquitetura, cinema, design e fotografia.

Através da documentação existente, também é possível saber os nomes dos artistas que participaram da exposição realizada na antiga sede²⁷⁷ do museu, na Rua Sete de Abril, número 230, no prédio dos Diários Associados, onde também funcionava o MASP, antes da sua transferência para a Avenida Paulista. Os nomes que aparecem no documento são: Alfredo Volpi, Judith Lauanda; Luis Sacilotto; Waldemar Cordeiro; Maurício Nogueira Lima; Hermelindo Fiaminghi; Lothar Charoux; Aluísio Carvão; Lygia Clark; Rubem Mauro Ludolfo; Lygia Pape; João J.S. Costa; César Oiticica; Hélio Oiticica; Franz Joseph Weissmann; Casimiro Fejer; Amilcar de Castro; Ronaldo de Azevedo; Ferreira Gullar; Décio Pignatari; Augusto de Campos; Haroldo de Campos; Wladimir Dias Pino (CONVITE, 1956)²⁷⁸.

5.2.3 SEGUNDA VERSÃO: “CONCRETA’ 56: A RAIZ COMO FORMA”, 2006

A partir da I Exposição Nacional de Arte Concreta, desenvolvida pelo museu 50 anos antes, a exposição “Concreta’56; a raiz da forma” seria “uma reconstituição ampliada, buscando alguns possíveis desdobramentos da IEnac” (VILELLA, 2006, p.9).

Quadro 14 – Resultados dos levantamentos feitos nos espaços de documentação do MAM/SP

Concreta 56: a raiz da forma	26/9-10/12/2006	Centro de Memória	
		Pasta Exp. 214	Folder (1) Convite (3) Correio eletrônico/ E-mail de divulgação do evento (1) Moderno MAM ²⁷⁹ (1) Imagens das telas de sites ²⁸⁰ (2) Clippings ²⁸¹ (25) Planta Baixa (8) Cartaz ²⁸² (1)
		Pasta Exp. 214 B	Fotos ²⁸³ (44) Relatório ²⁸⁴ (1)

²⁷⁷ O prédio era do Diário Associados, prédio onde o MASP também realizou as suas primeiras atividades, antes de ocupar definitivamente a atual sede, na Av. Paulista.

²⁷⁸ BIBLIOTECA PAULO MENDES DE ALMEIDA/ MAM-SP. Exposição Nacional de Arte Concreta Museu de Arte Moderna de São Paulo.. 4 a 18 dezembro 1956 (Convite). 1f.

²⁷⁹ Periódico trimestral impresso.

²⁸⁰ Imagens que mostram a divulgação da exposição “Concreta 56: a raiz da forma” em outros sites.

²⁸¹ Clippings de jornais e revistas.

²⁸² Cartaz da exposição.

²⁸³ Com legendas, constando nome, título da exposição, data, do registro, nome do fotógrafo.

²⁸⁴ Material encadernado com o material de divulgação da exposição e informações do público visitante. Tem um CD- ROM em anexo.

		Relatório	(1 material de 44 folhas) contendo peças de divulgação (folders, versões em miniaturas dos cartazes, CD-Rom'S, Moderno MAM).	
		Clipping de jornal	(17)	
		Clipping de revistas	(1)	
		Clipping de matérias publicadas online	(6)	
		Plantas baixa	(5) na escala 1/50.	
		Plantas de elevação	(3)	
		Biblioteca		
		Catálogo "Concreta 56: a raiz da forma"	Catálogo (1)	
		DVDs	DVD 2006/07 Vol.1 (48)	
		Memória Institucional - MAM	Contém: imagens das obras.	
			DVD 2006/07 Vol.1 (16)	
			Contém: Imagens das salas da primeira exposição (Exposição Nacional de Arte concreta)	
			DVD 2006/07 Vol.2 (21)	
			Contém: Revista (digitalizada) da primeira exposição (Exposição Nacional de Arte Concreta)	
			DVD 2006/07 Vol.3 (19)	
			Contém: imagens de textos.	
			DVD 2006/07 Vol.4 (21)	
			DVD 2006/7 vol. 5 (17)	
			Contém: imagens	
			DVD 2006/7 (11)	
			Contém: Imagens de obras, livro, imagens das salas das exposições.	

			DVD 2006/7 (80)
			Imagens das salas da última exposição.
			DVD 2006/7 (272)
			Contém: imagens de obras
			Subpasta que contém: Folhas com imagens das obras e suas respectivas legendas (remetem ao nome do arquivo digital). (14)

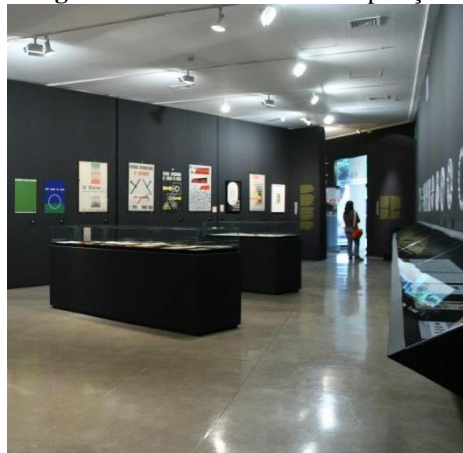
Fonte: Desenvolvido pela autora

A biblioteca do MAM/SP tem DVD's com informações de cada exposição realizada. Cada mídia contém, geralmente, fotografias das exposições (imagens das salas de exposições e de alguns dos itens musealizados expostos) e vídeos com falas dos respectivos curadores. Nestes vídeos, os curadores falam sobre a exposição em questão, mostrando os objetivos das atividades no próprio espaço expositivo. Desta forma, é possível ver, mesmo que não seja o foco da filmagem, o design expográfico. É importante ressaltar que o foco dos vídeos é a informação conceitual da exposição, não estando voltados para o registro do espaço, muito menos permitem conhecer, em detalhes, toda a coleção exposta. O registro mais detalhado do espaço foi realizado através de fotografias e da planta baixa das salas utilizadas para a atividade. Quanto ao acervo, existem listas com imagens dos objetos expostos nesta segunda versão da exposição.

A partir da documentação desta versão, realizada em 2006, é possível saber que a exposição foi dividida em duas salas e tinha como curadores Lorenzo Mammì (Artes Plásticas), André Stolarski (Design) e João Bandeira (Poesia). Nesta contém: um (01) material encadernado contendo material de divulgação da exposição e informações sobre o “público visitante”; textos sobre a exposição (acredita-se serem textos utilizados na expografia); folder, contexto explicativo, contextualizando a exposição, fazendo menção às exposições realizadas em 1956, no MAM de São Paulo, e em 1957, no MAM do Rio de Janeiro); convite; a revista Moderno MAM, no qual consta um pequeno texto de apresentação da exposição e a imagem da capa da Revista Ad, que continha um número especial e imagem de uma das salas da exposição de 1956; clippings de jornal; clipping de revista; clipping de materiais online; plantas-baixa e

Figura 84 – Vista da sala de exposição

Fonte: MUSEU DE ARTE MODERNA/
BIBLIOTECA PAULO MENDES DE ALMEIDA.
Foto de: Eduardo Fraipont

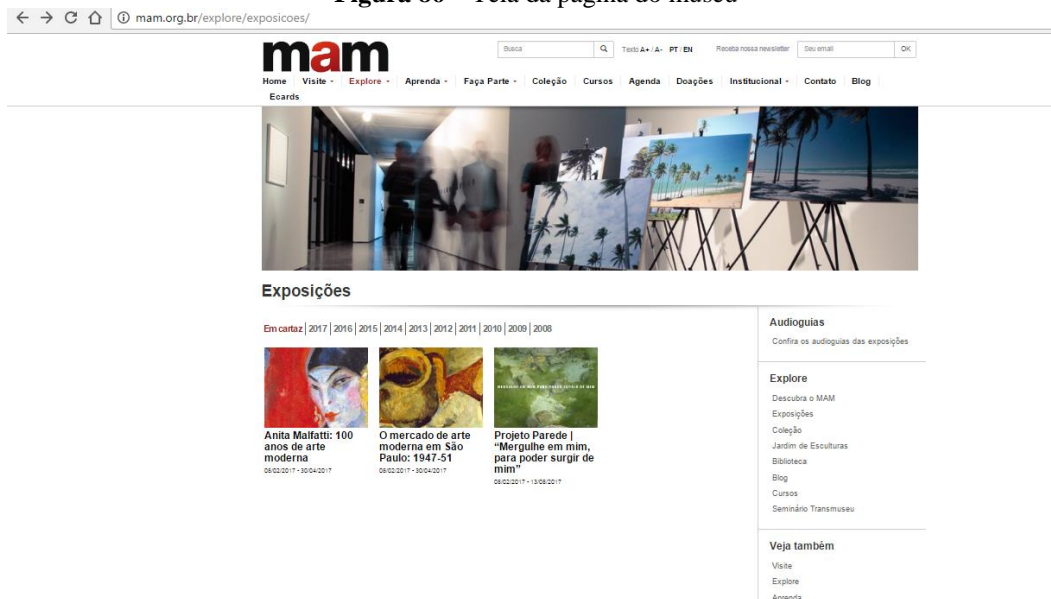
Figura 85 – Vista da sala de exposição

FONTE: Idem

É importante ressaltar os vídeos desenvolvidos para cada exposição e disponibilizados na biblioteca do museu, havendo exemplar no qual mostra-se a exposição. O vídeo, que contextualizava o visitante sobre a exposição, agora, na biblioteca, fornece informações para a documentação das exposições, importantes fontes para o pesquisador sobre os objetivos do museu as características do movimento artístico exposto. Estes documentos, ao término da exposição, são encaminhados para a biblioteca, sendo o suporte da informação o CD-ROM, juntamente com os demais documentos, encaminhados pela produção do museu, e disponibilizados na biblioteca. Não é inserido à pasta da exposição diretamente, mas é apresentado pelas bibliotecárias quando se deseja pesquisa a exposição, o que mostra que a instituição reconhece a relação entre os documentos.

O vídeo é estruturado a partir da fala do curador, que explica a exposição visitando as salas da exposição. A proposta estrutura-se em uma perspectiva didática, explicando o movimento artístico e a forma como a exposição foi realizada, mostrando as limitações em organizar as obras no espaço expositivo.

Figura 86 – Tela da página do museu



Fonte: MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO²⁸⁶

Quanto à página eletrônica da instituição, não foi possível encontrar informações. A instituição disponibiliza uma listagem de exposições, organizada cronologicamente a partir de 2008, período posterior à exposição “Concreta 56: a raiz da forma” compreendida, realizada em 2006.

Quanto aos setores envolvidos no processo expográfico/museográfico, a informação obtida é que estariam voltados exclusivamente à execução do projeto expográfico. O setor de produção restringe-se exclusivamente à execução ou acompanhamento dos projetos executivos, não produzindo documentos. Quanto ao setor de acervo museológico, este encaminha listagens do acervo exposto. Por sua vez, o setor educativo não envia documentação para a biblioteca. As informações sobre visitação são inseridas nos relatórios anuais do museu, outra fonte de documentação importante e que foi analisada, constando gráficos com quantitativo de visitação. Não foram encontrados documentos do setor. O catálogo da exposição é disponibilizado ao pesquisador como outra forma de conhecer os resultados das pesquisas realizadas, além do vídeo com as análises dos curadores sobre a exposição. É importante ressaltar que o catálogo referente à esta segunda versão da exposição contém informações sobre o

²⁸⁶ MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. Disponível em: <<http://mam.org.br/explore/exposicoes/>>. Acessado em 22 fev. 2017.

histórico do movimento concreto, além de cópias de documentos da primeira versão da exposição.

6. DOCUMENTAÇÃO SOBRE EXPOSIÇÕES: REFLEXÕES SOBRE A ORGANIZAÇÃO E A FUNÇÃO SOCIAL DOS MUSEUS

Resultantes do processo comunicacional estabelecido a partir da relação entre museu, acervo e/ou tema, mensagens e públicos; as documentações sobre exposições, por sua vez, são analisadas através da perspectiva infocomunicacional, que demanda procedimentos específicos desenvolvidos em arquivos, bibliotecas, centros de documentação e/ou setores responsáveis pelo acervo museológico.

Objeto de estudo da história das exposições, e fonte importante para a expologia nos museus, ou teoria da exposição em museus, a exposição compõe uma parte da museografia, disciplina que envolve a práxis museal, não restrita às exposições, mas que compreende as atividades técnicas voltadas à exposição.

Neste capítulo, serão apresentadas reflexões sobre uma visão mais ampla do processo de documentação de exposições, a partir das observações realizadas durante a pesquisa.

6.1 A RELEVÂNCIA DA DOCUMENTAÇÃO PARA AS “EXPOSIÇÕES DE LEMBRANÇAS” DE EXPOSIÇÕES

Surgido a partir de práticas pós-modernas, as exposições que são reexibidas, recontadas ou lembradas são grande tendência nos museus de arte na atualidade. Exposições que lembram exposições passadas, ‘recordando exposições’, reexibem exposições consideradas como marcos históricos para a instituição e para a área das artes. São compreendidas como pontos relevantes para o entendimento da relação espaço-tempo da história da instituição e do tema exposto, influenciando nas escolhas dos acervos. Relembrar exposições permite criar novas versões de exposições, novas leituras e interpretações da história da exposição lembrada e, no âmbito dos equipamentos culturais, especialmente nos museus, permite conhecer a história da própria instituição desenvolvida dessas novas leituras. As lembranças, recordações, novas versões de exposições também podem acontecer na internet. Recordar exposições configuraria o que Greenberg chamou de “eventos discursivos, momentos culturais

dinâmicos de intercâmbio e debate ativo e generalizado que, por sua vez, são catalisadores para mudanças de percepções e práticas” (GREENBERG, 2009, tradução nossa)²⁸⁷. No quadro abaixo, podemos compreender como diferentes formas de recordar exposições podem ser articuladas:

Quadro 15 – Formas de recordar exposições

Exposição em exposição, lembranças de exposições em um processo relacional presencial ou online	
<p>Exposição dentro da exposição. Geralmente, histórica, usada para <u>exposição ou espaço da exposição que revolucionou as normas de exibição</u> histórica</p>	<p>Espaços baseados em fotos de exposições antigas, podendo não implantar escalas iguais à utilizada na versão da exposição que serviu de inspiração.</p> <p>A proposta é transmitir a intensidade da experiência original. Pode usar menor escala e diferente linguagem de exibição em comparação com a exposição original e com os demais núcleos da exposição que não se relacionam com o núcleo baseado em uma nova versão de determinada exposição. Pode fazer uso de reconstruções tridimensionais, abrindo para a possibilidade de interação entre estética e o afeto de experiências de exposições anteriores. A espacialidade das obras de arte entre as versões das exposições difere pelo lugar. Podem reconstruir romances, por exemplo, sendo a <u>memória ativada, recuperada e reintegrada</u> em uma memória coletiva de exposições.</p>
<p>Exemplo (a partir das exposições selecionadas para esta pesquisa): No MAM/RJ, a exposição ‘MAM 60 anos: arte Brasileira - Núcleo Pré-bienal de Paris’²⁸⁸, realizada entre 28/10/2008 e 25/01/2009, foi um dos módulos da exposição ‘MAM 60 anos’ e se tratava de uma nova versão da exposição ‘Representação Brasileira na VI Bienal de Paris/ Pré-Bienal de Paris’, realizada em 30/05/1969.</p>	
Exposição sobre exposições ou exposição réplica	
<p>Lembrança da exposição como réplica. <u>Remonta a original (com objetos originais ou reproduções)</u>. A maior parte das obras é exposta em um único <i>stand-alone</i></p>	<p>Uma exposição ou sequência de exposições. Pode ou não usar o esquema de instalação ou expografia original, por ser uma proposta que <u>não prioriza a exibição, mas o conteúdo a ser exposto</u>, o tema, acervo, podendo ser exibida fora do local original.</p>
<p>Exemplo (a partir das exposições selecionadas para esta pesquisa): Exposição realizada no Museu de Arte de São Paulo ‘Assis Chateaubriand’(MASP), “Coleção Arte na Moda: coleção MASP Rhodia”²⁸⁹, realizada entre 22/10/2015 e 14/02/2016, foi realizada no mesmo local da primeira versão e com o acervo igual (79 itens da coleção Rhodia do MASP), mas com</p>	

²⁸⁷ “Remembering exhibitions’ can be discursive events, dynamic cultural moments of active, widespread exchange and debate that in turn are catalysts for changing perceptions and practices” (GREENBERG, 2009, 12p).

²⁸⁸ A exposição ‘Representação Brasileira na VI Bienal de Paris / Pré-bienal de Paris’, realizada entre 30/05/1969, foi fechada pelos militares no dia seguinte de sua inauguração.

²⁸⁹ Primeira versão foi a exposição “Retrospectiva da Moda brasileira – 1960 a 1970”, realizada em 1971 no âmbito do “Festival da moda masculina e feminina – 1º manifestação da moda brasileira”; e a

<u>expografia diferente.</u>	
Exposição de lembranças repetidas	
Exposição de lembranças repetidas, compostos pela documentação de exposições, artes.	Mesmo espaço, inalterado, expondo réplicas, sendo o acervo a documentação existente no arquivo sobre determinada arte, performance, instalações. Exposições comemorativas, de aniversário. Homenagem. Propõe isolar um momento importante da história da arte. Promove pesquisas e promove a singularidade de um ou mais dados de uma determinada exibição realizada anteriormente.
Exemplo (a partir das exposições selecionadas para esta pesquisa):	
Exposição “Arte como registro, registro como arte: performance na Pinacoteca de São Paulo”, realizada em 2011 pela Pinacoteca do Estado de São Paulo, ressalta atividades realizadas pelo museu nas décadas de 1970 e 1980 a partir da documentação existente no Centro de Documentação da instituição, fazendo também uso de depoimentos de artistas e ex-diretores da instituição para compor a exibição.	

Fonte: Desenvolvido a partir de Greenberg (2009).

Estas diferentes possibilidades de lembrar exposições também podem ser separadas quanto à expografia e acervo utilizado. Tais informações seriam importantes para compreender a diferenciação em (re)encenações²⁹⁰ expográficas ou (re)encenações do design de exposições desenvolvidas anteriormente, quanto ao/à: a) layout ou design expográfico diferente, utilizando cores, vitrines e/ou espaços, por exemplo, diferentes da versão anterior; b) modificação da disposição dos módulos ou núcleos expositivos; c) textos curatoriais²⁹¹ e legendas, diferentes da versão anterior; e d) linguagem utilizada (exposição online, virtual, uso de registros/vestígios de performances).

A outra possibilidade das (re)encenações de exposições são as exposições que priorizam o acervo, onde: a) alguns dos itens do acervo selecionado diferentes da versão anterior da exposição²⁹²; b) todos os itens do acervo selecionado para a nova versão diferem da primeira versão²⁹³; c) apresenta uma nova versão curatorial quanto ao tema

²⁹⁰ Nesta pesquisa, compreende-se por (re)encenação uma nova apresentação que não é uma remontagem, mas uma nova versão, nova interpretação. Por exemplo, as arte-performances podem ser (re)encenadas e a ação performática da primeira, difere da segunda, da terceira, mesmo seguindo a proposta inicial do artista em cada versão.

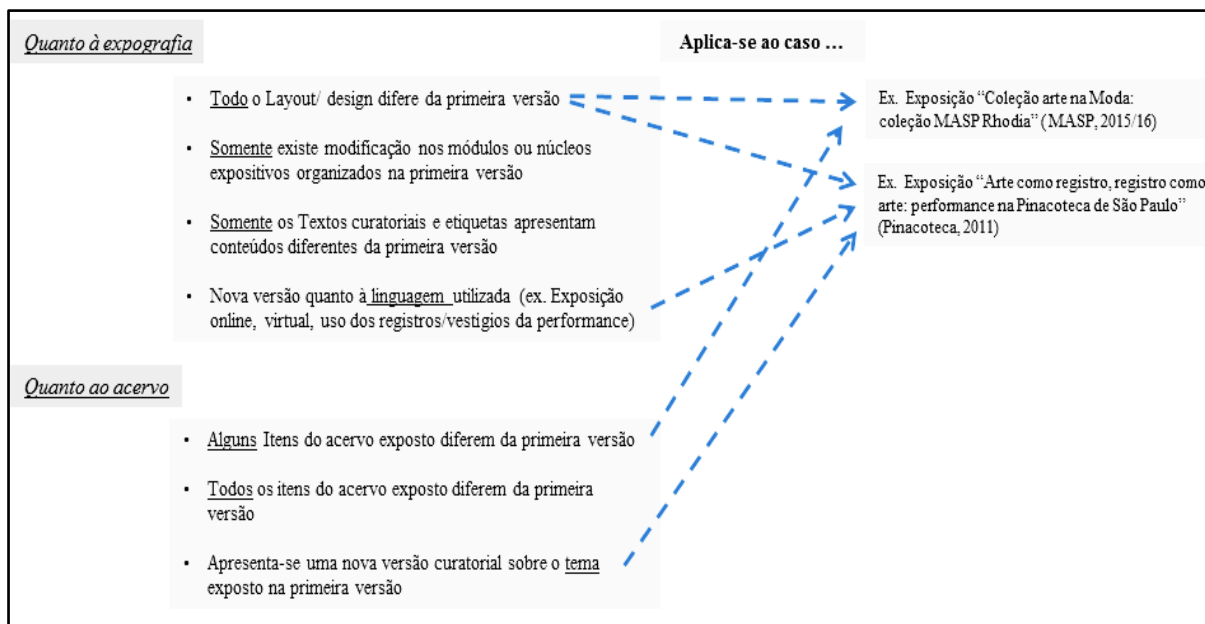
²⁹¹ Texto curatorial aqui é utilizado como direcionador, apresentador da exposição.

²⁹² No MASP, podemos citar a exposições “Acervo em transformação: a coleção do MASP de volta aos cavaletes de cristal de Lina Bo Bardi”, com expografia similar, sendo alguns itens do acervo exposto nesta nova versão diferente das versões anteriores.

²⁹³ No MASP, podemos citar a exposições “Agostinho Batista de Freitas” (MASP. Disponível em: http://masp.art.br/masp2010/exposicoes_galeria.php?id_exposicao=281). Acessado em 16 fev. 2017), realizada em 2017, mas que utilizou a estrutura expográfica desenvolvida por Lina Bo Bardi, para exposição “Cem obras-primas de Portinari”, realizada no MASP em 1970. (MASP. Disponível em:

exposto na primeira versão.

Figura 87 – Tipos de Novas versões ou novas interpretações de exposições a partir da expografia e do acervo²⁹⁴



Fonte: Desenvolvida pela autora

A partir de tais categorias (conforme figura acima), para identificar as exposições baseadas em novas versões que diferem a partir da expografia e/ou acervo, é necessário que tais informações sejam inseridas nos projetos, relatórios ou dossiês das atividades, ou sejam informadas à equipe envolvida no processo de documentação. Para além da inserção de tais informações nos documentos gerados antes, durante e depois das exposições, as referidas especificações podem ser campos em sistemas de informação, podendo compor o que se entende por metadados voltados aos documentos gerados sobre as exposições, juntamente como o título, objetivos e data de realização. O detalhamento requer a organização dos documentos referentes a todo o processo museográfico da exposição, documentação que inclui projetos, relatórios, dossiês sobre as atividades realizadas por cada setor envolvido. A documentação museográfica seria mais detalhada que o entendimento de documentação expográfica, sendo esta última, conceitualmente, voltada às atividades como design ou layout da exposição, iluminação,

http://masp.art.br/masp2010/exposicoes_galeria.php?id_exposicao=272>. Acessado em 16 fev. 2017)

²⁹⁴ Não foi possível aplicar tais categorias às demais informações analisadas devido ao fato de os documentos das referidas exposições, seja da primeira quanto da segunda versão, não conterem detalhamento quanto às expografias e acervos utilizados.

arquitetura do espaço utilizado e conservação.

Quanto às novas versões ou novas interpretações das exposições, ressalta-se que nunca serão a reprodução fiel da exposição precedente, pois são exposições realizadas em épocas diferentes, contextos históricos diferentes, públicos diferentes. As percepções, para cada versão das exposições, são diversas, e estão relacionados ao contexto cultural e histórico em que cada atividade foi realizada. Tal aspecto pode ser analisado a partir de estudos de visitaç o, importante fonte de reflex o sobre o papel social dos museus.

Neste contexto, a pr pria a o educativa, parte integrante e importante no desenvolvimento de exposi o em institui es culturais,   desenvolvida de formas diferentes, pois considera o contexto hist rico e social de apresenta o do tema, incluindo a institui o onde esta se encontra, sendo as suas atividades constantemente repensadas e readequadas  s din micas sociais vigentes, reaplicadas ou n o a certas exposi es ou novas vers es.

As novas vers es de exposi es anteriormente desenvolvidas pelos museus mostram a recontextualiza o de temas, crit rios expogr ficos, acervos, que podem variar conforme o conceito ou projeto pretendido em cada nova vers o ou nova interpreta o, incluindo a percep o da nova equipe que as desenvolvem, mas tamb m, enquanto atividade baseadas em exposi es anteriores, s o mem rias de cada contexto em que foram produzidas. As exposi es reencenadas s o novas interpreta es sobre projetos anteriores, mas que buscam rerepresentar quest es-chave.

  tamb m fundamental compreender a fugacidade das exposi es - de longa dura o²⁹⁵, tempor ria e itinerantes – sendo a sua efemeridade um aspecto que demanda metodologias espec ficas para o desenvolvimento e processamento das informa es nelas contidas, que sempre est o se atualizando, se modificando   medida que novas vers es s o apresentadas pelos museus, sendo a documenta o de cada exposi o existente em espa os de mem ria e de preserva o nos museus (arquivos, bibliotecas, centros de documenta o e setor de documenta o de acervo museol gico)

²⁹⁵ As exposi es de longa dura o tamb m s o realizadas para um per odo determinado. N o existem exposi es permanentes. Todas as exposi es, mesmo que permane a por mais de cinco anos, pode sofrer altera es quanto   substitui o de itens do acervo, suporte (por exemplo, mudan a de vitrines), entre outros.

representações infocomunicacional na instituição. Podemos perceber a complexidade do entendimento de efemeridade da exposição ao aproximá-la de linguagens como a arte-performance e instalações, ambas de “natureza efêmera e condicionadas pelos locais onde são realizadas” (BAIÃO, 2016, p.3). Tanto a exposição quanto a performance e a instalação requerem compreensão de suas linguagens e procedimentos para que possam ser documentadas.

6.2 POR UMA METODOLOGIA DA DOCUMENTAÇÃO SOBRE EXPOSIÇÕES

A documentação sobre exposições seria uma parte do processo museográfico, processo que, para CURY, abrange o “conjunto de ações práticas que existem e acontecem em sinergia sistêmica – a práxis museal – é campo de conhecimento autônomo ligando o museu – a instituição -, ao mesmo tempo em que auxiliar da museologia - a disciplina” (CURY, 2009, p.37).

As exposições, parte da museografia, envolvem interpretações e escolhas, a partir de critérios técnicos, temporais, temáticos, conceituais e/ou políticos, em uma instituição cultural específica: o museu. As camadas de interpretação podem ser ampliadas conforme o processamento dos registros gerados durante as exposições, conforme figura 8.

Durante todo o processo de concepção, desenvolvimento, implantação, exibição, desmontagem e avaliação de cada exposição, muitos registros documentais são produzidos, o que requer selecionar, organizar e disponibilizar a futuras consultas – seja através de arquivos, bibliotecas, centros de documentação, setor de acervo museológico ou em base de dados intranet e online.

[...] uma das consequências do recente processo de valorização histórica das exposições prende-se com a igual valorização dos registos documentais a estes associados e, conseqüentemente, de toda a documentação gerada pela atividade dos museus. O material documental relacionado com as exposições é essencial para traçar o seu processo de concepção e organização, determinar o seu verdadeiro impacto e tornar esses eventos visualmente acessíveis no presente através da recolha de registos fotográficos e fílmicos (BAIÃO, 2016, p.3).

Deste modo, os documentos devem ser analisados por um profissional que conheça o processo museográfico, o qual requer conhecer a dinâmica da exposição e

institucional, identificar os documentos relevantes e o local de destino.

A documentação sobre exposições gerada proporciona novas leituras, reflexões em profissionais e pesquisadores, externos ou internos à instituição. A realização de novas versões seria um exemplo, além de apontar para a infinidade de possibilidades de leituras, as quais podem ser realizadas em diferentes espaços e tempos. Para esta etapa de interpretação, o fluxo de informações pesquisadas pode ser analisado em estudos de usuários deste tipo de informação.

As informações produzidas nas exposições museais devem ser selecionadas a partir de critérios técnicos, posteriormente indexadas, permitindo que seus dados sejam recuperados futuramente, mesmo que suas partes estejam distribuídas ou fragmentadas em setores diferentes.

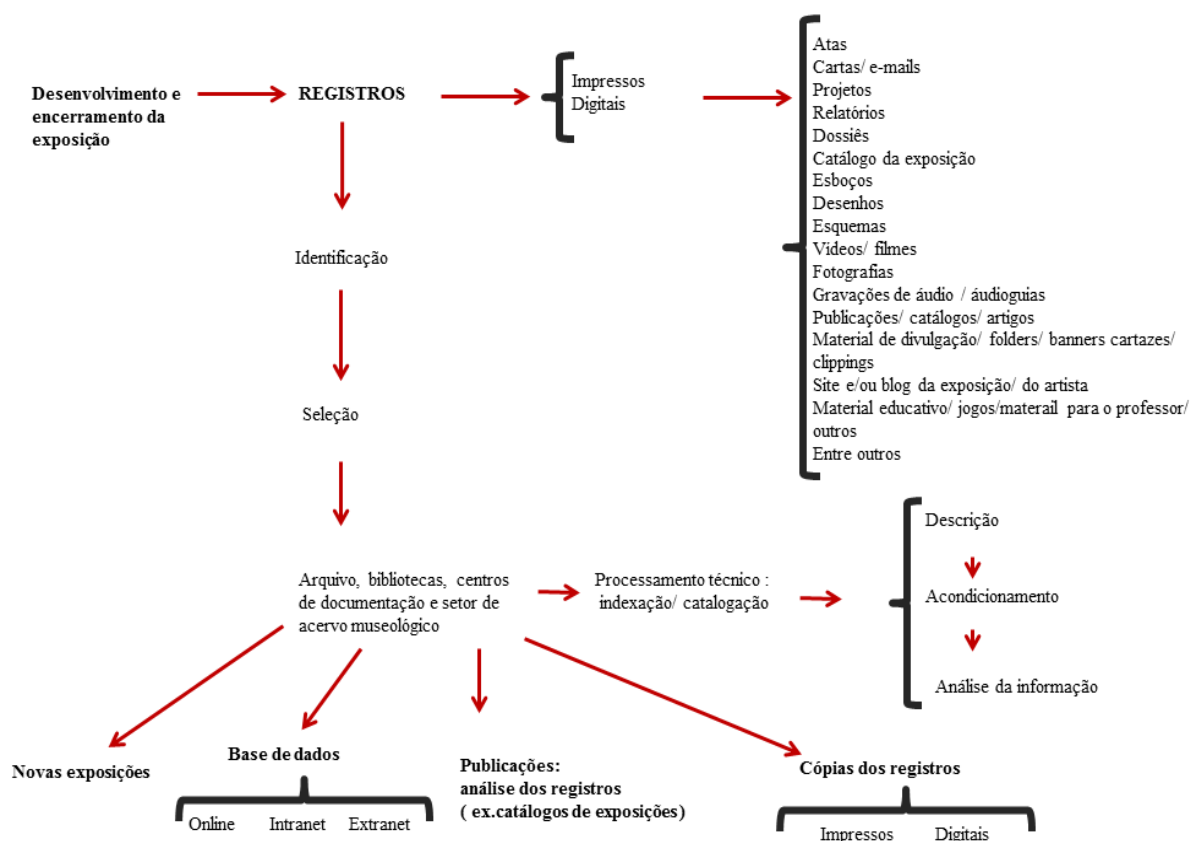
No que diz respeito à recuperação da informação, a fragmentação da documentação é comum em algumas instituições, pois como citado anteriormente, os registros originados em exposições têm a seguinte configuração: a) surgem a partir de uma demanda institucional; b) podem ser produzidos em setores diferentes, c) e podem apresentar formatos e suportes diversos, o que requer procedimentos de conservação específicos. Não podemos descartar a possibilidade de existirem exposições que geraram ou gerarão diferentes formatos de documentos, como projetos, relatórios, catálogos, cartas, fotografias, cópias impressas de plantas arquitetônicas do espaço expositivo.

É comum encontrar catálogos das exposições na Biblioteca, devido à tipologia do documento: publicação. As cartas, relatórios, fotografias são, geralmente, encaminhados para o arquivo institucional ou histórico ou centro de documentação da instituição museal. As plantas arquitetônicas e maquetes do espaço expositivo são geralmente guardadas ou no setor responsável pela documentação histórica ou pelo próprio setor responsável pela produção de exposições. Em alguns museus, os setores responsáveis pela produção das exposições guardam registros das atividades expositivas realizadas pelo setor em pastas, na maioria em computadores, separadas por ano e título da exposição. Tal característica mostra a fragilidade de tal processo de preservação digital, por não ser uma prática considerada segura, além de não permitir a recuperação de todas as informações e o uso de diferentes termos no momento da busca. Além disso,

em algumas instituições, os registros acabam ficando em um ou mais computadores no setor, dispersando a informação que deve estar organizada de forma integrada. Tais características mostram a inexistência da documentação, enquanto processo.

Quanto ao caminho percorrido pela referida documentação na instituição, após o encerramento da exposição, os registros são identificados, selecionados por cada setor envolvido em cada exposição e encaminhados ao setor responsável pela documentação da instituição. A documentação envolve identificação das partes encaminhadas por todos os setores envolvidos em cada atividade de exibição, sendo os registros organizados, acondicionados e indexados em sistemas recuperação da informação nos setores responsável pela documentação e difusão da informação em cada instituição.

Figura 88 – Documentação de exposições

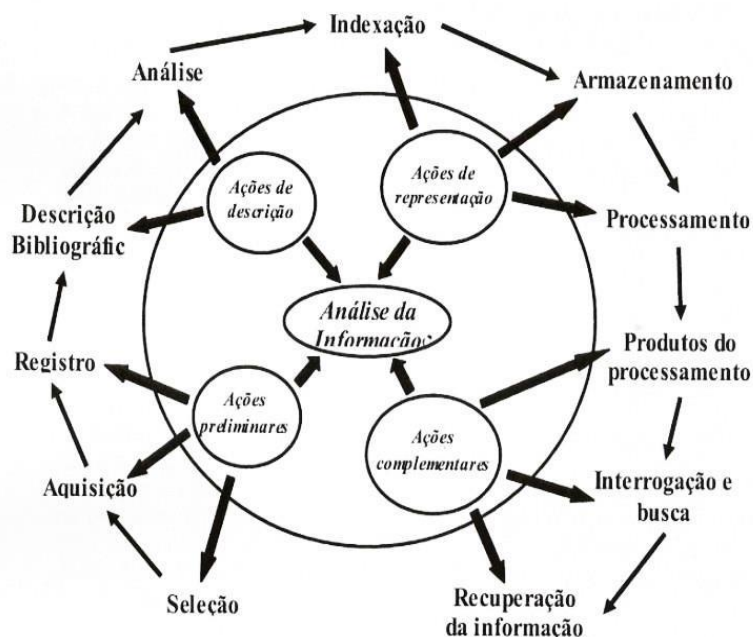


Fonte: Desenvolvida pela autora

Assim, a fragmentação dos documentos gerados pelas exposições e seus processos, associada à não existência de um sistema integrado de informação em instituições museais, pode ser prejudicial para recuperação de dados sobre a exposição.

O processamento da informação requer a análise, representação e recuperação da Informação contida em documentos, a partir de processos de seleção, aquisição, registros, descrição, indexação, catalogação, armazenamento, processamento e recuperação da informação, como podemos perceber na representação do ciclo documentário abaixo.

Figura 89 - Análise da informação e seu papel no ciclo documentário



Fonte: BAPTISTA (2010, p.72)

O ciclo documentário completo, para ROBREDO (1978, p.8), “pode ser considerado como um sistema ao qual se incorporam uma série de elementos para serem tratados e convertidos num produto novo, mais fácil de definir ou de ser assimilado pelo usuário”. Na seleção, seriam escolhidos “dentro de toda produção [...], os documentos que respondem às disciplinas ou tópicos cobertos pelo serviço de documentação”. A aquisição permitiria a realização das etapas administrativas necessárias [...] para assegurar a incorporação dos documentos ao acervo”, sendo necessário fazer uma pré-catalogação. Quanto ao “registro ou tombamento”, atribui-se um número a cada documento”. Na descrição “anotam-se as características descritivas do documento: autor (es), entidade coletiva, organizador, título [...], fonte [...], data”. A análise ou condensação abreviaria ou resumiria o “conteúdo do documento que é representado por um número limitado de sentenças ou frases que expressam a substância do documento”, gerando resumos, contendo o “título somente ou partes do texto consideradas

essencialmente, e podem ser analíticos, descritivos, informativos, indicativos, etc” (Idem, p.9).

A catalogação, para a biblioteconomia, é “a representação sintética e codificada das características de um item, de forma a torná-lo único entre os demais” e “compreende três partes: descrição bibliográfica, pontos de acesso e dados de localização” (MEY, 1995, p43).

A indexação seria um processo de representação da linguagem natural em linguagem documentária,

[...] definida como a tradução de um documento em termos documentários, isto é, em descritores, cabeçalhos de assunto, termos-chave, que têm por função expressar o conteúdo do documento. A indexação assim definida é, pois; uma "tradução lexical" das unidades lexicais da língua em que está escrito o documento, para unidades lexicais de uma linguagem documentária. Em geral, as linguagens documentárias possuem uma gramática que corresponde a um conjunto de regras ou instruções (relações booleanas, indicadores de funções, etc.) e a indexação se faz levando em conta essas regras que expressam laços sintáticos e semânticos entre os termos. (CINTRA, 2014, p.5).

Ou seja, a “indexação é uma técnica de análise de conteúdo que condensa a informação significativa de um documento, através da atribuição de termos, criando uma linguagem intermediária entre o usuário e o documento” (VIEIRA, 1988, p.43).

Para ROBREDO (1978, p.9), a armazenagem dos documentos, a partir da disponibilização organizada em “estantes, arquivos, microfichas, suportes magnéticos”, facilita o acesso ao seu conteúdo integral. Já os produtos de processamento “podem ser os mais diversos, destacando-se os catálogos de diversos tipos, os cadastros ou diretórios impressos, as listagens de referências, os índices de diversos tipos e as bases de dados”. Interrogação e busca requer uma busca retrospectiva, baseada em “selecionar, a partir de um conjunto maior de referências, aquelas que podem interessar, num determinado momento”, deste modo, “é indispensável formular a pergunta de forma compatível com o sistema”. Por fim, a recuperação da informação é, assim, a “finalidade do trabalho documentário”, sendo o “resultado das operações realizadas no processo de busca”, permitindo a seleção dos “documentos (ou suas referências)” (Ibidem, passim).

Deste modo, podemos dizer que nos

[...] sistemas de informação e de recuperação da informação, o tratamento da informação é definido como a função de descrever os documentos, tanto do ponto de vista físico (características físicas dos documentos) quanto do ponto de vista temático (ou de descrição do conteúdo). Essa atividade resulta na produção de representações documentais (fichas de catálogo, referências bibliográficas, resumos, termos de indexação, etc) que não apenas se constituem de unidades mais fáceis de manipular num sistema de recuperação da informação (comparado ao documento em sua íntegra), como também representam sínteses que tornam mais fácil a avaliação do usuário quanto à relevância que o documento integra possa ter para as suas necessidades de informação. Para que isso possa ser feito, outras atividades são necessárias, muitas vezes desenvolvidas fora do âmbito dos sistemas de informação e de recuperação da informação. É o caso da criação/manutenção de linguagens e códigos, como as linguagens de indexação (listas de cabeçalhos de assuntos, sistemas de classificação, thesauri) e os códigos de catalogação (DIAS, 2001, p.3).

É claro que documentar o processo expositivo, que é complexo e pode variar de instituição para instituição, não é, hoje, algo fácil de estabelecer sob normas nacionais de padronização. Para que tenha seus registros documentados, o processo expositivo deve ser analisado enquanto um complexo processo social, de representação da realidade, e que não é neutro, por ser realizável a partir da interpretação de informações em um contexto museal.

No que diz respeito aos registros gerados em, sobre e por exposições estes seriam constituídos por informação, segundo Capurro; Hjørland (2007), “qualquer coisa que é de importância na resposta a uma questão. Qualquer coisa pode ser informação. Na prática, contudo, informação deve ser definida em relação às necessidades dos grupos-alvo”. A “Informação é o que pode responder questões importantes relacionadas às atividades do grupo-alvo” e, assim, a “geração, coleta, organização, interpretação, armazenamento, recuperação, disseminação e transformação da informação deve, portanto, ser baseada em visões/teorias sobre os problemas, questões e objetivos que a informação deverá satisfazer” (Ibidem, s.p).

No âmbito dos museus, a informação estaria voltada para a função social dos museus, devendo estar a serviço da sociedade e do seu desenvolvimento. Assim,

o que é ou não informação depende de um consenso, necessário para combinar o que coletar e estocar num sistema de informação baseado em recuperação, em arquivos, bibliotecas e museus. Nas situações de comunicação pode haver mudanças de suporte físico da informação e evolução da forma da mensagem (tradução, indexação, etc.). De tudo isto é bom guardar, com atenção especial, que os sistemas de informação só podem tratar diretamente com Informação como Coisa. Quanto ao conhecimento, se

ele é algo que pode ser representado através de signo, sinal, dado, texto, filme, então representações do conhecimento são Informação como Coisa. Enquanto a informação é passiva e socializável, o conhecimento é ativo e individual, além de ser elaborado a partir da informação (seja esta estocada ou não). Ou seja, enquanto a informação é algo dado, o conhecimento é a maneira como se lida com a informação, inclusive na geração de mais conhecimento (MANINI 2002, p.33).

Contudo, a documentação sobre exposições pode ser encontrada em diferentes setores de documentação, seja no arquivo, biblioteca, centro de documentação e de preservação (reserva técnica)²⁹⁶ e documentação de acervo museológico. E em cada setor, realiza-se processos técnicos específicos²⁹⁷, além de terem compreensões diferentes sobre documento. Segundo MARCONDES (2010), os documentos poderiam ser assim distribuídos:

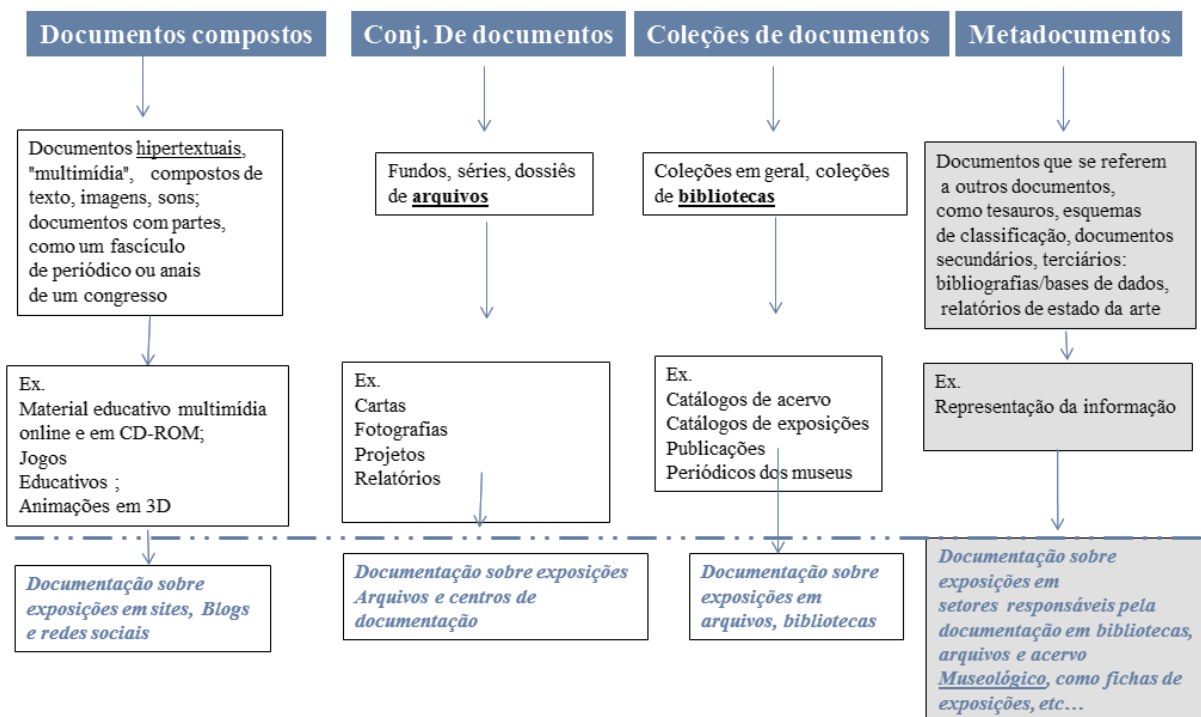
Documentos compostos – documentos hipertextuais, "multimídia", compostos de texto, imagens, sons; documentos com partes, como um fascículo de periódico ou anais de um congresso; **Conjuntos de documentos** – fundos, séries, dossiês de arquivos; **Coleções de documentos** – coleções em geral, coleções de bibliotecas; **Metadocumentos** – documentos que se referem a outros documentos, como tesouros, esquemas de classificação, documentos secundários, terciários: bibliografias/bases de dados, relatórios de estado da arte (Ibidem, **Grifo nosso**).

Analisando a relação proposta por Marcondes (2010), podemos listar diferentes documentos originados das atividades de exposição em museus, com problemáticas específicas, como a técnica de processamento ou entendimento em ser considerado documento a própria representação da informação – por exemplo, as listas, fichas catalográficas, fichas de conservação e restauração, fichas de exposições, tesouros, base de dados, bibliografias - sendo os itens que representam a informação dos documentos chamados de metadocumento.

²⁹⁶ Em algumas instituições, a reserva técnica se encontra de forma autônoma no organograma das instituições museais, não estando subordinada ao setor de Museologia.

²⁹⁷ Ver capítulo 2.

Figura 90 – Esquema desenvolvido a partir da relação entre documentos



Fonte: Desenvolvida pela autora a partir de MARCONDES (2010).

A instituição museu é o que Pierre Bourdieu chamou de sistema simbólico (BOURDIEU, 1989), o que inclui tudo o que a instituição compreende – incluindo os Arquivos, Centros de Documentação e Bibliotecas existentes em seu espaço legitimados pela sociedade ou grupos sociais. Instituição constituída a partir de interpretações e escolhas, seja na realização das exposições, no processo de documentação, seleção de acervos, o museu (re)significa produções culturais, legitimando fatos e feitos de indivíduos, grupos e/ou nações.

Resultante de escolhas, a musealização também requer interpretação, seleção, reconhecimento e legitimação de bens materiais, imateriais, naturais e/ou digitais. A musealização inclui procedimentos permanentes nos museus como o ato de documentar, expor, preservar, pesquisar. Igualmente, “todas as ações de preservação, musealização e memorização estão a serviço de determinados sujeitos, o que equivale dizer que elas ocorrem como um ato de vontade, ou como um ato de poder” (CHAGAS, 2002, p.138).

Durante a pesquisa sobre os documentos e os diferentes e similares processos de documentação dos mesmos, várias questões surgiram. Tendo em vista a necessidade em conhecer o objeto aqui estudado, documentação de exposições lembradas ou remontadas, e compreendendo que as exposições não foram visitadas para esta pesquisa, somente sendo acessada a documentação das exposições finalizadas, perguntas iniciais surgiram, como: o que trata a documentação? Quais os documentos selecionados? Onde a documentação está? Qual a documentação existente? Como os documentos são processados? Quando, como e onde a documentação foi processada? Quais os profissionais responsáveis pela seleção e organização dos documentos (o que exige do setor de documentação e pesquisa análises da documentação durante o processo de seleção)? Para quem a atividade foi realizada (público)?

Sobre as atividades de exposição, as questões que surgiram foram: o que trata a exposição? Quais os objetivos e resultados obtidos com a atividade? Como, onde e quando a exposição foi realizada? Como a atividade é realizada? Como e onde os resultados das atividades são analisados, avaliados? Quais os profissionais responsáveis ou idealizadores da atividade? Quais os documentos produzidos? Para quem a atividade foi realizada (público)?

Ao acessar a documentação, ao mesmo tempo em que lia os documentos, foi possível encontrar lacunas, esclarecimentos e, conseqüentemente, a forma como o processo de documentação aconteceu em cada instituição analisada. Além disso, muitos dos registros produzidos por cada setor envolvido nas atividades de exibição não são encaminhados ao setor responsável pela documentação sobre as exposições, por não serem considerados relevantes. Por isso, outras dúvidas surgiram. Agora, relativas aos registros, ainda não processados ou transformados em documentos pela instituição: O que trata cada registro? Qual a finalidade do registro? Como, onde e quando o registro foi produzido? Como os registros são produzidos? Como e onde os registros estão? Quais profissionais ou setores produziram registros? Quais os registros produzidos pelos setores envolvidos em cada exposição? Quais os registros selecionados?

Por fim, concomitantemente aos questionamentos sobre as exposições e seus registros, surgiram questões sobre o documento e o seu processamento, a documentação, conforme surgiam lacunas durante a análise dos documentos e através

de conversas com os profissionais responsáveis pela seleção dos registros gerados a partir das exposições e pela documentação na instituição. No que diz respeito aos documentos, as questões foram: do que trata o documento? Qual a finalidade do documento? Como, onde e quando o documento foi produzido? Como o documento foi produzido? Como e onde o documento está? Quais profissionais ou setores produziram o documento? Quais os documentos produzidos pelos setores envolvidos em cada exposição? Para quem o documento foi produzido? Quais os documentos selecionados? Quanto à documentação, surgiram questões como: do que trata a documentação? Qual a finalidade da documentação? Como, onde e quando a documentação foi processada? Como os documentos são processados? Como e onde a documentação está? Quais os profissionais responsáveis pela seleção e organização dos documentos (o que requer que o setor de documentação e pesquisa analisem juntos esta documentação)? Qual a documentação existente? Para quem a documentação é disponibilizada (público)? Quais os documentos selecionados?

Quadro 16 – Categorias de análise para a compreensão e processamento dos documentos sobre exposições

Sobre o processo de exposição	Sobre o registro	Documento	Sobre a documentação (documentos processados)
O que trata a exposição? ²⁹⁸	O que trata cada registro?	O que trata o documento?	O que trata a documentação?
Quais os objetivos e resultados obtidos com a atividade?	Qual a finalidade do registro?	Qual a finalidade do documento?	Qual a finalidade da documentação?
Como, onde e quando a exposição foi realizada?	Como, onde e quando o registro foi produzido?	Como, onde e quando o documento foi produzido?	Como, onde e quando a documentação foi processada?
Como a atividade é realizada?	Como os registros são produzidos?	Como o documento foi produzido?	Como os documentos são processados?
Como e onde os resultados das atividades são analisados,	Como e onde os registros estão?	Como e onde o documento está?	Como e onde a documentação está?

²⁹⁸ Cada exposição pode ter como questão de partida um tema, conceito curatorial e/ou coleções.

avaliados?			
Quais os profissionais responsáveis ou idealizadores da atividade?	Quais profissionais ou setores produziram registros?	Quais profissionais ou setores produziram o documento?	Quais os profissionais responsáveis pela seleção e organização dos documentos (o que requer que o setor de documentação e pesquisa analisem juntos esta documentação)?
Quais os documentos produzidos?	Quais os registros produzidos pelos setores envolvidos em cada exposição?	Quais os documentos produzidos pelos setores envolvidos em cada exposição?	Qual a documentação existente?
Para quem a atividade foi realizada (público)?		Para quem o documento foi produzido?	Para quem a documentação é disponibilizada ²⁹⁹ (público)?
	Quais os registros selecionados?	Quais os documentos selecionados?	Quais os documentos selecionados?

Fonte: Desenvolvido pela autora.

Devido à pesquisa estar voltada para a documentação da exposição e por muitos dos registros existentes nos setores não estarem organizados, nem disponíveis à consulta, foram utilizados nesta pesquisa as questões referentes à atividade expositiva, aos documentos e à documentação, sendo excluídas as questões voltadas aos registros. A análise dos registros, dentre outras questões, podem conduzir reflexões quanto à intencionalidade existente no processo de documentação sobre exposições nos museus, desde que seja possível identificar cada item selecionado e não selecionado para a documentação, o que requer que todos os registros sejam guardados por cada setor envolvido.

A partir dos questionamentos citados acima, e considerando a documentação sobre exposições em museu, como parte integrante da musealização, resultante de um

²⁹⁹ Dependendo do setor e a forma como a instituição entende serem as funções de cada setor, incluindo a forma como os documentos foram processados, a documentação poderá ou não estar acessível aos pesquisadores.

conjunto de ações que compõe a práxis museal, a museografia; a necessidade de analisar seus conteúdos, descrição e representação de informações tem como finalidade recuperar a informação de forma ágil e acessível. Para tanto, a necessidade de definir os metadados para a documentação sobre exposições são fundamentais.

Os metadados, criado como *metadata* em 1960 por Jack E. Myers, criador da *The Metadata Corporation*, inicialmente entendido como conjunto de dados usados tanto na representação quanto na organização e localização (SMIRAGLIA, 2005); atualmente é entendido como “informação estruturada que descreve, explica, localiza ou torna mais fácil recuperar, usar ou gerenciar um recurso informacional” (BAPTISTA, 2007, p.184), podem ser metadados descritivos, como nos museus, arquivos e bibliotecas, que desenvolvem atividades baseadas em bens culturais; administrativos e estruturais (NISO, 2004, p.1). Os metadados, segundo Baeza (2013), “contêm informação sobre a organização dos dados, seus domínios e relacionamentos”, são “dados sobre os dados”. Os metadados descritivos são “metadados externos ao significado do documento e mais relacionados à como ele foi criado”. Já os metadados semânticos “caracterizam o assunto, que pode ser encontrado no conteúdo do documento”, são “associados com um grande número de documentos e sua disponibilidade é crescente” (Ibidem, p.189).

De modo a melhorar a eficácia e a eficiência dos serviços de informação, torna-se necessária a utilização de metadados semânticos. No entanto, com a utilização de diferentes metadados e estruturas de metadados pelos diversos tipos de serviços e software, o problema mantém-se. Conforme acontece em outras áreas, a padronização é um elemento chave para a utilização eficaz dos metadados (BAPTISTA; MACHADO, 2001, p.47 e 48).

A partir de tais questionamentos e das especificidades existentes na documentação, informações básicas se fazem importantes, quanto ao tratamento da informação, especificamente quanto à definição de metadados, os quais podem ser voltados à documentação do evento e/ou documentação de cada documento. Sobre a documentação do evento, algumas informações se fazem importantes, o que exige os seguintes elementos descritivos: título da exposição; objetivos da exposição; equipe técnica; local onde se encontram preservados; imagem(s) da exposição; período de realização; tipo de exposição (de longa duração, temporária, itinerante ou virtual); acervo exposto (listagem); ficha técnica (responsáveis pelo desenvolvimento), incluindo nome dos curadores ou responsáveis técnicos; conceito da exposição ou proposta curatorial; estudo de público; resumo; palavras-chave; documentos preservados,

responsáveis pela documentação; total de documentos existentes sobre o evento; entre outros.

Quadro 17 – Estruturação de informações para documentação de “exposição”

Número da atividade (identificação para recuperação da informação)	
Título	
Subtítulo (caso exista)	
Período de realização	
Resumo	
Palavras-chave	
Local onde os registros/ dossiê da exposição encontra-se preservado	Arquivo; Biblioteca; Setor de documentação museológica; Expografia/ produção; Setor de Museologia; Setor de pesquisa; Outros
Imagem(s) da exposição	
Tipo de exposição	Longa duração; Temporária; Itinerante; Virtual
Acervo exposto (listagem)	
Ficha técnica (nome dos responsáveis pelo desenvolvimento)	
Curadores ou responsáveis técnicos	
Conceito da exposição/ proposta curatorial	
Proposta de conteúdo, forma	
Objetivos	
Estudo de público	Foi realizada: () sim () não
Responsáveis pela documentação	
Documentos preservados (tipo)	Ata; Cartas e correios eletrônicos (impressos ou digitais); Release; Clippings; Projetos; Relação e ficha técnica do acervo; Relatórios; Fotos; Vídeos; Gravações; Resultado do material coletado nos estudos de visitação/ público; Material de divulga�o (impresso e digital); Material educativo; Outros.
Total de documentos existentes sobre o evento	

Fonte: Desenvolvido pela autora³⁰⁰

No que diz respeito à descrição de cada documento que compõe a documentação de uma determinada exposição, os elementos descritivos básicos seriam: título da exposição; subtítulo; palavras-chave; período de realização; documento preservado (tipo); resumo ou descrição do conteúdo; responsável pela documentação. Note que,

³⁰⁰ Resultado obtido a partir de observações realizadas em bases de dados dos museus pesquisados.

para cada item dentre vários documentos que fazem parte de um mesmo fundo ou coleção, é necessário relacionar informações básicas de identificação da atividade ou evento à descrição do documento em questão. Desta forma, será possível recuperar informações a partir do conteúdo de cada documento.

Quadro 18 – Estruturação de informações para a documentação do evento “exposição”

Número da atividade (identificação para recuperação da informação)	
Título	
Subtítulo (caso exista)	
Período de realização	
Tipo de documento preservado	Ata; Cartas e correios eletrônicos (impressos ou digitais); Release; Clippings; Projetos; Relação e ficha técnica do acervo; Relatórios; Fotos; Vídeos; Gravações; Resultado do material coletado nos estudos de visitação/público; Material de divulgação (impresso e digital); Material educativo; ou Outros.
Resumo	Descrição do conteúdo de cada documento
Responsável pela documentação	

Fonte: Desenvolvido pela autora³⁰¹

Tanto as informações sobre o evento ou exposição quanto as informações existentes em cada documento que compõe a documentação sobre a exposição devem estar relacionadas, para que seja possível identificar o quantitativo de documentos existentes sobre determinada exposição.

É importante ressaltar que os descritores de dados apresentados acima foram definidos a partir da observação de sistemas de informação existentes nos museus - arquivos, bibliotecas, centros de documentação e softwares criados para a gestão de acervo museológico. A partir de tais metadados, acredita-se ser possível recuperar informações específicas e de relevância para quem estuda história das exposições. Entretanto, é importante compreender a complexidade do processo de exibição em museus, processo que também sofre impactos práticas existentes em cada museu, afetando diretamente no processo de documentação das exposições. Citemos como exemplo os museus que definiram ser de responsabilidade dos setores envolvidos em cada atividade de exposição enviar os registros produzidos, sendo também função de cada setor selecionar registros considerados relevantes, seja para o setor educativo, setor

³⁰¹ Idem.

de produção, setor de acervo museológico, curadoria, setor de conservação, reserva técnica ou para diretoria, entre outros. Cada setor, por desenvolver dinâmicas específicas, podem atrasar o envio e, conseqüentemente, retardar a finalização da documentação. Tal aspecto foi percebido nas instituições analisadas, instituições onde o prazo de documentação pode ultrapassar um ano após o término do evento.

Por sua vez, em todas as instituições analisadas, não foi apresentado o plano de documentação ou política de documentação da instituição. O que se percebe, até o presente momento, são acordos entre os setores, que foram orientados sobre como proceder na seleção dos documentos produzidos durante as exposições e para onde encaminhar. Para conhecer o histórico da documentação e os procedimentos técnicos vigentes, foram analisados documentos, artigos publicados pelos integrantes da equipe de documentação de cada instituição, além de conversas com os responsáveis pelos setores de documentação.

Defende-se assim a criação de diretrizes voltadas à documentação de exposições nos museus, seja como parte da política de exposição ou parte integrante da política de documentação constitucional. Desta forma, será possível ter clareza quanto aos procedimentos mínimos necessários de produção (de projetos, relatórios, entre outros) e seleção de documentos pelos setores envolvidos nas exposições, sejam elas temporárias, de longa duração, itinerantes ou virtuais. Para tanto, parâmetros, quanto a escolha dos documentos, podem ser definidos por profissionais da Ciência da Informação em uma relação interdisciplinar com a Museologia.

6.2.1 DESENHANDO DIRETRIZES

Considerando a diversidade de temáticas, tipologias de acervos e dinâmicas institucionais existentes nos museus, a relevância da criação de diretrizes para a documentação de exposições é fundamental, por ser o seu “material documental relacionado com as exposições essencial para traçar o seu processo de concepção e organização, determinar o seu verdadeiro impacto e tornar esses eventos visualmente acessíveis no presente através da recolha de registros fotográficos e filmicos” (BAIÃO, 2016, p.3).

A documentação das exposições deve representar os processos

infocomunicacionais dos equipamentos culturais, representando a geração, transferência ou comunicação e uso da informação, através dos estudos desenvolvidos para a realização de processamentos técnicos das exposições, as relações institucionais estabelecidas - através de cartas, correios eletrônicos, memorandos – e os resultados qualitativos e quantitativos obtidos junto aos visitantes – através de estudos de visitação, desenvolvimento de atividades educativas, entre outras. Mesmo que “a informação não possa ser definida nem medida, o fenômeno mais amplo que este campo do conhecimento [Ciência da Informação] pode tratar, é a geração, transferência ou comunicação e uso da informação” (PINHEIRO, 2004, p.2).

Resultante do processo expográfico, a documentação de exposições deve considerar a exposição como discurso, e que por isso não tem neutralidade, por ser

[...] um processo histórico-social, com seus embates, controvérsias, jogos de poder e legitimações. Em determinados momentos, em virtude das políticas estabelecidas pelos órgãos diretamente envolvidos na produção cultural (ministérios e secretarias de cultura, educação e de ciência e tecnologia), das propostas conceituais das exposições (científicas, museológicas, educacionais), da formação das equipes que as elaboram etc., determinados discursos e saberes se sobressaem e legitimam, enquanto outros podem ser ocultados no discurso expositivo final. Com efeito, em alguns momentos o discurso da ciência pode se sobrepor aos demais e ter hegemonia no discurso final, mas em outros, discursos como os da museologia ou educação, assim como os da comunidade local ou da escola poderão determinar as escolhas e seleções feitas. (MARANDINO, 2005, p. 176)

Sobre as novas exposições, estas são resultantes de escolhas e não serão cópias fiéis de cada processo expográfico, sendo impreterivelmente recontextualizado.

Deste modo, nos museus, a documentação sobre exposições exige:

- realização de diagnóstico deste tipo documental, incluindo compreender como o seu processamento e seleção ocorre nos setores participantes em cada processo expográfico desenvolvido pela instituição;
- incluir, no Plano Diretor ou no Plano Museológico, normatizações que orientem os setores quanto ao processamento da documentação sobre exposições;
- desenvolver sistemas de informação que identifiquem estes tipos de documentos, separando-os em uma categoria específica (documentação de exposição);
- definir, assim, metadados específicos, incluindo desenvolver sistemas de informação que identifiquem o início e o término de cada atividade documentada, criando campos específicos que permitam listar, em ordem

cronológica, as exposições realizadas pela instituição;

- uma vez que a referida documentação esteja dispersa em diferentes setores de documentação, implantar um sistema de gestão de informação que permita cruzar informações existentes nos setores que detêm este tipo de documentação, fornecendo informações resumidas quanto ao seu conteúdo através de descritores específicos, facilitando na recuperação da informação e auxiliando o pesquisador na identificação do documento;
- caso existam políticas de documentação e políticas de exposição, desenvolver um programa específico que integre ambas e inclua medidas específicas para o seu processamento;
- promover espaços de debates e difusão de pesquisas sobre os referidos documentos, desenvolvendo materiais educativos como vídeos³⁰² que expliquem a concepção e como a exposição se apresenta, fazendo com que o público compreenda que as exposições são interpretações da realidade, e não verdades absolutas;
- estabelecer informações básicas para formatação de projetos de exposição (devendo conter o conceito da exposição, objetivos, justificativa, plano de trabalho, nome dos profissionais e instituições participantes, listagem de acervo, planta e/ou maquete final detalhada do espaço expositivo, textos curatoriais, orçamento e fontes pagadoras);
- estabelecer informações básicas para relatórios de exposições, para cada setor envolvido (por exemplo, identificar os objetivos e metas, listar o acervo selecionado e exposto, imagens datadas do processo de montagem e desmontagem da exposição, resultados de estudos de visitação, imagens final das salas de exposição, entre outras).

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente pesquisa teve como objetivo principal compreender como a documentação sobre as exposições é desenvolvida em museus de arte, de modo a auxiliar, através de práticas desenvolvidas e aplicadas em instituições museais, no

³⁰² O Museu de Arte de São Paulo desenvolve vídeos explicativos de cada exposição desenvolvida e disponibiliza o material para pesquisadores na biblioteca do museu. Os vídeos são realizados no espaço expositivo final, contando com falas dos curadores e especialistas no tema ou coleção.

desempenho da função social do museu. Para tanto, os esforços foram direcionados a seis objetivos. O primeiro teve como intenção considerar a existência de diferentes procedimentos para a documentação sobre exposições em museus de arte. No segundo e terceiro objetivos, a análise dos conceitos como expologia, expografia, museografia, musealização, documentação em museus, documentação museológica, documentação museográfica e documentação sobre exposições em museus de arte permitiu conhecer os aspectos conceituais e teóricos. No quarto objetivo, as diferenças e semelhanças entre os procedimentos de documentação sobre exposições foram obtidas a partir da análise da documentação das exposições nas instituições selecionadas. No quinto objetivo, a compreensão das ações voltadas à realização de diferentes versões sobre uma mesma exposição exigiu analisar termos voltados a esta nova prática, tais como reexibição, novas leituras, novas versões, novas interpretações expográficas e museográficas, “lembrando” exposições, exposições réplicas. Por fim, o sexto objetivo específico, tratou da importância da documentação de exposições para a função social dos museus.

Para entender a existência de diferentes procedimentos para a documentação sobre exposições em museus de arte foi utilizada como fundamentação teórica a revisão de literatura em diferentes campos de conhecimento e práticas observadas nas instituições museais selecionadas para este estudo, utilizando-se pesquisa descritiva, analítica e bibliográfica. Considerou-se que setores de documentação em instituição museal, tais como arquivo, biblioteca, centro de documentação e setor responsável pelo acervo museológico, utilizam procedimentos específicos. Tal característica aponta para a necessidade em adotar sistemas que permitam recuperar as informações, cruzando dados correlatos.

A análise dos conceitos como expologia, expografia, museografia, musealização, documentação em museus, documentação museológica, documentação museográfica e documentação sobre exposições foi importante para compreender os seus diferentes usos nas instituições museais selecionadas. O entendimento conceitual dos diferentes regimes documentais é fundamental, pois auxilia na organização da documentação e na difusão da informação.

A compreensão das ações voltadas à realização de diferentes versões sobre uma mesma exposição exigiu analisar conceitos voltados a esta nova prática, tais como

reencenação, associadas ao teatro e à performance, novas leituras, novas versões, novas interpretações expográficas e museográficas, lembrando exposições, exposições réplicas. As referidas expressões viabilizam analisar este novo fenômeno, que permite realizar novas propostas expositivas, reexibindo expografias, coleções, temas, textos curatoriais.

No quarto objetivo, as diferenças e semelhanças entre os procedimentos de documentação sobre exposições adotados demonstram a inexistência de padrões internos no processamento da documentação. Outro fator importante é a realização da seleção dos documentos por profissionais envolvidos nas exposições, mas, não necessariamente, especializados em documentação. A criação de políticas internas de documentação de exposições orientaria à estes profissionais no trato com os referidos documentos, antes mesmo de serem encaminhados para setores específicos de documentação da instituição. Ao mesmo tempo, a indefinição quanto à estrutura de documentos como, projetos, relatórios, dossiês, gerados durante as exposições, prejudicam na preservação de informações importantes como: conceito da exposição, viabilidades e inviabilidades, partido expográfico adotado, comparativos entre o design projetado e o layout adotado, análise da arquitetura do local, objetivos pretendidos, pesquisas realizadas, resultados obtidos, resultados não alcançados, relatórios de conservação, entre outros.

Quanto ao sexto objetivo específico, a importância da documentação de exposições para a função social dos museus é considerada, uma vez relacionada a documentação sobre exposições com o que se entende ser a finalidade dos museus: estar a serviço da sociedade e do seu desenvolvimento. Para tanto, as atividades de comunicação dos museus demandam o entendimento crítico sobre as produções, inserindo na própria documentação gerada durante as exposições percepções dos visitantes e não públicos do museu, permitindo que sejam inseridos na documentação sobre exposições não somente clippings com narrativas voltadas à divulgação da exposição, mas também voltados à crítica das exposições. Publicações como anais, livros e revistas que abram à publicação de artigos voltados à crítica de exposições corroborariam para a difusão de reflexões sobre esta importante forma de comunicação do museu: a exposição.

Paralelamente, são igualmente importantes os estudos de visitação, seja através dos registros das percepções dos visitantes, através de questionários, comentários, desenhos, entrevistas, filmagens da visitação, entre outros. Estudos de visitação, que incluam metodologias que permitam ao visitante registrar opiniões, reflexões, permitem que as instituições museais ampliem a sua forma de se relacionar com o público, que passa a ter coparticipação na instituição, podendo opinar e interferir, deslocando as pesquisas institucionais para além de estudos quantitativos, ao fornecer relevantes indicativos qualitativos de visitação. Contudo, nem todas as instituições pesquisadas associam os estudos de visitação às exposições, uma vez que é recorrente a publicação de tais estudos em relatórios anuais, os quais contêm toda a produção da instituição, sem que sejam relacionados à documentação aqui estudada. Nestes casos, é importante que se relacionem os relatórios à referida documentação, de modo que o pesquisador conheça quais os documentos que se relacionam com a documentação de cada exposição, em cada instituição.

Além disso, no que diz respeito às atividades educativas, em nenhuma das documentações analisadas foram encontrados projetos, relatórios ou materiais educativos, somente análises quantitativas de visitação e breves resumos das atividades realizadas. A explicação para tal característica seria que os referidos documentos estariam preservados nos computadores dos setores educativos e de mediação dos museus, não encaminhados aos espaços de documentação da instituição. Esta característica mostra que os projetos e relatórios educativos, quando existentes, não são considerados de relevância histórica por algumas instituições, por serem registros não relevantes para a consulta pública, o que exige de cada setor educativo e de mediação uma estrutura para o recebimento de pesquisadores que necessitem conhecer a referida documentação.

Os relatos das ações realizadas antes, durante e ao término das exposições devem ser selecionados, organizados e disponibilizados à consulta, privilegiando-se a acessibilidade da informação, respeitando a lei de acesso à informação, nº12.527 de 2011, especialmente quando as atividades receberam recursos públicos através de editais e leis de incentivo à cultura, sejam em instituições de administração pública ou privada, corroborando com a inserção e responsabilidades sociais das instituições. É igualmente importante que as informações existentes junto à documentação sobre

exposições dialoguem com o processo de documentação adotado em outros espaços de documentação do museu, permitindo que seja possível estabelecer interfaces entre diferentes tipos de acervo dos museus.

Por fim, o presente estudo considera que caberá a cada instituição estabelecer políticas internas para a realização e documentação de suas exposições, o que não inviabiliza os debates que se pretende estabelecer quanto à construção de diretrizes internacionais, através do Comitê Internacional de Documentação do Conselho Internacionais de Museus (CIDOC/ICOM), e nacionais, que pensem outros tipos de acervos dos museus, para além dos artísticos, atendendo às especificidades de cada tipo de acervo.

REFERÊNCIAS

ABREU, Bebel. *Expografia brasileira contemporânea: Rio São Francisco navegando por Ronaldo Fraga*. 2014. 192f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Universidade de São Paulo, São Paulo. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16136/tde-27062014-151154/publico/BEBEL_ABREU_MESTRADO.pdf>. Acessado em: 28 ago. 2015

AGRA, Lúcio. Autor/autores – performance no coletivo ou de como a reencenação da performance é um fator estratégico para sua pedagogia. In: *Sala Preta*, Brasil, v.8, nov. 2008. ISSN 2238-3867. p. 247-252. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57374/60356>>. Acesso em: 18 jun 2016

ALBUQUERQUE, Ana Cristina. *Catálogo e descrição de documentos fotográficos em bibliotecas e arquivos: uma aproximação comparativa dos códigos AACR2 e ISAD (G)*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação. 2006. 181f. Disponível em: <https://www.marilia.unesp.br/Home/Pos-Graduacao/CienciadaInformacao/Dissertacoes/albuquerque_ac_me_mar.pdf>. Acessado em: 12 ago. 2015.

ALTSHULER, Bruce. *Exhibitions that Made Art History*. Vol. 1: 1863-1959 – Salon to Biennial. London: Phaidon Press. 2009.

ALTSHULER, Bruce. *Exhibitions that Made Art History*. Vol. 2: 1962-2002 – Biennials and Beyond. London: Phaidon Press. 2013.

AMARAL, Aracy. Pinacoteca do Estado de São Paulo. In: BERNARDES, Vera; BELLUZZO, Ana Maria; MAGALHÃES, Fabio (Org.). *Coleção museus brasileiros*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1982. p. 21-36.

ARAÚJO, Eliany Alvarenga de. *A Construção Social da Informação: dinâmicas e contextos*. 2001. Disponível em: <http://www.dgz.org.br/out01/Art_03.htm#Autor> . Acessado em: 12 out. 2015.

ARAÚJO, Marcelo (Dir.). *Pinacoteca: 100 anos: destaque do acervo*. São Paulo: Prêmio, 2005. 291p.

ARAUJO, Marcelo Mattos; CAMARGOS, Marcia. Um espaço de excelência. In: *Pinacoteca do Estado: a história de um museu*. 2007. 201p.

ARAÚJO, Marcelo Mattos; NASCIMENTO, Ana Paula; BARROS, Regina Teixeira. *Pinacoteca do Estado de São Paulo: 100 anos da Pinacoteca - a formação de um acervo*. Centro Cultural FIESP. Galeria de Arte do SESI. 16 ago-16 out. 2005. p.51-121.

ARQUIVO DO ESTADO. Como elaborar plano de classificação e tabela de temporalidade de documentos: atividades-fim. São Paulo: Arquivo do estado de São Paulo/ Secretaria do Estado de São Paulo. 107p. Disponível em: <<http://simagestao.com.br/wp-content/uploads/2016/01/Manual-Plano-e-TTD-Atividade-Fim.pdf>>. Acessado em: 13 ago. 2015.

- BAIÃO, Joana. Memórias de exposições: o projeto RaisExpo. In: *MIDAS* [online], v. 6, 2016. p.3. Disponível em: <<https://midas.revues.org/969#quotation>>. Acessado em: 19 Jun. 2016.
- BAPTISTA, Ana Alice; MACHADO, Altamiro Barbosa. Um gato preto num quarto escuro: falando sobre metadados. In: *Revista de Biblioteconomia de Brasília*, Brasília, v.25, n.1, p. 77-90, 2001. Disponível em: Acesso em: 20 dez. 2016.
- BAPTISTA, D. M.; ARAÚJO JR., Rogerio Henrique de; CARLAN, Eliana. *Atributos dos Requisitos Funcionais para Registros Bibliográficos (FRBR)*. In: ROBREDO, Jaime Robredo.
- BAPTISTA, Dulce Maria. O impacto dos metadados na representação descritiva. In: *Revista ACB*, Florianópolis, v.12, n.2, p. 177-190, 2007. Disponível em: <http://revista.acbsc.org.br/index.php/racb/article/view/529/663>. Acesso em: 15 fev. 2017.
- BARAÇAL, Anaildo B. *Objeto da Museologia: a via conceitual aberta por Zabynek Stránsky*. 2008. 137f. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2008.
- BARBOSA, Ana Mae T. *O Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo*. São Paulo: Banco Safra, 1990. 319p.
- BARDI, P.M. *40 anos de MASP*. São Paulo: Crefisul. 1986. 174p.
- BARDI, P. M. *História do MASP*. São Paulo: Empresa de arte. 1992. 175p.
- BELLOTTO, Heloísa Liberalli. *Arquivos permanentes: tratamento documental*. Rio de Janeiro: FGV. 2006. 318p.
- BERNARDES, Ieda Pimenta. *Como avaliar documentos de arquivo?* 1998. Disponível em: http://www.arqsp.org.br/arquivos/oficinas_colecao_como_fazer/cf1.pdf>. Acessado em: 12 nov. 2014. 44p.
- BIANCHI, Ronaldo. *MAM: uma história sem fim*. 2006. 227p.
- BITTENCOURT, José Neves (org). *Caderno de Diretrizes Museológicas*. Nº 2: mediação em museus: curadorias, exposições, ação educativa. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, Superintendência de Museus, 2008.
- BO BARDI, Lina. *O Museu de Arte de São Paulo: Função social dos museus Habitat*, n.1, out/dez de 1950.
- BO BARDI, Lina. Lina Bo Bardi. In: FERRAZ, Marcelo carvalho (Org). INSTITUTO LINA BO BARDI. 1993. p. 333.
- BO BARDI, Lina e EYCK, Aldo Van. *Museu de Arte de São Paulo (1957-196)*. São Paulo: Instituto Lina Bo Bardi. 1997.
- BONADIO, Maria Claudia. *A apresentação à entrevista de Cyro Del Nero*. IARA:

Revista de moda, cultura e Arte. São Paulo, v.4, n.2, dez.2011. Entrevista. p. 139- 143.

BONADIO, Maria Claudia. *Moda e publicidade nos anos 1960*. 40f.

BONADIO, Maria Claudia. A moda no MASP de Pietro Maria Bardi (1947-1987). In: *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. N. Série, v.22, n.2, p. 35-70. Jul-dez. 2014.

BORGGREEN, G.; GADE, R.. Introduction: the archive in performance studies. In: _____(Org.). *Performing Archives/Archives of Performance*. Copenhagen: Museum Tusulanum Press, 2013

BORTZ, J. & Doring, N. *Forschungsmethoden und evaluation fur sozialwissenschaftler*, 3.ed. Berlin: Springer. 2006. p. 270.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Trad. Fernando Tomaz. 9.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil. 1989. 311p.

BRASCHER, Marisa Bräscher (Orgs.). *Passeios no Bosque da Informação: Estudos sobre Representação e Organização da Informação e do Conhecimento*. Brasília DF: IBICT, 2010. Edição eletrônica. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/7975/6/CAPITULO_EscopoAnaliseInformacao.pdf>. Acessada em: 10 jan. 2015.

BRASIL (país). Lei Nº 9.610, de 19 de Fevereiro de 1998. Altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais e dá outras providências. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L9610.htm>. Acessado em: 22 fev. 2017

BRASIL (país). Lei Nº 10.695, de 1º de Julho de 2003. Altera e acresce parágrafo ao art. 184 e dá nova redação ao art. 186 do Decreto-Lei nº 2.848, de 7 de dezembro de 1940 – Código Penal, alterado pelas Leis nºs 6.895, de 17 de dezembro de 1980, e 8.635, de 16 de março de 1993, revoga o art. 185 do Decreto-Lei nº 2.848, de 1940, e acrescenta dispositivos ao Decreto-Lei nº 3.689, de 3 de outubro de 1941 – *Código de Processo Penal*. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/2003/L10.695.htm> . Acessado em: 22 fev. 2017

BRASIL (país). Decreto-Lei nº 25, de 30 de novembro de 1937. Organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional. Disponível em: <<http://www.siam.mg.gov.br/sla/download.pdf?idNorma=3346>>. Acessado em: 12 fev. 2016

BRASIL (país). Lei nº 11.904 de 14 de janeiro de 2009. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2009/Lei/L11904.htm>. Acessado em: 02 mar. 2015.

BRASIL (país). Portaria Normativa do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional nº 1 de 05 de julho de 2006. Disponível em: <http://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2013/09/Portaria-01_2006.pdf> Acessado em: 20 mai. 2014.

BRULON, Bruno. The social and reflexive role of museums in contemporary societies. In: *Program of International Conference Muzeum a změna V / The Museum and*

Change V, 22 a 24 nov. 2016.

BRUNO, Maria Cristina Oliveira. Publicação eletrônica [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <maxavier@usp> em 21 ago.2005.

BUCKLAND, M. K. What is a document? In: *Journal of American Society for Information Science*, v.48, n.9, p.804-809, 1997. Disponível em:<<http://www.columbia.edu/cu/libraries/inside/units/bibcontrol/osmc/bucklandwhat.pdf>>. Acesso em: 14 maio 2007.

CADERNO DE DIRETRIZES MUSEOLÓGICAS Nº 1. Brasília: Minc/DEMU, Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura/Superintendência de Museus, 2006. Disponível em: <http://www.cultura.mg.gov.br/files/Caderno_Diretrizes_I%20Completo.pdf>. Acessado em: 27 mai. 2015.

CAIXETA, Eline Maria Moura Pereira. Uma arquitetura para a cidade: a obra de Affonso Eduardo Reidy. In: *ArqTexto2*. 2002. 10p. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/PDFs_revista_2/2_Eliane.pdf>. Acessado em: 22 ago.2016.

CAMARGOS, Márcia; MORAES, Maria Luiza. Pinacoteca do estado de São Paulo. Cronologia. In: *Pinacoteca do Estado de São Paulo: 100 anos da Pinacoteca - a formação de um acervo*. Centro Cultural FIESP. Galeria de Arte do SESI. 16 ago – 16 out. 2005. 135p.

CAMERON, Duncan F. “The Museum, a Temple or the Forum.” In: *Cahiers d’Histoire Mondiale, Journal of World History XIV*. Vol. 1. 1972. p. 190-202.

CANAS, Adriano Tomitão. *MASP: Museu laboratório: projeto de museu para a cidade: 1947-1957*. São Paulo: USP. 2010. 202p. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16136/tde-17062010-092757/publico/Masp_Museu_laboratorio.pdf>. Acessado em: 12 jun 2016.

CAPURRO, Rafael; HJORLAND, Birger. O conceito de informação. In: *Revista Perspectiva em Ciência da Informação*. v.12, n.1, 2007. p. 148-207. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-99362007000100012>. Acessado em: 22 jun. 2015.

CARVALHO, Rosane Maria Rocha de. *As transformações da relação museu e público: uma influência das tecnologias da informação e comunicação no desenvolvimento de um público virtual*. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) - Escola de Comunicação, UFRJ, 2005.

CAZELLI, Sibeli; MARANDINO, Marta, STUDART, Denise. Educação e comunicação em museus de ciências: aspectos históricos, pesquisa e prática. In: *Educação e Museu: a Construção social do caráter educativo dos museus de ciências*. Rio de Janeiro: Ed. FAPERJ. 2003.

CHAGAS, Mario. Cultura, patrimônio e memória. In: *Integrar: I Congresso*

Internacional de Arquivos, Bibliotecas, Centros de Documentação e Museus. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2002. p. 135-150.

_____. Em busca do documento perdido: a problemática da construção teórica na área da documentação. In: *Cadernos de Sociomuseologia* nº2, Lisboa: ULHT, 1994. p. 29-47.

CINTRA, Anna Maria Marques. Elementos de linguística para estudos de indexação. In: *Revista Ciência da informação*, n.12(1), p. 5-22, 1983. Disponível em: <<http://revista.ibict.br/ciinf/article/viewFile/190/190>>. Acessado em: 22 dez. 2016.

COCCHIARALE, T. Pasta MAM EXP.: 77 A 1º EXP. Neoconcreta. 19/03 a 19/04/59. SETOR DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO/ MAM-RJ. Rio de Janeiro. Maio/jun. 1991. In: *Experiência neoconcreta*. Museu de Arte Moderna. Museu municipal de arte. Curitiba. Jul. 1991.

COELHO, Frederico. *Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro: arquitetura e construção*. Rio de Janeiro: Cobogó. 2010. 151p.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação*. 3ed. São Paulo: Perspectiva, 2011 (Coleção Debates. Arte; 219). 176 p.

COSTA, Evanise Pascoa. *Princípios Básicos da Museologia*. Curitiba: Coordenação do Sistema Estadual de Museus/ Secretaria de Estado da Cultura, 2006.

COSTA, Heloisa Helena F. G. Novas estratégias de comunicação em museus. In: EPECODIM, Rio de Janeiro. *Comunicação em Museus*. Rio de Janeiro: Museu de Astronomia e Ciências Afins. 2001.

COSTA, Ivani Di Grazia. Biblioteca e centro de documentação do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP): relato de uma experiência. p.127–135. In: MAGALHÃES, Ana Gonçalves. *I SEMINÁRIO INTERNACIONAL: ARQUIVOS DE MUSEUS E PESQUISA*. 9 e 10 nov. 2009. 174p.

_____. *Informação e documentação em arte: acervo e documentação de arte em São Paulo*. Disponível em: <<https://redartesp.files.wordpress.com/2016/12/20161206-ig.pdf>>. Acessado em: 22 ago. 2016

_____. Biblioteca e Centro de Informação do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP). Relato de experiências. p. 127-139. In: MAGALHÃES, Ana Gonçalves (Org). *SEMINÁRIO INTERNACIONAL ARQUIVOS DE MUSEUS E PESQUISAS*, 1. São Paulo: MAC/USP, 9-10 nov. 2010. 174p.

CRESWELL, John W. *Projeto de pesquisa: métodos qualitativos, quantitativos e mistos*. Trad. Magda Lope. Porto Alegre: Artmed, 2010. p. 26

CUNHA, Catherine da Silva. *Jatakas: o processo de representação e materialização de um fenômeno infocomunicacional*. 2009. 58p.

CURY, Marília Xavier. O exercício metodológico da Exposição Brasil 50 mil anos e outras considerações. In: *Encontro de profissionais de Museus*. A comunicação em

questão: exposição e educação, propostas e compromissos. São Paulo; Brasília: MAE, USP:STJ, 2003. p. 155-173.

_____. *Exposição: concepção, montagem e avaliação*. São Paulo: Annablume, 2005. 162p.

_____. Museologia: novas tendências. In: *MAST Colloquia*. Museu e Museologias: Interfaces e Perspectivas. V.11.2009. p. 26-41.

_____. Museu, filho de Orfeu, e musealização. In: *ENCUENTRO REGIONAL DO ICOFOM-LAM*, 8. 1999. Venezuela. Anais. Venezuela, 1999. p. 50-51.

_____. *Novas perspectivas para a comunicação museológica e os desafios da pesquisa de recepção em museus*. Anais. Porto: [s.n.], 2009, p. 270-279. Disponível em: <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/8132.pdf>>. Acessado em: 23 out. 2016.

_____. *Comunicação museológica*. Uma perspectiva teórica e metodológica de recepção. 2005. 366 p. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

_____. *Análise de exposições antropológicas: subsídio para uma crítica*. ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CI, 13., 2012, Rio de Janeiro. Anais. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2012. Disponível em: <<http://enancib.ibict.br/index.php/enancib/xiiienancib/paper/view/3923/3046>>. Acessado em: 23 jan. 2017

_____. Os usos que o público faz do museu: a (re)significação da cultura material e do museu. In: *Musas*. Revista Brasileira de Museus e Museologia. Vol. 1. Nº 1. Rio de Janeiro: IPHAN/Departamento de Museus e Centros Culturais, 2004.

_____. Comunicação museológica em museu universitário: pesquisa e aplicação no Museu de Arqueologia e Etnologia-USP. In: *Revista CPC*, São Paulo, n.3, p. 69-90, nov. 2006/abr. 2007. Disponível em: <<http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:pVy44iGO0KwJ:www.revistas.usp.br/cpc/article/download/15598/17172+&cd=4&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br&client=firefox-b-ab>>. Acessado em: 2015.

_____. Comunicação e pesquisa de recepção: uma perspectiva teórico-metodológica para os museus. In: *Hist. cienc. Saúde-Manguinhos*, Rio de Janeiro, v. 12, supl. p. 365-380, 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-59702005000400019&lng=en&nrm=iso>. Acessado em: 27 Ago. 2015.

_____. Museologia e conhecimento, conhecimento museológico. p. 55-73. In: *Revista Museologia e interdisciplinaridade*. Brasília, v. 3, nº5, maio/junho de 2014. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/viewFile/10949/7824>>. Acessado em: 07 jun. 2016.

DAVALLON, J., Pourquoi considérer l'exposition comme un média? . In: LE MAREC,

J. (dir.). *L'Exposition un média. Médiamorphoses*. n° 9, nov. 2003. Disponível em: <<http://documents.irevues.inist.fr/handle/2042/23275>>. Acessado em 5 dez. 2016.

DAVALLON, Jean. *La médiation: la communication en procès?* Disponível em: <<http://revistas.ua.pt/index.php/prisma.com/article/viewFile/645/pdf>>. Acessado em: 12 abr. 2016

DAVALLON, Jean. Le pouvoir sémiotique de l'espace. Vers une nouvelle conception de l'exposition. In: HERMÈS, La Revue. *Les musées au prisme de la communication*. C.N.R.S. Editions. n° 61, Vol. 3. 2013. p. 2-8. Disponível em: <<https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2011-3.htm>>. Acessado em 12 jun. 2016.

D'HORTA, Vera. *MUSEU DE ARTE MODERNA*. São Paulo: MAM e Fundação Bienal. 1995.

DIAS, Eduardo Wense. *Contexto digital e tratamento da informação*. 2001. Disponível em: <<http://bibliodata.ibict.br/geral/docs/contextodigital.pdf>>. Acessado em: 03 out. 2015

DEAN, David. *Museum Exhibition: theory and practice*. New York: Routledge, 2003. 177 p.

DECLARAÇÃO DE CALGARY. In: MAIRESSE, François (Org.). *Defining the Museum*. Morlanwez, Belgium: Musée royal de Mariemont, 2005. p. 13-17.

DESVALLÉES, André Desvallées; MAIRESSE, François (Ed.). *Conceitos-chave de Museologia*. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus. Pinacoteca do Estado de São Paulo. Secretaria de Estado da Cultura, 2013. 101p.

DESVALLÉS, A.; Cent quarante termes muséologiques ou petit glossaire de l'exposition, In: De Bary M.-O., Tobelem J.-M., *Manuel de muséographie*, Paris, Séguier – Option culture, p. 205-251. Dube P., 1994. “Dynamique de la formation en muséologie à l'échelle internationale”, *Musées*, vol. 16, no 1, p. 30-32. 1998.

DESVALLÉES A., MAIRESSE F. (dir.) *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. Paris, Armand Colin, 2010

DESVALLÉES, André. Présentation. In: DESVALLÉES, André, DE BARRY, Marie Odile & WASSERMAN, Françoise (coord.). *Vagues: une anthologie de la Nouvelle Muséologie* (vol. 1). Collection Museologia. Savigny-le-Temple: Éditions W-M.N.E.S., 1992. p.17.

DIAS, Antônio Caetano. *Elementos de catalogação*. Rio de Janeiro: Associação Brasileira de Bibliotecários, 1967. 112p.

DIAS, Eduardo Wense. *Contexto digital e tratamento da informação*. 2001. Disponível em: <<http://bibliodata.ibict.br/geral/docs/contextodigital.pdf>>. Acessado em: 03 out. 2015

DICIONÁRIO HISTÓRICO-BIOGRÁFICO DAS CIÊNCIAS DA SAÚDE NO

BRASIL (1832-1930), FIOCRUZ. Disponível em: <<http://www.dichistoriasaude.coc.fiocruz.br/iah/pt/verbetes/muspaul.htm>>. Acessado em: 21 dez. 2016

DOLÁK, Jan. O museólogo Zbyněk Zbyslav Stránský – Conceitos básicos. In: BARAÇAL, Anaildo Bernardo; BRULON, Bruno. *Stránský: uma ponte Brno – Brasil*. Rio de Janeiro: UniRio/ICOFOM. 2017. 238p. Prelo

DUPRAT, Carolina. *Pinacoteca do Estado de São Paulo*. Rio de Janeiro: Mediafashion, 2009. 120p.

DURANTI, Luciana; EASTWOOD, Terry; MACNEIL, Heather. *Preservation of the integrity of electronic records*. Dordrecht: Kluwer Academic, 2002. 172 p.

ECO, Humberto. *Interpretação e superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. 184p.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. *Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo (Laosp)*. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao17403/liceu-de-artes-e-oficios-sao-paulo-sp>>. Acessado em: 28 set. 2016.

ENCICLOPÉDIA DOS MUSEUS. *Museu de Arte de São Paulo*. São Paulo: Mirador Internacional. SDMASP (SERVIÇO DE DOCUMENTAÇÃO DO MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO). 1973. 171p.

ESTADO DA GUANABARA. Ofício de Carlos Lacerda para Rodrigo Mello Franco de Andrade. Em: 27 de outubro de 1964, f. 4. Disponível em: <http://parquedoflamengo.com.br/parque/processo_748-T-64_tombamento_parque_do_flamengo.pdf>. Acessado em: 10 nov. 2016

FEDUCHI, Javier. Arquitectura y proyecto museológico. In: *Museo*, n.5. Madri: APME. 2000. p. 57-60. Disponível em: <http://www.apme.es/revista/museo05_057.pdf>. Acessado em: 23 jan. 2017.

FERNÁNDEZ, Luis Alonso. *Museologia y Museografía*. Barcelona: Serbal. 2010. 383p.

FERREZ, Helena Dodd. *Documentação Museológica: Teoria para uma Boa Prática*. Estudos de Museologia (Caderno de Ensaio), n.2. Rio de Janeiro: MINC/IPHAN, 1994, p.66

FIÚZA, M. M. O ensino da Catalogação de assunto. In: *Revista da Escola de biblioteconomia da UFMG*, Belo Horizonte, v. 14, n. 2, p. 257-269, set. 1985.

FLICK, UWE. *Introdução à metodologia de pesquisa: um guia para iniciantes*. Trad. Magda Lopes. Porto Alegre: Penso, 2013. p. 116

FREIRE, Cristina. *Poéticas do processo: arte conceitual no museu*. São Paulo: MAC-USP/Iluminuras, 1999

FREITA, Douglas de. *Como falar sobre o que não pode ser dito*. 2001. Disponível em:

<<http://www.premiopipa.com/pag/mauricio-ianes/>>. Acessado em: 3 jan. 2017.

FREITAS, Rosana de. Construção. p. 20. In: *MUSEU DE ARTE MODERNA*. 60 anos. Rio de Janeiro. 37p. 2009.

GARCIA, Cynthia. Revolução made in Brasil. In: *Revista Vogue Brasil*. Out. 2015.

GLICENSTEIN, Jérôme. 2009. *L'Art: Une Histoire d'Expositions*. Paris: Presses Universitaires de France.

GOLDBERG, RoseLee. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006. 228 p.

GONÇALVES, L. R. *Entre cenografias: o museu e a exposição de arte no século XX*. São Paulo: Edusp, 2004.

GÓMEZ, Maria Nélide G. G. Metodologia de pesquisa no campo da Ciência da Informação. In: *DataGramZero - Revista de Ciência da Informação*, v.1, n.6, dez. 2000. Disponível em: <<http://ridi.ibict.br/bitstream/123456789/127/1/GomesDataGramZero2000.pdf>>. Acessado em 17 ago. 2016. Disponível em: <<http://bogliolo.eci.ufmg.br/downloads/CAPURRO.pdf>>. Acessado em 28 ago. 2016.

GONZALES, Maria Iracema. *A divulgação científica: uma visão de seu público leitor*. 143f. 1992. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) - IBICT/UFRJ/ECO, Rio Janeiro, 1992.

GREENBERG, Reesa. 'Remembering Exhibitions': From Point to Line to Web. In: *Landmark*, Tate Papers. 2009, 12p. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/download/file/fid/7264>>. Acessado em: 23 set.2016

GREENBLATT, Stephen. Resonance and wonder. In: KARP, Ivan; LAVINE, Steven L. (Ed.). In: *Exhibiting cultures: the poetics and politics of museums display*. Washington: Smithsonian Institution Press, 1991. p. 42-56. Disponível em: <<http://stephengreenblatt.com/sites/default/files/Karp-Levine.pdf>>. Acessado em 12 abr. 2015.

HJORLAND, B. *Documents, Memory institutions, and information science*. *Journal of Documentation*. v.56, p.27-41, 2000.

HORA, Daniel. Concretismo: DNA da forma brasileira. In: *BIEN'ART: revista de arte e cultura do país*. São Paulo, set. 2006. p. 28-30

IBRAM. *Relatório final da pesquisa O "não público" dos museus: levantamento estatístico sobre o "não ir" a museus no Distrito Federal*. Departamento de Processos Museais (DEPMUS), Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), setembro de 2012. Disponível em <<http://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2013/09/naopublico.pdf>>. Acesso em jan. de 2017.

INAUGUROU-SE ontem Exposição Nacional de Arte Concreta. *Diário da Noite*. 1956.

p. 10.

JARDIM, José Maria. O inferno das boas intenções: legislação e políticas arquivísticas. In: MATTAR, Eliana. *Acesso à informação e política de arquivos*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2003.

KÖPTCKE, L. S. Público, o X da questão? A construção de uma agenda de pesquisa sobre os estudos de público no Brasil. In: *Museologia & Interdisciplinaridade* - Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade de Brasília v.1, nº1, p. 209-235. jan/jul de 2012.

LANDIM, Maria Isabel. Museu de Zoologia da Universidade de São Paulo: adaptação aos novos tempos. In: *Estudos Avançados*. Vol. 25, nº 73. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2011, p. 205-216. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ea/v25n73/a22v25n73.pdf>>. Acessado em: mai. 2015.

LE GOFF, Jacques. História e Memória. In:_____. *Documento/monumento*. 3ed. Campinas, SP: Ed. UNICAMP, 1994. p. 535-553.

LEMONS, Carlos Alberto Cerqueira. Pinacoteca do Estado de São Paulo. In: *PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo. Col. Banco Safra. 1994, p. 9-13

LÉON, Aurora. *El museo: teoría, praxis y utopia*. Madrid: Cátedra, 1986. p. 91-93.

LETOCHA, L., L'Exposition est-elle un langage? In: VIEL, A.; DE GUISE, C. (dir.). *Muséo-sédution, muséo-réflexion*, Québec, Musée de la Civilisation, 1992.

LIMA, Diana Farjalla Correia. Museu, poder simbólico e diversidade cultural. In: *Revista Museologia e Patrimônio*, Rio de Janeiro, v.3, n.2, 2010. Disponível em: <<http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/viewFile/167/161>>. Acessado em: 14 set. 2015. P. 17.

_____. *Ciência da Informação, Museologia e fertilização interdisciplinar: informação em Arte, um novo campo do saber*. 2003. Tese (Doutorado em Ciência da Informação e Documentação), Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação. 2003. Disponível em: <<http://ridi.ibict.br/bitstream/123456789/683/1/DianaFarjallaCorreiaLima.pdf>>. Acesso em: 08 set. 2015.

LIMA, Zueler RMA. *Nelson A. Rockefeller e Art Patronage no Brasil após a Segunda Guerra Mundial: Assis Chateaubriand, o Museu de Arte de São Paulo (MASP). E o Museu de Arte Moderna (MAM)*. 2010. Disponível em: <<http://rockarch.org/publications/resrep/lima.php>>. Acessado em: 10 dez. 2016

LOBÃO, Luna. A Missão artística do primeiro MASP: um estudo da concepção de Pietro Maria Bardi para o MASP em seus primeiros 20 anos. In: *VII ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE - UNICAMP*. p. 256-265. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2011/Luna%20Lobao.pdf>>. Acessado em 12 fev. 2017.

LOURENÇO, Maria Cecília. *Museus acolhem o Moderno*. São Paulo: Editora USP. 1999. 293p.

LOUREIRO, José Mauro. *Esboço acerca da documentação museológica*. In: GRANATO, Marcus Granato; SANTOS, Cláudia Penha dos LOUREIRO, Maria Lucia Niemeyer (Org). *Documentação em Museus /Museu de Astronomia e Ciências Afins*. Rio de Janeiro: MAST (MAST Colloquia; 10), 2008. p.26 – 30.

LOUREIRO, Maria Lucia de Niemeyer Matheus e LOUREIRO, José Mauro Matheus. Documento e musealização: entretecendo conceitos. In: *MIDAS* [online], 1 | 2013, Online since 01 April 2013, connection on 28 May 2017. Disponível em: <<http://midas.revues.org/78>; DOI: 10.4000/midas.78>. Acessado em 12 dez. 2016.

LOUZADA, Heloisa Olivi. O museu como laboratório: Análise da exposição VI Jovem Arte Contemporânea. In: *MIDAS* [Online], 7, 2016, Disponível em: <<http://midas.revues.org/1130> ; DOI : 10.4000/midas.1130>. Acessado em 20 jan. 2017.

LUSTOSA, Heloisa Aleixo (Coord.). *Acervo Museu Nacional de Belas Artes*. São Paulo: Banco Santos, 2002. 284p.

MAGALHÃES, Fábio. *Pinacoteca do Estado de São Paulo*. Rio de Janeiro: FUNARTE. 1982. 204p.

_____. *Museus: Pinacoteca do Estado de São Paulo*. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte (FUNARTE). Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo 1982. 204p.

MAIRESSE, Francois; Hurley, Cecília. Éléments D'expologie: matériaux pour une théorie du dispositif museal. In: *Media Tropes e Journal*. Vol III, No 2. 2012. p. 1–27. Disponível em: <<http://www.mediatropes.com/index.php/Mediatropes/article/download/16896/13886>>. Acessado em: 18 jan. 2016.

MAM. *O Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo: Banco Safra. 1999. 351p

MAM. *Missão*. Disponível em: <<http://mamrio.org.br/museu/apresentacao/>>. Acessado em 12 jun. 2016.

MANINI, Míriam Paula. *Análise documentária de fotografias: um referencial de leitura de imagens fotográficas para fins documentários*. 2002. Tese (Doutorado em Ciência da Informação e Documentação) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27143/tde-23032007-111516/>>. Acesso em: 08 out. 2014.

MARANDINO, Martha. *A pesquisa e a produção de saberes nos museus de ciência. História, Ciências, Saúde: Manguinhos*. Rio de Janeiro: Fundação Oswaldo Cruz, Casa de Oswaldo Cruz, v.1, n.1, 2005.

_____. *Os textos nos museus de ciência: a análise do discurso em Bioexposições*. S/d. Disponível em:

<<http://www.nutes.ufrj.br/abrapec/iiienpec/Atas%20em%20html/o99.htm>>. Acessado em: 12 dez. 2016.

MARCONDES, Carlos Henrique. Linguagem e documento: fundamentos evolutivos e culturais da Ciência da Informação. In: *Perspect. ciênc. inf.* [online]. 2010, vol.15, n.2, pp.2-21. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S1413-99362010000200002>>. Acessado em: 23 ago. 2016.

MARTINEZ, Elisa de Souza. Curadoria e expografia em abordagem semiótica. In: *Anais do 16 Encontro Nacional de Associação de pesquisadores de Artes Plásticas: Dinâmicas Epistemológicas em Artes Visuais*, 6. Florianópolis: ANPAP, 2007, p. 13-21. Disponível em: <<http://www.anpap.org.br/anais/2007/2007/artigos/002.pdf>>. Acesso em 3 dez. 2016

MARINGELLI, Isabel Cristina Ayres da Silva. Entrevista I. [jan. 2017]. Entrevistador: Monique B. Magaldi. São Paulo, 2017. 1 arquivo .mp3 (35min44seg.).

MARINGELLI, Isabel Ayres. Portal de informações em arte da Pinacoteca do Estado de São Paulo. In: *SEMINÁRIO DE INFORMAÇÃO EM ARTE: a influência das tecnologias no fazer bibliotecário*, 3, Nov. 2013. 8p. Disponível em: <<http://redarterj.com/wp-content/uploads/2014/11/Portal-de-Informa%C3%A7%C3%B5es-em-Arte-da-Pinacoteca-do-Estado-de-S%C3%A3o-Paulo.pdf>>. Acessado em: 20 jan. 2015

MASP. Arquivo Luiz Hossaka MASP. São Paulo: MASP (Folder). 2f. 2017.

MASP. *A arte na moda: coleção MASP – Rhodia: Catálogo da exposição*. Catálogo da exposição alusiva à coleção Rhodia, 22 de outubro de 2015 a 14 de fevereiro de 2016. São Paulo: MASP, 2015. 88p.

MASP. Cem obras de Portinari. Disponível em: http://masp.art.br/masp2010/exposicoes_galeria.php?id_exposicao=272> . Acessado em 16 fev. 2017.

MASP. *Estatuto Social*. 1952. 7f.

MASP. *Estatuto social*. 2010. Disponível em <<http://masp.art.br/masp2010/Estatuto-Social-MASP.pdf>>. Acessado em: 15 fev. 2017

MASP. *Relatório anual- 2015*. Disponível em: <http://masp.art.br/masp2010/pdf/atividades_2015.pdf>. Acessado em: 15 dez. 2016.

MASP. *Relatório anual de atividades do MASP*. 2015. Disponível em: <http://masp.art.br/masp2010/pdf/160429_atividades_2015.pdf>. Acessado em 04 jun. 2016.

MATARAZZO, A. Andrea. A Bienal de Ciccillo. In: *FUNDAÇÃO BIENAL DE ARTE*. 50 anos de Bienal de São Paulo. 1951/2011. 347p

MEDEIROS, Enderson. A patrimonialização, e o arquivo enquanto patrimônio: um olhar antropológico. In: *BIBLOS*, [S.l.], v. 25, n. 1, p. 35-45, dez. 2011. ISSN 2236-7594. Disponível em: <<https://www.seer.furg.br/biblos/article/view/1853/1226>>.

Acesso em: 27 ago. 2016.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico. In: *Anais do Museu Paulista*. 1994. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/anaismp/v2n1/a02v2n1.pdf>>. Acessado em 13 ago. 2016.

MENSCH, Peter van. A structured approach to museology. In: *Object, museum, Museology, an eternal triangle*. Leiden: Reinwardt Academy. Reinwardt Cahiers.1987. Disponível em: http://www.muuseum.ee/et/erialane_arend/museoloogiaalane_ki/ingliskeelne_kirjand/p_van_mensch_towar/mensch12>. Acessado em 15 out. 2015.

MENSCH, Peter Van. Modelos conceituais de museus e suas relações com o patrimônio natural e cultural. In: *Boletim do ICOFOM-LAM*. Buenos Aires; Rio de Janeiro: nº4/5, agosto de 1992.

METRO. Relatório - *Expografia 2º semestre: Arte da Itália, Arte da França, Rhodia, León Ferrari, FCCB, Pinacoteca com cavaletes*. São Paulo: MASP/Metro. 21 de dez. de 2015. 225f.

MEY, Eliane S. A.. *Introdução à catalogação*. Brasília: Briquet de Lemos, 1995. 123p.

MICELI, Sergio. *Nacional estrangeiro: história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo*. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2003. 211p

MINAYO, Maria Cecília de Souza Minayo (org.). *Pesquisa social: teoria, método e criatividade*. 34. Ed. Petrópolis: Vozes, 2015. 108p.

MORIGI, Valdir José. Entre o passado e o presente: as visões de bibliotecas no mundo contemporâneo. In: *Revista ACB*. v. 10, n. 2 (2005) Disponível em: <https://revista.acb.org.br/racb/article/view/432/551>>. Acessado em: 12 ago. 2015

MORO, Fernanda Camargo. *Museu: aquisição e documentação*. Rio de Janeiro: Livraria Cultura, 1986. 309p.

MUSEU DE ARTE ASSIS CHATEAUBRIAND *Ano 30*. São Paulo: Secretaria da Cultura, Ciência e tecnologia do Governo de Estado. 1978. 110p

MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO. Exposição permanente. Catálogo. 1953. p. 43

MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO. *O MAM*. Rio de Janeiro- São Paulo: Banco Safra, 1999. 357p.

MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. *O MNBA*. São Paulo: Banco Safra, 1985. 396p.

NASCIMENTO, Ana Paula; BEVILACQUA, Gabriel Moore F. *Arte como registro, registro como arte: performances na Pinacoteca de São Paulo*. Texto de abertura da exposição. 2011. Disponível em: <http://www.sisemsp.org.br/blog/wp->

content/uploads/2013/06/Arte-como-registro-registro-como-arte_PESP_caso3_APN.pdf>. Acessado em 3 jan. 2017.

NEUSTUPNÝ, Jirí. Museology as an academic discipline. In: *MuWoP: Museological Working Papers = DoTraM: Documents de Travail en Muséologie. Museology – Science or just practical museum work*, Stockholm, ICOM, International Committee for Museology/ICOFOM/Museum of National Antiquities, v. 1, p. 28-29, 1980

NEVES, Daniele Quiroga. A arte da performance e seus vestígios imagéticos. In: *Anais do VII Congresso da BRACE. Tempos de Memória: Vestígios, ressonâncias e mutações*. 2012

NISO. NATIONAL INFORMATION STANDARDS ORGANIZATION. *Understanding metadata*. Bethesda, MD: NISO, 2004. Disponível em: <<http://www.niso.org/publications/press/UnderstandingMetadata.pdf>>. Acesso em: 04 mai. 2016.

OLIVEIRA, Leonor de; BAIÃO, Joana. Exposições como patrimônio: preservar e divulgar a memória expositiva da fundação Calouste Gulbenkian. In: *Revista Memórias de exposições em rede*, Pelotas, v.7, n.13, jul/dez. 2015. p.193. Disponível em: <<https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/Memoria/article/view/6316>>. Acessado em: 19 Jun. 2016.

OLIVEIRA, Ana Rosa. *Parque do Flamengo: instrumento de planificação e resistência*. Dez, 2006. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/07.079/288>>. Acessado em: 16 dez. 2016.

OLIVEIRA, Emerson Dionísio. *Museu de Fora: a visibilidade dos acervos de arte contemporânea no Brasil*. Porto Alegre: Zouk. 2010. 256p.

OLIVEIRA, Paola Lins. A iconoclastia sagrada de Márcia X.: arte contemporânea, performance e religião. In: *Ponto Urbe* [Online], 15, 2014. Disponível em: <<http://pontourbe.revues.org/2245;DOI:10.4000/pontourbe.2245>>. Acessado em: 29 jan. 2016

OSORIO, Luiz Camillo. *Razões da Crítica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 2005.

OTLET, Paul. El tratado de documentación: el libro sobre el libro, teoría y práctica. Bruselas: Ed. Mundaneum, 1934. Disponível em: <http://lib.ugent.be/fulltxt/handle/1854/5612/Traite_de_documentation_ocr.pdf>. Acessado em: 23 jan. 2017

PARQUE DO FLAMENGO. TOMBO PAISAGÍSTICO. Inscrição 39 – Folha 10 – 28/07/65 Disponível em: <<http://www.parquedoflamengo.com.br/sobre-o-parque/otombamento/>>. Acessado em: 3 jan. 2017

PEDROSA, Adriano. Playgrounds: campos de jogo, terrenos de brincadeira. In: *MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND*. Playgrounds. Catálogo da exposição. São Paulo: MASP/ SESC, 2016. 88p.

PEDROSA Adriano; TOLEDO, Tomás. Rhodia no MASP: coleção MASP Rhodia. IN: *MUSEU DE ARTE ASSIS CHATEAUBRIAND*. Arte na Moda: coleção MASP Rhodia (Coleção MASP). Out. 2015 – fev, 2016. 88p.

PENTEADO, José Roberto Whitaker. *A técnica da comunicação humana*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2001. p. 1-42.

PERLINGEIRO, Max (Org). *Opinião 65: 50 anos depois*. Rio de Janeiro: Pinakothek (Catálogo da exposição), 2015. 160p.

PINACOTECA DO ESTADO. *Pinacoteca*. São Paulo: Banco Safra, 1994. 319p.

PINHEIRO, Lena Vania Ribeiro. *Informação: esse obscuro objeto da Ciência da Informação*. In: MORPHEUS, 2 (4), 2004. Disponível em <<http://ridi.ibict.br/bitstream/123456789/31/1/Morpheus2004Pinheiro.pdf>>. Acessado em: 7 abr. 2016

PINTO, Suely L. de A. P.. *Arquivo, museu, contemporâneo*. A fabricação do conceito de arte contemporânea no museu de arte de Santa catarina - MASC/SC. 340p.

Disponível em:

<<https://repositorio.bc.ufg.br/tede/bitstream/tde/1222/1/Tese%20em%20Historia%20-%20Suely%20Lima%20de%20Assis%20Pinto.pdf>>. Acessado em: 18 jan. 2017.

POULOT, Dominique. *Museu e Museologia*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, (coleção Ensaio geral), 2013. 159p.

RABELLO, Rodrigo. Prolegômenos para a construção do conceito documento arquivístico: Parte 1 – Da concepção essencialista e teórico-relacional. In: *Informação arquivística*, Rio de Janeiro, v.2, n.1, jan/jun., 2013. p.124. Disponível em: <http://eprints.rclis.org/23026/1/Rabello_2013_Proleg%C3%B4menos.pdf>. Acesso em: 16 jun. 2015.

RIO DE JANEIRO (estado). Lei nº 2.287 de 04 de janeiro de 1995. Disponível em: <<http://mail.camara.rj.gov.br/APL/Legislativos/contlei.nsf/e9589b9aab9cac8032564fe0065abb4/b3bee290a31902f8032576ac007336f3?OpenDocument>>. Acessado em: 3 jan. 2016

RIVIÈRE, Georges Henri. *Seminário Regional de la Unesco sobre la función educativa de los museos*. ICOM, 7-30 set. 1958. Disponível em: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001338/133845so.pdf>>. Acessado em: 23 jan. 2017

ROBREDO, Jaime. *Documentação de hoje e de amanhã: uma abordagem revisitada e contemporânea da ciência da informação e de suas aplicações biblioteconômicas, documentárias, arquivísticas e museológicas*. 4ed. revista e ampliada. Brasília, DF: Edição de autor, 2005. 409 p.

_____. *Documentação de hoje e de amanhã*. Brasília: Associação dos Bibliotecários do Distrito Federal, 1978. 409p.

RODRIGUES, George Melo. *Capítulo 1 - conceitos fundamentais*. S.d. Disponível em:

<<http://www.editorajuspodivm.com.br/i/f/21-31,57,58.pdf>>. Disponível em: 6 jul. 2015.

ROCHA, Janaina. Concretos: a vanguarda continua. O movimento concreto aproximou o Brasil da modernidade e o público das artes. Decisivo para cultura, prossegue até hoje. In: *BIEN'ART*: revista de arte e cultura do país. São Paulo, fev. 2005. p. 15-21.

ROQUE, Maria Isabel Rocha. O museu de arte perante o desafio da memória. In: *Boletim Museu Paraense Emílio Goeldi*, Belém, v/7, n.1, p. 67-85. 2012. Disponível: <<http://www.scielo.br/pdf/bgoeldi/v7n1/a06v7n1.pdf>>. Acessado em: 20 jan. 2017.

RUBI, M. P. *Política de indexação para construção de catálogos coletivos em bibliotecas universitárias*. Marília, 2008. 169f. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) – Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho.

SAYÃO, Luis Fernando; SALES, Luana Farias. *Curadoria digital: um novo patamar para preservação de dados digitais de pesquisa*. Revista Informação e Sociedade, V. 22, n. 3, 2012, p. 184. Disponível em: <<http://www.ies.ufpb.br/ojs2/index.php/ies/article/view/12224/8586>>. Acessado em 20 jan. 2017.

SANT'ANNA, Patrícia. Coleção Rhodia: arte e moda no Brasil nos anos 1960. In: *MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO. A arte na moda: coleção MASP – Rhodia*. Curadoria Adriano Pedrosa, Patrícia Carta, Tomás Toledo; catálogo da exposição. São Paulo: MASP, 2015. 88p.

SANT'ANNA, Sabrina Marques Parracho. *Construindo a memória do futuro: uma análise da Fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Editora FGV. 2011. 264p.

SÃO PAULO (estado). Lei 1271, de 21 de novembro de 1911. Dispõe sobre a organização da Pinacoteca do Estado. Disponível em: <<http://www.al.sp.gov.br/repositorio/legislacao/lei/1911/lei-1271-21.11.1911.html>>. Acessado em: 3 ago.2016

SÃO PAULO (estado). DECRETO nº 48.461, de 20 de janeiro de 2004. Institui, na Secretaria de Cultura, como parte integrante da Pinacoteca do Estado, do Departamento de Museus e Arquivos. Disponível em: <<http://www.al.sp.gov.br/repositorio/legislacao/decreto/2004/decreto-48461-20.01.2004.html>>. Acessado em: 30 jan. 2017.

SÃO PAULO (estado). Decreto Estadual nº 50.941/2006. Reorganiza a Secretaria da Cultura e dá providências correlatas. Grifo nosso. Disponível em: <<http://www.al.sp.gov.br/repositorio/legislacao/decreto/2006/decreto-50941-05.07.2006.html>>. Acessado em: 28 set. 2015

SÃO PAULO (estado). Decreto nº. 24.634 de 13 de Janeiro de 1986. Institui o Sistema de Museus do Estado de São Paulo. Disponível em: <<http://www.al.sp.gov.br/repositorio/legislacao/decreto/1986/decreto-24634-13.01.1986.html>>. Acessado em: 10 jan. 2017

SÃO PAULO (estado). Decreto n.º 20.955, de 1.º de Junho de 1983. Reorganiza a Secretaria de Estado da Cultura e dá providências correlatas. Disponível em: <<http://www.al.sp.gov.br/repositorio/legislacao/decreto/1983/decreto-20955-01.06.1983.html>>. Acessado em: 10 jan. 2017

SÃO PAULO (estado). Lei n.º 1.265, de 6 nov. 1951. Declara de utilidade pública o Museu de Arte Moderna, de São Paulo. 1951.

SÃO PAULO (estado). Decreto n.º 10.178, de 9 de maio de 1939. Disponível em: <<http://www.al.sp.gov.br/repositorio/legislacao/decreto/1939/decreto-10178-09.05.1939.html>>. Acessado em: 23 ago.2016

SÃO PAULO (estado). Decreto n.º 5.361 de 28 de janeiro de 1932. Disponível em: <<http://www.al.sp.gov.br/repositorio/legislacao/decreto/1939/decreto-10178-09.05.1939.html>>. Acessado em: 23 ago.2016

SÃO PAULO (estado). Decreto n.º 4.965, de 11 de Abril de 1931. Disponível em: <<http://www.al.sp.gov.br/repositorio/legislacao/decreto/1931/decreto-4965-11.04.1931.html>>. Acessado em: 23 ago.2016

SEVERO, Ricardo. *O Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo*. São Paulo: Oficina do Liceu de Artes e Ofícios, 1934. P.80p

SCHEINER, Tereza. Museum and Museology. Definitions in process. In: MAIRESSE, François (Org.). *Définir le Musée. Defining the Museum*. Morlanwez, Belgium: Musée Royal de Mariemont, 2007. p. 147-195.

SCHELLENBERG, T. R.. *Arquivos modernos: princípios e técnicas*. Tradução de Nilza Teixeira Soares. 6.ed. Rio de Janeiro: FGV, 2006. 388p.

SCHEINER, Tereza; SUESCUN, Lilian. A linguagem expositiva e o modo como se apresenta no jardim botânico do rio de janeiro. In: *Series Iberoamericanas de Museología*(SIAM). Vol. 5. 2012. P. 127-139. Disponível em: <<https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/11554/57309_11.pdf?sequence=1>>. Acessado em: 13 já. 2016.

SCHEINER, T. C., Museum and Museology – Definitions in process. In: MAIRESSE, François; MARANDA, Lynn; DAVIES, Ann (Org). *Defining the museum*. Morlanwez, Belgique: ICOM, ICOFOM; Paris: Harmattan, 2007. p. 177-195.

_____. *Imagens do 'Não-Lugar': comunicação e os novos patrimônios*. Rio de Janeiro: UFRJ/ECO, 2004. 294p. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura).

_____. Comunicação, Educação, Exposição: novos saberes, novos sentidos. In: *Semiosfera*, ano 3, n.º 4-5, 2003. Disponível em: <http://www.eco.ufrj.br/semiosfera/anteriores/semiosfera45/conteudo_rep_tscheiner.ht>. Acessado em 10 de abr. 2014.

SEROTA, Nicholas. *Experience and Interpretation: The Dilemma of Museums of Modern Art*. New York: Thames and Hudson. 2000.

SISEMPS. *Arte como registro, registro como arte: Performances na Pinacoteca de São Paulo* (2011). Módulo de capacitação Sisemps. Disponível em: <http://www.sisemsp.org.br/blog/wp-content/uploads/2013/06/Arte-como-registro-registro-como-arte_PESP_caso3_APN.pdf>. Acessado em: 3 jan. 2017.

SILVA, Armando Malheiro da. *A informação: da compreensão do fenômeno à construção do objeto científico*. Porto: Afrontamento, 2006. Disponível em: <<http://ancacid.yolasite.com/resources/Silva,%20Armando%20Malheiro%20da.%20A%20Informa%C3%A7%C3%A3o-%20Da%20compreens%C3%A3o%20do%20fen%C3%B3meno%20e%20constru%C3%A7%C3%A3o%20do%20objecto%20cientifico.pdf>>. Acessado em: 23 jan. 2017.

SILVA, Danielle de Lima. Sistema de classificação documentária: cdd x cdu. In: *Informação e sociedade: a importância da Biblioteconomia no Processo de preservação da memória documental*. 2012. 14p.

SMIRAGLIA, Richard. *Metadata: a cataloger's primer*. Washington, DC: OUTLEDGE-USA, 2005.

SMIT, Joahanna Wilhelmina. A documentação e suas diversas abordagens. In: GRANATO, Marcus Granato; SANTOS, Cláudia Penha dos; LOUREIRO, Maria Lucia Niemeyer (Org.). *Documentação em Museus /Museu de Astronomia e Ciências Afins*. Rio de Janeiro: MAST (MAST Colloquia; 10), 2008. p.11-23.

SMIT, Joahanna Wilhelmina. A documentação e suas diversas abordagens. p.11-21. In: GRANATO, Marcus; SANTOS, Cláudia Penha dos; LOUREIRO, Maria Lúcia. *Documentação em museus*. Rio de Janeiro: MAST, 2008. 230p. Disponível em: <http://www.mast.br/livros/mast_colloquia_10.pdf>. Acessado em 12 out. 2015.

SPECTRUM 4.0: o padrão para gestão de coleções de museus do Reino Unido. Collections Trust. São Paulo: Secretaria de Estado de Cultura; Associação de Amigos do Museu do Café; Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2014. Gestão e documentação de acervos. 254p.

SOBRINHO, Francisco Matarazzo. *I Bienal do Museu de Arte de São Paulo* (Catálogo da exposição). Out. -dez.1951.

STRÁNSKÝ, Z. Z. MUWOP: Museological Working Papers/DOTRAM: Documents de Travail en Muséologie. *Interdisciplinarity in Museology*, v. 2, 1981. p.72.1980 apud SCHEINER, Tereza. *Museum and Museology. Definitions in Process*. In: Mairesse, François. (Org.). *Définir le Musée - Defining the Museum*. Mariemont, Bélgica: Musée Royal de Mariemont, 2005, p. 177-195.

_____. *Muséologie introduction aux études*, 1995.

SZACKA, Rémi Parcollet et Léa-Catherine. Histoire des expositions du Centre Pompidou: réflexions sur la constitution d'un catalogue raisonné. In: *Marges* [online], v.15, 2012. Disponível em: <<http://marges.revues.org/361>>. Acessado em: 15 abr. 2016.

TEIXEIRA, Mariana Roquette. Do “museu aberto” ao “museu disperso”: desafios ao

poder. In: *MIDAS* [En línea], 6 | 2016. Disponível em; <<http://midas.revues.org/1016>; DOI : 10.4000/midas.1016>. Acessado em: dez. 2016.

TOLEDO, Carolina Rossetti de. *As doações Nelson Rockefeller o Acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo*. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte). Universidade de São Paulo. 131p. 2015

TORRES, María Teresa Marín. *História de la documentación museológica: la gestión de la memoria artística*. Espanha; TREA, 2002, 375p

TECNOPOP. *Concreta '56: a raiz da forma*. Resgatando um divisor de águas da arte brasileira. Disponível em: <<http://www.tecnopop.com.br/concreta-56/>>. Acessado em: 12 jul. 2016

TUTTOILMONDO, Joana. *Presente nos museus: processos de formação de acervos de arte contemporânea brasileira*. 2010. Tese (doutorado). 2008. Dissertação (Mestrado de Arquitetura e Urbanismo); Universidade de São Paulo, São Paulo. 2010. 356f. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16133/tde-12012012-141718/publico/Tese_JoanaTuttoilmondo.pdf>. Acessado em: 09 abr. 2015.

VECHIATO, Fernando; VIDOTTI, Gregório. *Encontrabilidade da informação* [recurso eletrônico]. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014. 198p.

VERGARA, Moema de Rezende. Ensaio sobre o termo “vulgarização científica” no Brasil do século XIX. In: *Revista Brasileira de História da Ciência*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, p. 137-145. 2008. Disponível em: <http://www.sbh.org.br/arquivo/download?ID_ARQUIVO=73>. Acessado em: 22 mar. 2015.

VIEIRA, Simone Bastos. *Indexação automática e manual: revisão de literatura*. Disponível em: <<http://revista.ibict.br/ciinf/index.php/ciinf/article/download/1391/1017>> Acessado em 12 out. 2014.

VILELLA, Milu. *Concreta '56: a raiz da forma*. Museu de Arte Moderna de São Paulo. 26 set. – 10 dez. 2006. 311p.

UNESCO. *Draft Recommendation concerning the Protection and Promotion of Museums and Collections, their Diversity and their Role in Society*. Paris, UNESCO Headquarters, 27-28 May 2015

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA. Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação. Apresentação. Disponível em: <<http://ppgcinf.fci.unb.br/index.php/menu-apresentacao.html>>. Acessado em: 23 mar. 2015.

YEPES, José López. Notas acerca del concepto y evolución del documento contemporâneo. In: *UNIVERSIDADE COMPLUTENSE*. S/d. Disponível em: <<http://pendientedemigracion.ucm.es/centros/cont/descargas/documento11910.pdf>>. Acessado em: 22 fev. 2016

WHITE, H. D., & MCCAIN, K. W. (1998). Visualizing a discipline: An author co-

citation analysis of information science, 1972---1995. In: *Journal of the American Society for Information Science*, 49(4), 327-356.

WINTER, Cecília. Setor de Acervo. [Mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <rmoniquemagaldii@ub.br> em 3 mar. 2017.

ANEXO I

**Texto curatorial da exposição “Arte como registro, registro como arte:
Performance na Pinacoteca de São Paulo” (2011)**

TEXTOS CURATORIAIS³⁰³

Texto de abertura:

Entre o final da década de 1970 e meados dos anos 1980, a Pinacoteca do Estado de São Paulo foi um espaço privilegiado na realização de inúmeros eventos artísticos que envolviam artes visuais, teatro, música, dança e outras mídias. Uma parcela dessas ações, mais conhecida como performances, foi fundamental para posicionar o Museu naquele período como um dos principais espaços voltados para a arte contemporânea de experimentação. Atualmente, os registros existentes no Museu dessas manifestações estão sob a guarda do seu Centro de Documentação e Memória (Cedoc). O termo performance abrange uma enorme quantidade de ações das mais diversas naturezas e é empregado em distintas circunstâncias. Talvez por isso, por resistir tanto a uma única classificação, torna-se tão instigante para o campo da arte e traz tantas dificuldades aos museus, pois eles foram criados para preservar seus acervos pelo maior tempo possível e para transformar obras em herança cultural. Como então lidar com eventos que têm lugar e tempo tão definidos? O que fazer para que os vestígios deem conta de uma experiência? Como buscar uma possível narrativa nos meandros que cercam esses rastros?

A exposição Arte como registro, registro como arte: performances na Pinacoteca de São Paulo tem como um de seus objetivos recuperar parte da documentação referente a eventos ocorridos na Pinacoteca nas décadas de 1970 e 1980. Dessa maneira, buscou-se, partindo dos depoimentos com os artistas que realizaram performances e com os diretores daquele período, de pesquisas no próprio arquivo institucional do Museu e em outros arquivos, entender como o Museu se posicionava frente às performances naquela época, e de que maneira a Pinacoteca integrava uma rede artístico-cultural mais ampla. Para a elaboração da mostra a participação dos artistas foi fundamental. A efemeridade dessas ações fez muitos deles buscarem estratégias de construção de informações artísticas em torno dos procedimentos, em um esforço de dar materialidade a algo que, depois de terminado, torna-se invisível. Assim, a exposição foi elaborada com o material disponível e com nossas interpretações, e talvez se constitua em uma pálida visão da efervescência artístico-cultural da Pinacoteca naquele período. Nossos agradecimentos mais que especiais aos diretores daquela época, os quais estiveram abertos a essas manifestações, e aos artistas que as realizaram, pois acreditaram na vocação do museu como um lugar de experimentação; um grande laboratório de ideias, às vezes incompreendidas em seu tempo, mas que nos levam a olhar a arte de uma maneira mais ampla e aberta. Sem eles, hoje, os museus ainda olhariam apenas para o passado e não vislumbrariam nem o presente nem, tampouco, o futuro.

Ana Paula Nascimento

Núcleo de Pesquisa e Crítica em História da Arte

Gabriel Moore Forell Bevilacqua

Centro de Documentação e Memória

PAREDE 4 – CRONOLOGIA

1975

XL-250, performance de Ivald Granato na Fundação Armando Alvares Penteado.

mai. É criado o Departamento de Informação e Documentação Artística (Idart), vinculado à Secretaria Municipal de Cultura. O Idart reúne a Biblioteca de Arte e a Discoteca, já existentes, a um Centro de Pesquisas sobre arte brasileira.

dez. Criação da Fundação Nacional de Arte (Funarte), vinculada ao então Ministério da Educação e Cultura (MEC).

dez. Aracy Amaral assume a direção da Pinacoteca do Estado de São Paulo, permanecendo no cargo até outubro de 1979. Na sua

³⁰³ Textos extraídos de imagens do projeto expográfico (NASCIMENTO, Ana Paula. Arte como registro, registro como arte: Performances na Pinacoteca de São Paulo. São Paulo: SISEMPS, Estudo de caso 3, 2011. Disponível em: <http://www.sisemp.org.br/blog/wp-content/uploads/2013/06/Arte-como-registro-registro-como-arte_PESP_caso3_APN.pdf>. Acessado em: 23 jan. 3017).

gestão, com o objetivo de transformar a Pinacoteca num centro cultural ativo, realiza a implantação de cursos; cria o “Destaque do Mês”, que procura destacar uma obra do acervo para reflexão; organiza exposições de arte contemporânea; publica boletins informativos e catálogos; organiza atividades didáticas tais como ateliê de artes plásticas para adolescentes e curso de desenho com modelo-vivo; promove reformas nas dependências da Pinacoteca, organiza um pequeno auditório e ativa o espaço da arena para diferentes tipos de apresentações.

1976

2º sem. Iniciadas as atividades da Funarte, operando juntamente com o Instituto Nacional de Artes Plásticas (Inap).

O Centro de Pesquisa de Arte Brasileira do Idart inicia um conjunto de pesquisas durante 1976 e 1977, sob a temática Arte em São Paulo, dentro e fora do sistema. O urubu eletrônico, de Ivaldo Granato, no Teatro Municipal. O artista cria a Granato's Productions; Loris Machado participa do empreendimento.

jul. Fundação da Cooperativa Geral para Assuntos de Arte, por Gabriel Borba Filho e Maurício Fridman.

1977

José Roberto Aguilar recebe prêmio especial na 14ª Bienal de São Paulo com A transformação permanente do tabu em totem; também apresenta Espaço de performance.

Criado o Espaço A e B no MAC-USP para apresentação das diversas linguagens de vanguarda (arte em processo, performances e apresentações de arte conceitual).

mar. Genilson Soares e Francisco Iñarra no Espaço B do MAC-USP.

abr. Gabriel Borba Filho no Espaço B do MAC-USP. São apresentados também Jaula da anta e Pequeno mobiliário brasileiro.

25 jun. Vídeo no MAC – José Roberto Aguilar e Gabriel Borba Filho exibem trabalhos em vídeo e participam de debate no Espaço B do MAC-USP.

29 set. Poéticas visuais, MAC-USP: destinada a trabalhos caracterizados pela interseção de linguagem e princípios operativos do artista. Na mostra, o público tinha acesso, por meio de xerox, a exemplares da maioria dos documentos exibidos.

set. Performance de Marta Minujín no MAC-USP.

Propostas do mês: Casos de sacos (Cildo Meireles), Fonte cubo-d'água (Marcello Nitsche), Rato, exjavali (Antonio Hélio Cabral), Concordas, discordas (Maurício Fridman), Testarte (Vera Chaves Barcellos), Lugar comum (Mário Ishikawa), Em pauta (Ivens Machado) e Fundo infinito (Mário Cravo Neto).

1978

12 jun. We are the Revolution – My name is not Joseph Beuys, performance de Ivald Granato no MIS.

5 nov. Mítos vadios, evento idealizado por Ivald Granato, manifestação coletiva de artistas principalmente do Rio de Janeiro e de São Paulo, é realizado em um estacionamento da rua Augusta. Parte da ideia de criar um espaço alternativo na cidade, com o princípio de liberdade e direito total à criação. A ação contesta a Bienal Latino-Americana por impor aos participantes o tema Mito e magia.

Xerox Action, de Hudinilson Júnior, é lançado na Pinacoteca do Estado.

17 ago. Programa Sessão contínua, de Ulises Carrión, composto da conferência A nova arte de fazer livros; das performances 45 revoluções por minuto, lição de espanhol, sistema errático internacional de correio artístico, e da apresentação dos vídeos Um livro, Ser ou não ser, Match e Chicle. O mesmo programa foi apresentado no Centro de Arte y Comunicación (Cayc) de Buenos Aires em julho daquele ano e, posteriormente, na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

out. A arte e seus processos: o papel como suporte, mostra coletiva organizada por Artur Matuck. A mostra itinerou por diversas cidades do interior do estado até 1982.

1979

jul. Ivald Granato e José Roberto Aguilar realizam exposição no espaço alternativo Galpão, em São Paulo.

out-dez. Ivald Granato na 15ª Bienal de São Paulo: sala A com pinturas e sala B com performances.

out. Fábio Magalhães assume a direção da Pinacoteca; permanece no cargo até agosto de 1982. Abre espaço para as manifestações artísticas que pesquisam novas linguagens e para trabalhos com suportes não tradicionais. Convida artistas para criarem ambientes e realizarem performances, e incentiva a xerografia.

9 ago. O desenho como instrumento, organizada pela Cooperativa dos Artistas Plásticos.

10-22 dez. A criança e o artista, exposição ambiental elaborada por Marcello Nitsche, com a participação de 15 artistas, entre eles José Roberto Aguilar, Ivald Granato e Genilson Soares. Granato realiza performance em 21 de dezembro.

1980

Abertura do Espaço Arte Brasileira Contemporânea/Funarte, em São Paulo.

Criação da Banda Performática de José Roberto Aguilar, após performance realizada na Pinacoteca do Estado e apresentação em festival de música universitária na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ).

Ivald Granato reúne em livro, com Massao Ohno, a documentação do seu trabalho de quase 10 anos de performance. Lança Ivald Granato Art Performance no Gabinete de Artes Gráficas, onde expõe também algumas fotos originais do livro. Loris Machado apresenta na I Trienal de Fotografia do Museu de Arte Moderna de São Paulo três das fotos com as quais documentou a performance de Ivald Granato no âmbito do projeto A criança e o artista, realizado na Pinacoteca do Estado em 1979.

10 abr. Inauguração da sede da Cooperativa dos Artistas Plásticos de São Paulo com a exposição Dois metros e uma página, com três dias de performances.

ago-set. Exposição de Gretta Sarfatti no MAC-USP, na mesma época em que realiza a performance Modificação e apropriação de uma identidade autônoma na Pinacoteca.

dez. Programa Diafragma 11, na TV Gazeta, dedicado à performance: Ivald Granato, Sheila Leirner e outros.

Super-8 como instrumento do artista plástico, sessões semanais de vídeos em Super-8, realizadas até 1984.

22 abr. Fábio Magalhães cria o Gabinete Fotográfico, inaugurado com a exposição Foto/performance, de Loris Machado, baseada nos registros realizados durante a performance de Ivald Granato no projeto A criança e o artista. Uma das fotos da exposição, Arena, passa a fazer parte do acervo da Pinacoteca. Em outubro daquele ano, a fotógrafa realiza as palestras O papel do fotógrafo na performance e A documentação fotográfica no museu.

mai. Xerografia, mostra organizada pela Pinacoteca reunindo 47 artistas, é apresentada simultaneamente em três locais diferentes: na própria Pinacoteca, no Núcleo de Arte Contemporânea da Universidade da Paraíba, em João Pessoa, e na Casa de Artes Plásticas “Miguel Benício da Assumpção Dutra”, de Piracicaba.

27 mai. A galinha, os ovos e o ouro, instalação de Maurício Fridman na arena.

5-24 ago. Transumação: re-movimento das pedras, instalação de Genilson Soares na arena.

11 ago. Modificação e apropriação de uma identidade autônoma, performance de Gretta Sarfatti e Elvío Becheroni.

26-29 ago. Ciclo de performances na Pinacoteca: José Roberto Aguilar, Per 4 – Per concerto: concerto para piano de cauda, luvas de boxe, violino, cítara, quatro letras de dois metros de altura, dois extintores de incêndio e instrumentos vários (26), Gabriel Borba Filho, O preço do dinheiro (27), Genilson Soares, A costura do tempo (28), e Ivald Granato, Meu romance com Andy Warhol (29).

10 set. Videoperformances: Aguilar, Gabi, Genilson e Granato. José Roberto Aguilar, Gabriel Borba Filho, Genilson Soares e Ivald Granato presentes na sessão de videoteipe, quando são exibidas as imagens das performances realizadas por eles na própria Pinacoteca, no Ciclo de performances. Após a apresentação, debate com o público.

16-18 dez. Percantans – esculturas sonoras – música não figurativa, León Ferrari.

18 dez. Debate O espaço como suporte de ideias: instalações e manipulações ambientais, com Francisco Iñarra, Genilson Soares e Lydiá Okumura.

1981

A performance Roberto Carlos is my name, de Ivald Granato, é apresentada no Pauliceia Desvairada.

Teatro Espontâneo: Ivald Granato, José Roberto Aguilar e Lenira Rengel, na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP.

O profeta, videocriatura de Otávio Donasci, é apresentada na Galeria São Paulo.

out-dez. 16ª Bienal de São Paulo: grande parte das obras em vídeo e realização de performances.

2 jan-2 mar. Instalação de Lydiá Okumura na arena.

28 abr-31 mai. Fonte para São Paulo galante, instalação de Gabriel Borba Filho na arena.

6 ago. Heather-Marie, performance de Linda Hartinian de uma escultura animada, na qual a artista mescla som, luz e movimento. A exibição se deu durante a aula de modelo-vivo e foi o tema da aula dos alunos. Na época, a artista participava do 3º Festival Internacional de Teatro.

9 out-1º nov. Arte sem original, Paulo Bruscky, resultado da pesquisa em arte xerox – xeroxarte. Apresentação de trabalhos em xerox, filmes Super-8, livros, revistas e xeroperformance.

14 out. Palestra de Ulises Carrión, Teoria e prática da arte postal. O artista se encontrava no Brasil a convite da Fundação Bienal de São Paulo.

1982

Criação do Centro Cultural São Paulo pela Secretaria Municipal de Cultura, com parte do acervo municipal de pintura. O novo Centro apropria-se da estrutura do Idart, que passa a se denominar Divisão de Pesquisas. Inauguração do Sesc Fábrica Pompeia. De 12 a 25 de julho, Festival Brasileiro de Arte Jovem ou 14 Noites de performances, no Teatro do Sesc Pompeia.

Carbono 14 (1982-1987): casa noturna que apresentava shows, espetáculos teatrais, vídeos, filmes e performances, como as de Ivald Granato, Theo Castilho e Cláudia Wonder.

25 set. Saúde da cultura brasileira, José Roberto Aguilar e Banda Performática na Galeria São Paulo, após ter sido apresentado no MAM-RJ.

ago. Maurício Fridman é nomeado diretor da Pinacoteca; permanece no cargo até março de 1983.

4 mai. Eu sou Venezuela, de Juan Loyola, performance apresentada anteriormente no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 20 e 21 de março. Na mesma ocasião, o artista realiza palestra na instituição.

21 jun. Espaço vermelho, performance de Sandra Lancman, partindo da letra 'A' para realizar o trabalho que é acompanhado de som.

1983

Inaugurado em 1983, o Madame Satã foi um local muito frequentado pelo público underground da década de 1980, reunindo música, shows, teatro e performances. Entre 1984 e 1986, muitas foram as performances, encenações e apresentações musicais nesse espaço. Destacam-se ainda como casas noturnas com programação alternativa e variada o Radar Tantã e o Ácido Plástico.

2º Ciclo de performances no Sesc Fábrica Pompeia.

Os direitos humanos, performance para a anistia, com José Roberto Aguilar e Ivald Granato, no Centro Cultural São Paulo.

Exposição Fotoperformance, de Loris Machado, no Carbono 14, também apresentada no MAM-RJ.

Maria Cecília França Lourenço torna-se diretora da Pinacoteca em julho de 1983 e permanece no cargo até março de 1987. Dá prosseguimento a diversas atividades de seus antecessores, entre as quais o boletim, os ateliês e o "Destaque do mês". Cria ainda os projetos "Contemporâneos" e "Releituras".

15 dez. Nipo-brasileiros: mestres e alunos em 50 anos, mostra que permanece na Pinacoteca até 15 de janeiro de 1984. Na abertura, performance de Paulo Yutaka, A construção, especialmente preparada para a ocasião pelo Grupo de Arte Pon-kã.

Ópera Rock Macunaíma, em homenagem aos 90 anos de nascimento de Mário de Andrade, com José Roberto Aguilar e Banda Performática, na praça Roosevelt, São Paulo. Performance de Juan Loyola no Centro Cultural São Paulo.

abr. A noite do Apocalipse final, José Roberto Aguilar e Banda Performática, no Centro Cultural São Paulo.

abr. Tempestade em copo d'água, espetáculo de mímica e dança, criação coletiva do Grupo Pon-kã no Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), São Paulo.

ago. 1º Festival Videobrasil, MIS: Cavaleiro do Apocalipse e Boca maldita, videoperformances de Otávio Donasci e performance Oficina – guerra, do grupo e teatro Uzina Uzona, do Teatro Oficina.

out-dez. 17ª Bienal de São Paulo: sala especial do Grupo Fluxus (realização de diversas performances).

1984

My name is not Andy Warhol, performance de Ivald Granato na avenida Henrique Schaumann, São Paulo.

Ivald Granato em performance, videoteipe apresentado na Galeria Paulo Figueiredo, São Paulo. Festival Art Performance, no Radar Tantã, São Paulo.

mar. Iludir o mágico, performance de José Eduardo Garcia de Moraes, no MAC-USP.

mar. Uma viagem ao Epiciclóide, performance de Jorge Morabito, Adriana Freire, Arnaldo Antunes & Go na Galeria Cultura, São Paulo.

abr. Salto do azul, performance de Hella Santarrosa, no MAC-USP.

abr. Apresentação de Aponkãlipse, do Grupo Pon-kã.

ago. 2º Videobrasil, MIS: videoteatro Máscara eletrônica, de Otávio Donasci na abertura. Donasci apresenta ainda Banda e Palhaço.

ago. Mostra paralela do Festival de Teatro Latino-Americano no Madame Satã.

ago. Três dias de performance na Funarte: Ciclo Nacional de Performances.

set-out. Loris Machado revela o gaiato Granato, mostra individual de Loris Machado no Espaço Funarte, São Paulo. Fotos de performances e ações realizadas por Ivald Granato.

out-nov. O próximo capítulo, performances do Grupo Pon-kã no Teatro de Arena Eugênio Kusnet.

nov. Arte Performance, projeto e curadoria de Osmar Dalio, no Centro Cultural São Paulo.

dez. Theo Werneck apresenta Grafi te efêmero no 2º Salão Paulista de Arte Contemporânea, no MIS/Paço das Artes.

13 mar. Xerografi a: arte e uso, curso e exposição organizados por Hudinilson Júnior.

17-29 abr. Maxs Felinfer e o Seblie, espetáculo de música, dança e poesia – performance do artista argentino Maxs Felinfer e convidados, acompanhando a exposição; apresentação também de Paulo Yutaka.

15 mai-10 jun. Arte Xerox Brasil, organizada por Hudinilson Júnior.

10 jul. Defeitos cônicos, performance de Arnaldo Antunes, Adriano Freire & Go.

7-26 ago. Contemporâneos/82 – premiados (Norma Grinberg, Mari Yoshimoto, Nelson Jorge Cury, Harry Dorfl er, Aderbal Moura, Jair Glass, Marcos Conclílio, Victor Reif e Martins de Porangaba).

16 out-4 nov. Cinco a cinco, coletiva de desenhos e gravuras de José Spaniol, Maria Tereza Louro, Sylvia Rodrigues, Theo Werneck e Yara Guasque. Na abertura, performance de Theo Werneck, Grafite efêmero, um discurso luminoso com música eletrônica e lâmpadas fluorescentes.

1985

A performance Criptoprismática, de Celina Mitie Fujii, Claudio Cretti e Eliana Floriano,

e as Videocriaturas de Otávio Donasci recebem o Prêmio Estímulo “Ex Aequo” no 3º Salão Paulista de Arte Contemporânea.

Einsenstein, videocriatura de Otávio Donasci, é apresentada no Teatro Sérgio Cardoso durante o espetáculo O homem e o cavalo, dirigido por José Celso Martinez Correa. Videocriaturas de Otávio Donasci e Grafi te efêmero de Theo Werneck apresentados no Teatro Sérgio Cardoso durante o espetáculo Coisas fi nas, dirigido por Livio Tragtenberg.

mar. Videocirco e Videokendô, com Otávio Donasci, Theo Werneck e Milton Tanaka. Apresentação das performances e de um documentário sobre videoteatro, no MAC-USP.

abr. A modelo nua, performance de Sarkis Kaloustian, no MAC-USP.

mai. Grafi te efêmero, de Theo Werneck, no MAC-USP.

jul. O projeto de intercâmbio cultural entre São Paulo e Rio de Janeiro Conexão Urbana inicia-se com a apresentação de uma série de performances no Teatro Madame Satã.

ago. Performance de Anjos Flores, no MAC-USP.

out. 3º Videobrasil no Teatro Sérgio Cardoso, com apresentação de Videotauro, de Otávio Donasci, na abertura. Outras videocriaturas durante o evento: Elevador, Ode ao Tietê e Pacaray.

out. 18ª Bienal Internacional de São Paulo: intensa programação musical, palestras e performances.

out. Evento Madame Satã, 400 anos, com várias atrações e performances, em contraponto à 18ª Bienal de São Paulo.

out. 2ª edição do festival de performances da Funarte, SP performance

5 dez. 80 Anos da Pinacoteca do Estado. Apresentação da performance Criptoprismática, de Celina Mitie Fujii, Claudio Cretti e Eliana Floriano (prêmio estímulo no 3º Salão Paulista de Arte Contemporânea).

19, 21 e 22 dez. 80 Anos da Pinacoteca do Estado. Videocriaturas, performance concebida por Otávio Donasci (prêmio estímulo no 3º Salão Paulista de Arte Contemporânea).

1986

Pássaro do poente, do Grupo Pon-kã, é apresentado em São Paulo, em diversas cidades do Brasil e no exterior.

Mortos de Accords, videocriatura de Otávio Donasci, faz parte do espetáculo Accords, dirigido por José Celso Martinez Correa no Teatro Oficina.

mar. Celebração para Kazuo Ohno, performance de Theo Werneck no Madame Satã.

ago. 4º Videobrasil, Museu da Imagem e do Som. No evento, uma sala especial dedicada a José Roberto Aguilar, que apresenta a performance Anti-Christo na abertura do festival. Otávio Donasci realiza a videoperformance interativa A fi la, bêbados e love story.

nov. Apresentação de uma série de performances, por 24 artistas, no Espaço Mambembe.

27 nov. Uma virada no século: XX-XXI, mostra que permanece na

Pinacoteca até 29 de março de 1987. O projeto completo contemplou um ciclo de palestras e uma exposição com trabalhos de 29 artistas plásticos pertencentes a diferentes gerações. Na abertura, apresentação da performance Grafi te efêmero II, de Theo Wernick. No primeiro mês exibição do Videobusto, videoescultura de Otávio Donasci.

APÊNDICE I

**Tabela - levantamento da documentação sobre exposições que tiveram
novas versões nos museus estudados**

PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO

Evento 1 – (2 versão) Exposição “Arte como registro, registro como arte: Performances na Pinacoteca de São Paulo”

CEDOC – CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO E MEMÓRIA DA PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO

Título	Data	Localização da documentação:	Itens
Exposição “Arte como registro, registro como arte”	16 de julho a 25 de setembro de 2011	CEDOC	
		1.23.1 ³⁰⁴ (Col. Performance);	(59) Itens identificados no total Aproximadamente ³¹⁵ . Resultados obtidos a partir de observações feitas em fotografias da exposição e em imagens do corte das paredes da sala da exposição ³¹⁶ ;
		DC.002.000144;	
		DC.002.000146;	(43) Imagens - Identificadas ³¹⁷
		DC.002.00046;	(45) Imagens - Não identificadas ³¹⁸
		DC.002.000046;	(01) Documento textual- identificado (carta)
		3.7.1 ;	
		3.6.3;	(não identificados) Documentos textuais expostos na vitrines
		1.2046 ;	(04) Cartazes - identificados ³¹⁹
		Pasta do artista (Biblioteca) ou DC.002.000139;	(0) Cartazes - não identificados
1.24;	(05) Vídeos - identificados ³²⁰		
1.21.1 ;	(não identificados) Vídeos – não identificados ³²¹		

³⁰⁴ Existe uma cópia do cartaz na Pasta do artista na Biblioteca

³¹⁵ Como não existe o dossiê da exposição, não foi possível fornecer uma informação precisa quanto ao quantitativo de documentos sobre a exposição encontram-se no CEDOC.

³¹⁶ Enviado pela curadora da Exposição.

³¹⁷ A partir de informações obtidas em listagens enviadas pelo curador da exposição (BEVILLAQUA, Gabriel M. Exposição " Arte como registro, registro como arte".[Mensagem pessoal]. Mensagem recebida por<rmoniquemagaldii@ub.br> em 20 jan. 2017.

³¹⁸ Imagens existentes no CEDOC.

³¹⁹ A partir de informações obtidas em listagens enviadas pelo curador da exposição (BEVILLAQUA, Gabriel M. Exposição " Arte como registro, registro como arte".[Mensagem pessoal]. Mensagem recebida por<rmoniquemagaldii@ub.br> em 20 jan. 2017.

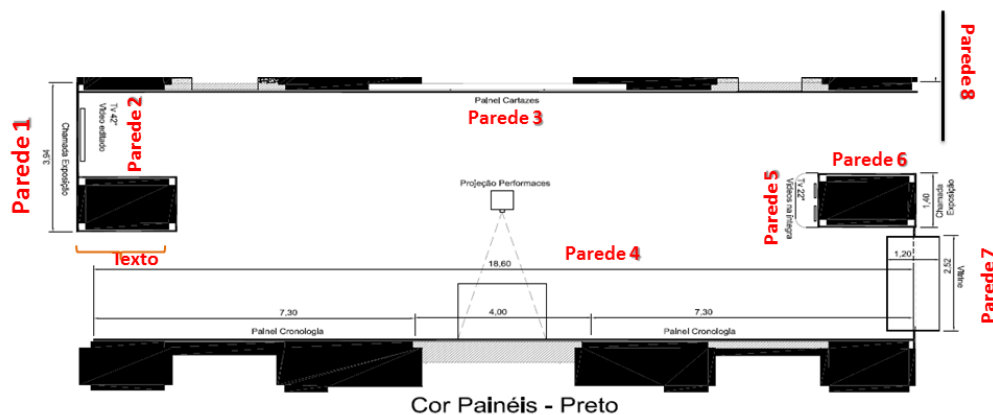
³²⁰ A partir de informações obtidas em listagens enviadas pelo curador da exposição (BEVILLAQUA, Gabriel M. Exposição " Arte como registro, registro como arte".[Mensagem pessoal]. Mensagem recebida por<rmoniquemagaldii@ub.br> em 20 jan. 2017.

³²¹ Não é possível dizer se existiram ou não outros vídeos.

		1.20.1 (DC.002.000146 ou DC.002.000138?); DC.002.000136; 3.6.1		
--	--	---	--	--

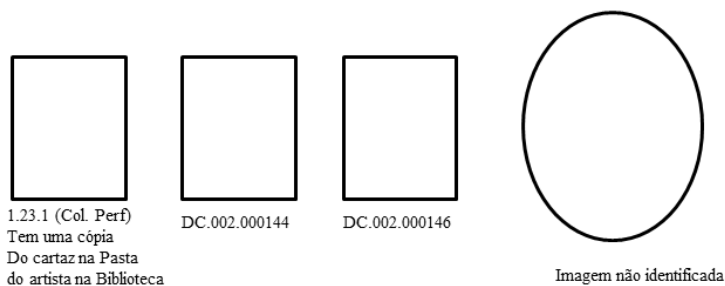
		<p>ou DC.010.000033;</p> <p>DC.002.000156;</p> <p>Dc.002.000156; 3.7.3 ;</p> <p>DC.002.000062; 3.6.2;</p> <p>DC.010.000031;</p> <p>DC.002.00046;</p> <p>Dc.002.000046;</p> <p>3.7.1;</p> <p>3.6.3;</p> <p>1.2046 (Col. Performance);</p> <p>1.24.1;</p> <p>1.21.1;</p> <p>DC.002.0000146 ou DC.002.000138?;</p> <p>DC.002.000136;</p> <p>3.6.1 ;</p> <p>DC.002.000156;</p> <p>Dc.002.000156;</p> <p>3.7.3;</p> <p>DC.002.000062;</p> <p>3.6.2;</p> <p>DC.010.000031;</p> <p>11.67.1 (CDROM- performance 006.jpg);</p> <p>11.67.1 (CDROM- performance 008.jpg);</p> <p>11.67.1 (CDROM- performance 001.jpg);</p> <p>11.67.1 (CDROM- performance 000.jpg);</p>		
--	--	--	--	--

Figura – Planta Baixa com as indicações das paredes



ESQUEMA: Marcações feitas pela autora.³²²

Figura – Parede 1



Fonte: Anotações feitas pela autora.

³⁰⁵ O Original na Biblioteca do CEDOC/ Pasta do artista. Foto : Neta Soares.

³⁰⁶ 2º imagem, na primeira linha, contando da esquerda para direita

³⁰⁷ 5º imagem, na primeira linha , contando da esquerda para direita.

³⁰⁸ 2º imagem, na primeira linha horizontal, contando da esquerda para direita.

³⁰⁹ 6º imagem, na terceira linha , contando da esquerda para direita). Título: “A costura do tempo” . Foto: Kenji Yamakoshi (28/8/1980)

³¹⁰ 4º imagem, na segunda linha , contando da esquerda para direita.

³¹¹ 1º imagem, na terceira linha , contando da esquerda para direita.

³¹² 5º imagem, na segunda linha , contando da esquerda para direita.

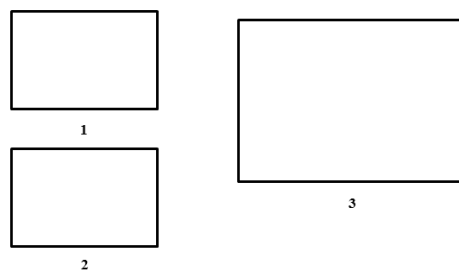
³¹³ 2º imagem, na terceira linha , contando da esquerda para direita.

³¹⁴ 5º imagem, contando da esquerda para direita.

³²² A imagem da planta da Exposição foi encontrada na internet.

Parede – Texto de abertura

Foto: Cris Krisnack, jul. 2011. PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO/CEDOC

Figura – Parede 2

- 1- ???
- 2- ???
- 3- Video

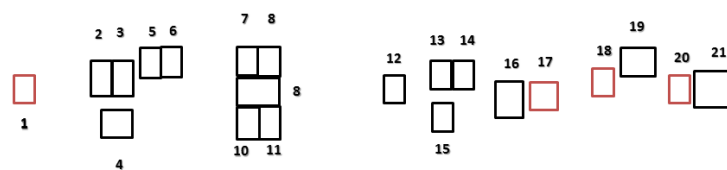
Fonte: Marcações feitas pela autora.

Figura – Parede 2



Foto: Cris Krisnack, jul. 2011 PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO/CEDOC

Figura – Parede 3

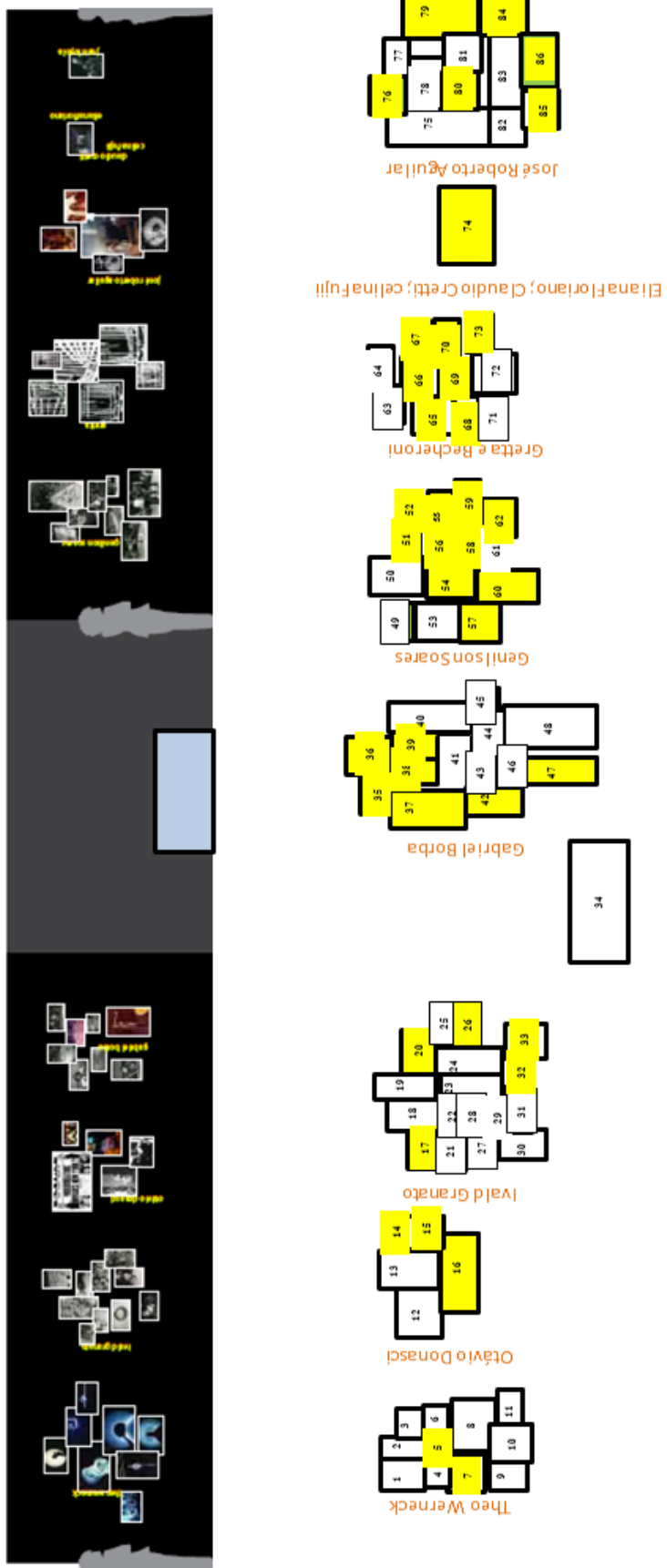


1- Video
 2-DC.002.00046
 3- DC.002.000046
 4-3.7.1
 5- 3.6.3
 6- 1.2046
 7- Pasta do artista (Biblioteca) ou DC.002.000139
 8- 1.24.1
 9 - 1.21.1
 10- 1.20.1
 DC.002.000146 ou DC.002.000138?

11-DC.002.000136
 12- 3.6.1 ou DC.010.000033
 13-DC.002.000156
 14-DC.002.000156
 15- 3.7.3
 16- DC.002.000062
 17- ???
 18- Video
 19 - 3.6.2
 20- Video
 21 - DC.010.000031

Fonte: Marcações feitas pela autora.

Figura – Parede 4



Fonte: Anotações feitas pela autora.

Figura – Descrição dos itens existentes na Parede 4

- 1- Video
- 2-DC.002.00046 (Fund.Institucional Pina > Notação)
Ver em: http://biblioteca.pinacoteca.org.br:9090/cgi-bin/wxis.exe/iah/scripts/?IsisScript=citar.xis&base=FUN_PINA&mf=18477&lang=pt&format=detalhado_s.pft&nextAction=EXPORTACAO
- 3- Dc.002.000046 (Fund.Institucional Pina > Notação) == Documento difere nte do anterior
Ver em: http://biblioteca.pinacoteca.org.br:9090/cgi-bin/wxis.exe/iah/scripts/?IsisScript=citar.xis&base=FUN_PINA&mf=18477&lang=pt&format=detalhado_s.pft&nextAction=EXPORTACAO
- 4- 3.7.1 (Arq. Pessoal e doc. Avulsos > Localização)
Ver em: http://biblioteca.pinacoteca.org.br:9090/cgi-bin/wxis.exe/iah/scripts/?IsisScript=citar.xis&base=FUN_COL&mf=9029&lang=pt&format=detalhado_s.pft&nextAction=EXPORTACAO
- 5- 3.6.3(Arq. Pessoal e doc. Avulsos > Localização)
Ver em: http://biblioteca.pinacoteca.org.br:9090/cgi-bin/wxis.exe/iah/scripts/?IsisScript=citar.xis&base=FUN_COL&mf=9028&lang=pt&format=detalhado_s.pft&nextAction=EXPORTACAO
- 6- 1.2046 (Performance)
Ver em: http://biblioteca.pinacoteca.org.br:9090/cgi-bin/wxis.exe/iah/scripts/?IsisScript=citar.xis&base=FUN_COL&mf=390&lang=pt&format=detalhado_s.pft&nextAction=EXPORTACAO
- 7- Pasta do artista (Biblioteca)
- 8- 1.24.1 (Col.performance)
Ver em: http://biblioteca.pinacoteca.org.br:9090/cgi-bin/wxis.exe/iah/scripts/?IsisScript=citar.xis&base=FUN_COL&mf=4755&lang=pt&format=detalhado_s.pft&nextAction=EXPORTACAO
- 9 - 1.21.1 (Arq. Pessoal e doc. Avulsos > Localização > cartaz)
Ver em: http://biblioteca.pinacoteca.org.br:9090/cgi-bin/wxis.exe/iah/scripts/?IsisScript=citar.xis&base=FUN_COL&mf=9020&lang=pt&format=detalhado_s.pft&nextAction=EXPORTACAO
- 10- DC.002.0000146 ou DC.002.000138?
Ver em: http://biblioteca.pinacoteca.org.br:9090/cgi-bin/wxis.exe/iah/scripts/?IsisScript=citar.xis&base=FUN_PINA&mf=18477&lang=pt&format=detalhado_s.pft&nextAction=EXPORTACAO
- 11-DC.002.000136 (Fund.Institucional Pina > Notação)
Ver em: http://biblioteca.pinacoteca.org.br:9090/cgi-bin/wxis.exe/iah/scripts/?IsisScript=citar.xis&base=FUN_PINA&mf=18524&lang=pt&format=detalhado_s.pft&nextAction=EXPORTACAO
- 12- 3.6.1 (Arq. Pessoal e doc. Avulsos > Localização)
Ver em: http://biblioteca.pinacoteca.org.br:9090/cgi-bin/wxis.exe/iah/scripts/?IsisScript=citar.xis&base=FUN_COL&mf=9026&lang=pt&format=detalhado_s.pft&nextAction=EXPORTACAO
- 13-DC.002.000156 (Fund.Institucional Pina > Notação)
Ver em: http://biblioteca.pinacoteca.org.br:9090/cgi-bin/wxis.exe/iah/scripts/?IsisScript=citar.xis&base=FUN_PINA&mf=18509&lang=pt&format=detalhado_s.pft&nextAction=EXPORTACAO
- 14-Dc.002.000156 (Fund.Institucional Pina > Notação) = documento diferente do anterior
Ver em: http://biblioteca.pinacoteca.org.br:9090/cgi-bin/wxis.exe/iah/scripts/?IsisScript=citar.xis&base=FUN_PINA&mf=18509&lang=pt&format=detalhado_s.pft&nextAction=EXPORTACAO
- 15- 3.7.3 (Arq. Pessoal e doc. Avulsos > Localização> cartaz)
ver em: http://biblioteca.pinacoteca.org.br:9090/cgi-bin/wxis.exe/iah/scripts/?IsisScript=citar.xis&base=FUN_COL&mf=9031&lang=pt&format=detalhado_s.pft&nextAction=EXPORTACAO
- 16- DC.002.000062 (Fund.Institucional Pina > Notação)
Ver em: http://biblioteca.pinacoteca.org.br:9090/cgi-bin/wxis.exe/iah/scripts/?IsisScript=citar.xis&base=FUN_PINA&mf=18401&lang=pt&format=detalhado_s.pft&nextAction=EXPORTACAO
- 17- ???
- 18- Video

19 – 3.6.2 (Arq. Pessoal e doc. Avulsos > Localização > cartaz)

Ver em: http://biblioteca.pinacoteca.org.br:9090/cgi-bin/wxis.exe/iah/scripts/?IsisScript=citar.xis&base=FUN_COL&mf=9027&lang=pt&format=detalhado_s.pft&nextAction=EXPORTACAO

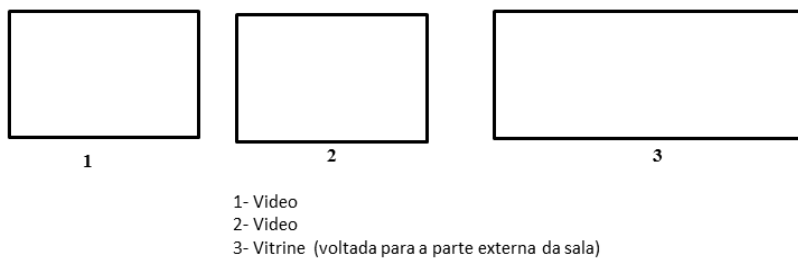
20- Video

21 - DC.010.000031 (Fund.Institucional Pina > Notação)

Ver em: http://biblioteca.pinacoteca.org.br:9090/cgi-bin/wxis.exe/iah/scripts/?IsisScript=citar.xis&base=FUN_PINA&mf=18409&lang=pt&format=detalhado_s.pft&nextAction=EXPORTACAO

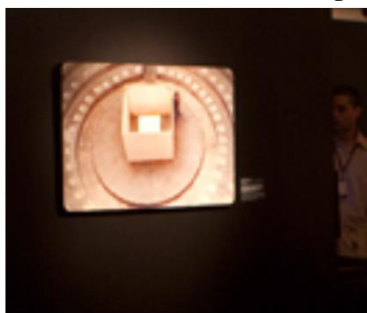
Fonte: Anotações feitas pela autora.

Figura – Parede 5



Fonte: Anotações feitas pela autora.

Figura – Parede 6



Fonte: Anotações feitas pela autora.

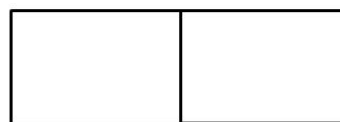
Figura – Parede 7 (Vitrine)³²³



pinack, jul. 2011 - Arquivo Cedoc / Pinacoteca do Estado de São Paulo

Foto: Cris Krisnack, jul. 2011. PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO/CEDOC

Figura – Parede 8



1

2

1- PF 4.4.1 (Col. Performance)
2- PF 4.4.1 (Col. Performance)

Fonte: Cris Krisnack, jul. 2011. PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO/CEDOC e Anotações feitas pela autora

³²³ Não foi possível identificar os documentos existentes na vitrine.

Evento 2 – (2 versão) – Performance “O Nome”, de Maurício Ianês

CEDOC – CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO E MEMÓRIA DA PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO

Título	Data	Localização da documentação:	Itens	Informações no site da Instituição ou na Base ABCD	
O nome	28/11/2013 – 30/11/2013				
		Arquivo institucional			
		CEDOC	(67) imagens Coloridas (em CD-ROM) Autoria de: Christina Rufatto (fotógrafo) Maurício Ianês (artista) Pinacoteca do Estado de São Paulo (organizador)	H.09.0312 ³²⁴ Audiovisual	

RESERVA TÉCNICA DA PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO- Documentação da performance / instalação “O Nome”, de Maurício Ianês

Evento:	Performance musealizada		
Local:	Acervo museológico		
Pastas	Subpastas	Quantidade de arquivos	Descrição dos itens
Maurício Ianês – “O nome” (2010-2011)	Dossiê – arquivo em PDF	(01)	Dossiê, em PDF, com 6 folhas, contendo: Título da obra; Nome do artista; Ano (2010/2011); Informações catalográficas (contendo código, da galeria, título, ano, artista, técnica , duração); Histórico (referenciando a atividade realizada na Pinacoteca, em 2012; e na galeria Vermelho, em 2011); a descrição da obra, feita pelo próprio artista e Imagens de referência (com fotografias da performance realizada pela primeira vez na galeria vermelho).
	Imagens	(12)	Imagens da performance realizadas no Octógono da Pinacoteca.
Maurício Ianês (Dossiê)	Clipping	(32)	Matérias/ artigos sobre o artista
	Textos	(20)	2006 – A long Silence – Sequences 2006 – Maszucchellikiki – O verbo Enc. 2008 – Cypriano Fabio – Entrevista Folha

³²⁴ O Nome. Audiovisual com imagens da performance. Disponível em: <
http://biblioteca.pinacoteca.org.br:9090/cgi-bin/wxis.exe/iah/scripts/>. Acessado em: 20 fev. 2017

			2009 – Caue Alves – Maurício Ianês 2012 – Rohden Felicitas – Entrevista . Blog.
	Maurício Ianês – Ponto Final Maurício Ianês – (CV) ³²⁵ Maurício Ianês (portifólio)	(03)	Artigo, currículo e portfólio do artista.
	Vídeo	(01)	Entrevista realizada com o artista Marúcio Ianês sobre a performance. Nesta, o artista responde os limites de realização da performance, quem pode participar, quando e onde pode ser realizada. A performance deve ser realizado por funcionários do museu, mas pode ser realizado em outra instituição. Informa também que toda exibição requer a realização prévia de workshop, a ser ministrado por ele. Caso não possa estar presente para realiza-lo, o artista enviará um vídeo explicativo, que será assistido pelos funcionários selecionados para a atividade.
Fonte: Desenvolvido pela autora			

MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO – MASP

Outras exposições

Título	Data	Localização da documentação no Centro de Documentação e Biblioteca	Detalhamento
Exposições voltadas ao tema “Portinari”			
Retrospectiva (1920-1948)	4/12/1948	Caixa 5 > Pasta 59	Fragmento (Capa de catalogo) (11) Recorte de jornal/ Clippings (29) Telegrama enviado (2) Carta enviada (de Bardi para Portinari) (11) Carta recebida (de Portinari para Bardi) (2)
		CDROM (39-1948-1954-Candido Portinari)	Registros imagéticos
Cândido Portinari	1954	Caixa 1.1 > Pasta 4	Anotações (1) Lista de legenda (1) Lista de local (1) Lista de obra (reproduções/ versão à mão/ lista de 102 obras) (11) Boneco (do catálogo da exposição) (1)

³²⁵ Currículo.

			<p>Recortes de jornal (Clippings) (9) Plano de trabalho (1) Texto (13) Cartas enviadas (7) Cartas recebidas (4) Recibo (7) Telegrama enviado (6) Telegrama recebido (4) Cartaz (1) Convite (3)</p>
Cem obra primas de Portinari	1970	Caixa 6 > Pasta 25	<p>Anotações (31) Bilhetes (3) Formulários (14) Convite (5) Listas de colecionadores Listas de nomes (p/ convites) (32) Listas de livros (publicações sobre o tema "Portinari") (5) Listas de obras (15) Reprodução (2)</p>
		Caixa 7 > Pasta 26	<p>Proposta (de seguro) Conhecimento aéreo (transporte, guarda-móveis, transportadora) (2). Apólice (4) Certificado de seguro (realizadas por obra; muitas apólices destinadas aos proprietários / herdeiros) (34) Minuta (release) (11) Recibo (2) Esboço (Desenhos das artes das paredes/ estruturas dos textos / biografia de Cândido Portinari – 1903-1962) (16) Ficha-técnica (material produzido para compor o catálogo da exposição, contendo as seguintes informações: título/ autoria/ nº de página/ papel/ peso/ formato/ encadernação/ sobrecapa/ fotografia/ preço, etc..) (1)</p>
		Caixa 7 > Pasta 27	<p>Texto (Poemas/ análises das frases de Portinari feitas à mão/ biografia de 1903-1962/ textos sobre Portinari, textos para divulgação da exposição, cronologia de exposições individuais realizadas pelo artista, entre 1932-1963, e exposições coletivas) (21)</p>
		Caixa 7 > Pasta 28	<p>Texto (36)</p>
		Caixa 7 > Pasta 29	<p>Folder (1) Cartões de visita (6) Cartão de natal (cartões trocados entre família, feitos com imagens de obras de Portinari) (3) Entrevista (2) Material para imprensa (4) Boneco de publicações (2) Boneco do catálogo (1) Fragmento (parte do catálogo final) (1)</p>
		Caixa 8 > Pasta 30	<p>Recorte de jornal (fotocópia) (56) Recorte de revista (6) Recorte de jornal (155)</p>
		Caixa 8 > Pasta 31	<p>Telegramas enviados (13) Telegramas recebidos (2) Carta recebida (48) Carta enviada (209)</p>
		Caixa 9 > Pasta 32	<p>Documentação de colecionadores (48)</p>

		Caixa 9 > Pasta 33	Documentação de colecionadores (21)
		Caixa 10 > Pasta 34	Documentação de colecionadores (3)
		CDROM (172.5-1970-Exposição Portinari)	Registros imagéticos
		CDROM (173-1970-Exposição Cândido Portinari)	Registros imagéticos
Portinari Popular	12/8-15/11/2016	Documentação ainda não processada	
Reconstrução da expografia do MASP na FAAP			
Arte da Itália (Remontagem de Painéis)	1957	Caixa 3 > Pasta 9	Convênio (2) Minuta (1) Projeto (projeto bienal para escolas, 1958-59, desenvolvido pelo prof. P.M.Bardi) (1) Recortes de jornal (4) Recortes de revista (1) OBS: Foi firmado convênio entre o Museu de Arte e a Fundação Alvares Penteado (FAAP) para a realização de cursos.
		CDROM (118-157-FAAP-Pinacoteca MASP-Cursos) OBS: Algumas fotos da sala de exposição na FAAP	Registros imagéticos
Arte da Itália: de Rafael a Ticiano	26/6 – 4/10/2015 Reconstrução da expografia do MASP na FAAP	Documentação ainda não processada	
Arte no Brasil até 1900	26/03-06/06/2015 2015 Remonta a expografia (de Lina Bo Bardi) da exposição do MASP na Fundação Alvares Penteado (FAAP), realizada em 1957	Documentação ainda não processada	
Remontagem da Expografia realizada na sede do MASP na Sete de abril			
Mesma expografia			
Retrato Francês	1952	Não foi encontrada	
		CDROM (87-1952-Exp Retrato Francês) OBS: Usa algumas paredes apoiadas em colunas metálicas	Registros imagéticos
Pintura	1955	Caixa 4 > pasta 15	Carta recebida (2)

contemporânea francesa			Lista de obras (1) OBS: Lista de obras apresentadas pela galeria Barcinski
		CDROM (113-1955 – Pintura francesa contemporânea) Exposição na 7 de abril	Registros imagéticos
Arte da França: de Delacroix a Cézanne	17/7 – 8/11/2015 Expografia baseada nos painéis suspensos por cabos de aço realizada no MASP, quando o museu localizava-se na rua 7 de abril em 1950.	Documentação ainda não processada	
A arte do Brasil no século 20	10/04 – 28/06/2015 Expografia baseada nos painéis suspensos por cabos de aço realizada no MASP, quando o museu localizava-se na rua 7 de abril em 1950.	Documentação ainda não processada	
Sobre o acervo exposto nos cavaletes de Lina Bo Bardi			
Arte Francesa	1971	Caixa 1 > Pasta 2	Recorte de jornal (5)
		CD-ROM (177-1971-Exp. Arte Francesa). OBS: Usando os cavaletes de cristal	Registros imagéticos
Acervo Masp	05/03/2015 – 31/07/2016	Documentação ainda não processada	
Exposições Playgrounds realizadas por Nelson Leirner			
Nelson Leirner no vão Livre: Playground do Masp	1969	Caixa 4 > Pasta 19	Recorte de Jornal (2) Catálogo (folhas soltas com 9 imagens em cada página) (1)
		CDROM (163-1969 – Nelson Leirner)	Registros imagéticos
Arquivo no Triano-MASP: Playgrounds	18/03-24/07/2016	Documentação ainda não processada	
Exposições “A mão do Povo Brasileiro”			
A mão do Povo Brasileiro	1969	A> Caixa 1 > pasta 4	Documentos reproduzidos p/ catálogo (8) Texto (7) Recortes de jornal (23) Recorte de revistas (3)

		B>Caixa 1> Pasta 5	Lista de obras (8) Lista de nomes/colaboradores (2) Carta recebida (16) Recibo(39) Anotação (9) Carta enviada (20) Bilhete (1) Carta institucional (3) Cartão de visita (4) Lista de livro (1) Nota fiscal (4) Reprodução (4)
		CDROM (160-1969- A mão do Povo Brasileiro)	Registros imagéticos
		CDROM (160-1969- A mão do Povo Brasileiro II)	Registros imagéticos
		CDROM (160-1969- A mão do Povo Brasileiro III)	Registros imagéticos
A mão do Povo Brasileiro (1969/2016)	2/9/2016 – 22/1/2017	Documentação ainda não processada	

Resultado de levantamento feito no MASP sobre as exposições “Moda Brasileira”

Título	Data	Localização da documentação no Centro de Documentação e Biblioteca	Itens
Exposição “Retrospectiva da moda brasileira”	1971	Não foi encontrada	Bilhete (1) carta enviada (41) Carta recebida (8) cartão de visita (4) convite (4) comunicado (1) convocação (1) Estatuto do Centro Brasileiro da Moda (1) Formulário (1) Lista de materiais (1) Material para imprensa (3) Programa (1) recorte de jornal (36) regulamento para “Semana da Moda Brasileira” (1) telegrama recebido (3).
Moda Brasileira OBS: A coleção foi doada pela Rhoria em 1972. Trata-se de 79 peças selecionadas por Pietro Maria Bardi.	1972 e 1975	“1972 – Doação de costumes criados pela Rhodia” Caixa 11> Pasta 48	Bilhete (1) Cartas enviadas (13) Cartas recebidas (1) Comunicado (1) Convocação (1) Proposta (1) Recortes de revistas (6) Telegrama enviado (1) Recortes de jornal (3) Texto (1)
		“1975 – Exposição Rhodia”	Anotações (1)Cartas enviadas (13) Lista de nomes [de artistas] (1)

		Caixa 4 > Pasta 28	Recorte de jornal (1) Textos (6)	
Arte na Moda: Coleção MASP Rhodia	22/10/2015 – 14/02/2016	Pasta “2015- Exposição ‘Arte na Moda : Coleção MASP Rhodia”	- Departamento de conservação e restauração - Departamento de comunicação - Departamento de produção	
			Departamento de conservação e restauração	Relatório (1)
			- Departamento de comunicação	Recorte de revista (6) Recorte de jornal (4)
			- Departamento de produção	Layout (2) ³²⁶ Projeto (2) ³²⁷ Relatório (1) ³²⁸ Nota fiscal (1) ³²⁹ Contrato (2) ³³⁰ Lista (5) ³³¹ Estudo (1) ³³² Correspondência interna (2) ³³³ Orçamento (2) ³³⁴ Recibo (29) ³³⁵
		2015- Exposição ‘Arte na Moda : Coleção MASP Rhodia	Departamento de curadoria	Pesquisa (8 artigos) Textos (3) Lista de obras (6) Lista de artistas (1) Cronograma (1) Pauta (1)

³²⁶ 2 plantas da sala de exposição, em formato A4.

³²⁷ Projeto entregue pela METRO, em format A4: um projeto contendo informações sobre o que foi liberado e o outro projeto com informações sobre o que foi liberado para execução .

³²⁸ Relatório de conservação e restauração.

³²⁹ Nota fiscal de preparação de peças de vestuário para exposição.(52h30min).

³³⁰ Contrato de prestação de serviço e contrato de locação de equipamento.

³³¹ São 5 listas com os itens do acervo que seriam expostos: lista de vestidos e modelos de manequins (com 53 itens do acervo, informando o número de tombo, modelo de manequim (ex. perna ou manequim de uma haste, saia, observação, data prevista para entrega, imagem de cada objeto) ; lista de vestidos e modelos de manequins; vestidos da coleção Rhodia com croquis de Alceu Pena (contém imagem do objeto, nome de quem criou a peça, onde nasceu, data de nascimento, tipo de indumentária, número de tombo, título ou quando a indumentária era usada, tipo de tecido, medidas do objeto, se possui ou não assinatura, forma de aquisição, origem e ano da criação), coleção Rhodia- empréstimo de documentos(nesta lista tem uma inscrição , à caneta, “versão final”).

³³² Estudo preliminar de quantitativo de Cortina para o espaço expositivo, também baseado no projeto do escritório de arquitetura METRO.

³³³ Trata-se de original e cópia de solicitação interna, entre setores, em formato de carta (contendo logo da instituição, local, data, não informando para qual setor foi endereçada, mas que solicita “o empréstimo de 12 documentos que integram a coleção Rhodia Poliamida e especialidades LTDA”.; além de ser assinada por Adriano Pedrosa (Diretor artístico do MASP).

³³⁴ Orçamento de mão de obra para marcenaria, pintura, serralheria, materiais e transporte, e para compra de 80 manequins.

³³⁵ Comprovante de envio de correspondência (1 brochura Rhodia e Brochura Leon Ferrari) para instituições como Folha de São Paulo, Arte 1, O beijo, Catraca livre, Metro, Destak, Cult, Agência Estado / SP, Carta Capital, Glamurama, editora Globo, Instituto Moreira Salles, O Estado de São Paulo, valor Econômico, Veja, La Nación, das Arte/ RJ, Bamboo, El país, Freelancer, Casa Claudia Luxo, Brasieiros, Revista da Cultura, Três Editorial.

MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO- MAM/ RJ

Representação Brasileira na VI Bienal de Paris			
Representação Brasileira na VI Bienal de Paris / Pré-bienal de Paris	30/05/1969	MAM Exp 391 A Representação Brasileira na VI Bienal de Paris - 30/05/1969 (fechada pelos Militares)	
		MAM Exp 391 A . pesquisa MAM RJ	Carta (14)
		MAM Exp. 391 A Colecionável	Clipping (11)
MAM 60 anos: arte Brasileira			
MAM 60 anos: arte Brasileira Núcleo “Pré-bienal de Paris”	28/ 10/2008 – 25/01/2009	Biblioteca	
		MAM- EXP: 1320, 1321, 1322, 1323, 1324	Catálogo da exposição (1)
		MAM Exp. 1320 – 1324 “MAM 60 anos”	
		MAM- Exp: 1320 – 1324/ 2008 Colecionável	Clipping (25)
		MAM- Exp: 1320/2009 Duplicata	Clipping (5)
Título	Data	Localização da documentação no Centro de Documentação e Biblioteca	Itens
Opinião 65			
Opinião 65 OBS: Exposição comemorativa do IV centenário.	12/8 – 12/09/1965	Pasta: Exp. MAM 271. 1965. Design MAM	Catálogo (02)
		Pasta: n. 271 “Opinião 65”- 12/8-12/09/1965	
		MAM – EXP: 271/1965. Institucional	Imagens de obras (03) Miro da Mangueira Dansa com CAPA 1 parangolé (1965) Eduardo Ribeiro desdobra a CAPA 2 parangolé (1965) Ivan Serpa = “Onde está a fê” (Exposição 65”) Lista de preço (01 com 3 folhas) Relação de quadros de Wesley Duke Lee (01)

			Exp. MAM 271 1965 (Duplicata)	Duplicatas (8)
			MAM – Expo. 271/1965 Colecionável	Artigo (1) Clipping (24)
Opinião 65: 50 anos depois				
Opinião 65: 50 anos depois	19/09/2015 22/05/2016	–	MAM EXP: 1474 OBS: Documento está no acervo da Biblioteca, mas encontra-se associado à documentação do arquivo também, sendo o tema; “Exposição neoconcreta”	Catálogo (1)

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO – MAM/SP

Título	Data	Localização da documentação no Centro de Documentação e Biblioteca	Itens
Exposição Nacional de Arte concreta	4-18/12/1956	Centro de Memória Pasta: Arte concreta/ Exposição Nacional: Arte concreta MAM SP – 1956 e Ressonância – Arquivo Hermelindo Fiaminghi	Publicações desenvolvidas em 1956
			Convite (2) Revista especial (1) ³³⁶ Clipping de revista (1) Clipping de jornais (7)
			Publicações de 1986 até 2005
			Revista especial (1) ³³⁷ Clipping em jornais (7) Clipping em Revistas (2) ³³⁸

Título	Data	Localização da documentação no Centro de Documentação e Biblioteca	Itens
Exposição Nacional de Arte concreta	4-18/12/1956	Centro de Memória	
			Pasta: Arte concreta/

³³⁶ A Revista Ad (Arquitetura e decoração) publicou um número especial voltado à “Exposição Nacional de Arte concreta, contendo imagens de algumas obras, artigos e poemas. Acervo Hermelindo Fiaminghi.

³³⁷ Revista *Bien’Art* publicou um número voltado para “Exposição Nacional de Arte concreta”, em 2005, com o título “Concretos: a vanguarda continua. Mesmo sendo a publicação de 2005, o clipping foi colocado na pasta por dois motivos: por ser um artigo que trata dos desdobramentos da exposição realizada em 1956; além de ser uma doação para o Acervo Hermelindo Fiaminghi. É importante citar que os documentos fazem referência à exposição de 1956, mas as publicações mais recentes estariam voltadas para a segunda versão da exposição, realizada em 2006, o que comprova que a organização dos documentos estão voltados para o Arquivo Hermelindo Fiaminghi, sendo a exposição uma temática dentro deste arquivo.

³³⁸ Revista *Bien’Art*. Revista voltadas para arte, arquitetura, cinema, design e fotografia.

		Exposição Nacional: Arte concreta MAM SP – 1956 e Ressonância – Arquivo Hermelindo Fiaminghi	Convite (2) Revista especial (1) ³³⁹ Clipping de revista (1) Clipping de jornais (7) Publicações de 1986 até 2005 Revista especial (1) ³⁴⁰ Clipping em jornais (7) Clipping em Revistas (2) ³⁴¹
--	--	--	--

Título	Data	Localização da documentação no Centro de Documentação e Biblioteca	Itens
Concreta 56: a raiz da forma	26/9-10/12/2006	Centro de Memória	
		Pasta Exp. 214	Folder (1) Convite (3) Correio eletrônico/ E-mail de divulgação do evento (1) Moderno MAM ³⁴² (1) Imagens das telas de sites ³⁴³ (2) Clippings ³⁴⁴ (25) Planta Baixa (8) Cartaz ³⁴⁵ (1)
		Pasta Exp. 214 B	Fotos ³⁴⁶ (44) Relatório ³⁴⁷ (1)
		Relatório	(1 material de 44 folhas) contendo peças de divulgação (folders, versões em miniaturas dos cartazes, CD-Rom'S, Moderno mam).
		Clipping de jornal	(17)
		Clipping de revistas	(1)

³³⁹ A Revista Ad (Arquitetura e decoração) publicou um número especial voltado à “Exposição Nacional de Arte concreta, contendo imagens de algumas obras, artigos e poemas. Acervo Hermelindo Fiaminghi.

³⁴⁰ Revista *Bien'Art* publicou um número voltado para “Exposição Nacional de Arte concreta”, em 2005, com o título “Concretos: a vanguarda continua. Mesmo sendo a publicação de 2005, o clipping foi colocado na pasta por dois motivos: por ser um artigo que trata dos desdobramentos da exposição realizada em 1956; além de ser uma doação para o Acervo Hermelindo Fiaminghi. É importante citar que os documentos fazem referência à exposição de 1956, mas as publicações mais recentes estariam voltadas para a segunda versão da exposição, realizada em 2006, o que comprova que a organização dos documentos estão voltados para o Arquivo Hermelindo Fiaminghi, sendo a exposição uma temática dentro deste arquivo.

³⁴¹ Revista *Bien'Art*. Revista voltadas para arte, arquitetura, cinema, design e fotografia.

³⁴² Periódico trimestral impresso.

³⁴³ Imagens que mostram a divulgação da exposição “Concreta 56: a raiz da forma” em outros sites.

³⁴⁴ Clippings de Jornais e revistas.

³⁴⁵ Cartaz da exposição.

³⁴⁶ Com legendas, constando nome, título da exposição, data, do registro, nome do fotógrafo.

³⁴⁷ Material encadernado com o material de divulgação da exposição e informações do público visitante. Tem um CD- ROM em anexo.

		Clipping de matérias publicadas online	(6)
		Plantas baixa	(5) na escala 1/50.
		Plantas de elevação	(3)
		Biblioteca	
		Catálogo “Concreta 56: a raiz da forma”	Catálogo (1)
		DVDs	DVD 2006/07 Vol.1 (48)
		Memória Institucional - MAM	Contém: imagens das obras.
			DVD 2006/07 Vol.1 (16)
			Contém: Imagens das salas da primeira exposição (Exposição Nacional de Arte concreta)
			DVD 2006/07 Vol.2 (21)
			Contém: Revista (digitalizada) da primeira exposição (Exposição Nacional de Arte concreta)
			DVD 2006/07 Vol.3 (19)
			Contém: imagens de textos.
			DVD 2006/07 Vol.4 (21)
			DVD 2006/7 vol. 5 (17)
			Contém: imagens
			DVD 2006/7 (11)
			Contém: Imagens de obras, livro, imagens das salas das exposições.
			DVD 2006/7 (80)
			Imagens das salas da última exposição.
			DVD 2006/7 (272)
			Contém: imagens de obras
			Subpasta que contém: Folhas com imagens das obras e suas respectivas legendas (remetem ao nome do arquivo digital). (14)