5º sebra mus

seminário brasileiro de museologia

Museologia em *movimento:* lutas e resistências

PORTO ALEGRE - RS



Anais

FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO - FABICO

7 a 10 dez. 2022

UFRGS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

ANAIS

ORGANIZADORAS
Profa. Ana Carolina Gelmini de Faria (UFRGS);
Profa. Ana Celina Figueira da Silva (UFRGS);
Lizandra Caon Bittencourt (discente do Curso de Museologia e PPGMusPa/UFRGS);
Profa. Márcia Regina Bertotto (UFRGS)
Profa. Vanessa Barrozo Teixeira Aquino (UFRGS)

5º SEBRAMUS

SEMINÁRIO BRASILEIRO DE MUSEOLOGIA

Porto Alegre - RS

Museologia em movimento:
lutas e resistências

7 a 10 de dezembro de 2022

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Criação da Identidade Visual:
Sofia Martinez – Design de Produto/UFRGS – Museu da UFRGS
Ana Porazzi – Design Visual/UFRGS – Museu da UFRGS
Capa e Editoração eletrônica:
Lizandra Caon Bittencourt
NÃO ILUSTRADO

CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
BIBLIOTECA

S471a Seminário Brasileiro de Museologia (5. : 2022 : Porto Alegre, RS)
Anais... [recurso eletrônico] / Ana Carolina Gelmini de Faria ...[et al.] (Organizadoras). – Porto Alegre: UFRGS. Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, 2023.
p.

Tema: Museologia em movimento: lutas e resistências
ISSN: 2446-8940

1. Museologia - Eventos. I. Faria, Ana Carolina Gelmini de (Org.). II. Titulo.

CDU: 069

Rede de Docentes e Cientistas do Campo da Museologia
Coordenação - Gestão 2022-2024

Dr. Jezulino Braga – UFMG (coordenador)

Dra. Vanessa Barrozo Teixeira Aquino – UFRGS (vice-coordenadora)

Dra. Anna Paula Silva – UFBA

Dra. Thainá Castro – UFSC

5º Seminário Brasileiro de Museologia

Coordenação Geral

Profa. Dra. Vanessa Barrozo Teixeira Aquino – UFRGS

Profa. Dra. Márcia Regina Bertotto – UFRGS

Comissão Organizadora

Profa. Dra. Ana Carolina Gelmini de Faria – UFRGS

Profa. Dra. Ana Celina Figueira da Silva – UFRGS

Profa. Dra. Andréa Reis da Silveira – UNIASSELVI

Ma. Claudia Porcellis Aristimunha – Museu da UFRGS

Ma. Daniela Amaral – Representante dos pesquisadores/profissionais de museus

Prof. Dr. Daniel Viana de Souza – UFPel

Prof. Dr. Diego Ribeiro – UFPel

Ma. Eliane Muratore – Museu da UFRGS

Me. Elias Machado – UFRGS

Prof. Me. Eráclito Pereira – UFRGS

Profa. Dra. Fernanda Albuquerque – UFRGS

Profa. Dra. Fernanda Rechenberg – UFRGS

Profa. Dra. Jeniffer Cuty – UFRGS

Profa. Dra. Karine Lima – UNESPAR

Ma. Lívia Biasotto- Museu da UFRGS

Profa. Ma. Marlise Giovanaz – UFRGS

Profa. Dra. Renata Padilha – UFSC

Esp. Simone Borsatto – Museu da UFRGS

Profa. Dra. Thainá Castro – UFSC

Profa. Dra. Zita Rosane Possamai – UFRGS

Bolsista PROREXT: Lizandra Caon – Museologia/UFRGS

Criação do site: Juliana Costa – Publicidade e Propaganda/UFRGS

Criação da Identidade Visual:
Sofia Martinez – Design de Produto/UFRGS
Ana Porazzi – Design Visual/UFRGS – Museu da UFRGS

5º Seminário Brasileiro de Museologia

Comissão Científica

Dra. Andréa Reis da Silveira – UNIASSELVI

Dra. Anna Paula Silva – UFBA

Dra. Cristina Bruno – USP

Dr. Daniel Viana de Souza – UFPel

Dr. Diego Lemos Ribeiro – UFPel

Dra. Emanuela Ribeiro – UFPE

Me. Eráclito Pereira – UFRGS

Dra. Giane Vargas – UNIPAMPA

Dr. Ivan Coelho de Sá – UNIRIO

Dr. Jean Baptista – UFG

Dr. Jezulino Braga – UFMG

Dra. Julia Moraes – UNIRIO

Dra. Karine Lima da Costa – UNESPAR

Dra. Marília Cury – USP

Dra. Monique Magaldi – UNIRIO

Dra. Priscilla Arigoni – UFOP

Dra. Rosângela Britto – UFPA

Dra. Thainá Castro – UFSC

Me. Tony Boita – IBRAM

Dra. Zita Possamai – UFRGS

Comissão dos Grupos de Trabalho

Dra. Ana Carolina Gelmini de Faria – UFRGS

Dra. Ana Celina Figueira da Silva – UFRGS

Ma. Daniela Amaral – Representante dos pesquisadores/profissionais de museus

Dra. Fernanda Rechenberg – UFRGS

Lizandra Caon Bittencourt - bolsista 5º Sebramus

Dra. Renata Padilha – UFSC

APRESENTAÇÃO

A Rede de Docentes e Cientistas do Campo da Museologia tem como compromisso estimular a produção de uma Museologia atenta às demandas sociais, que instigue em seus(suas) integrantes uma atuação criadora e renovadora que assegure a cidadania, o respeito à diversidade e a inclusão, em amplo sentido. Seu principal palco de trocas é o Seminário Brasileiro de Museologia (SEBRAMUS), evento nacional que, ao longo de suas quatro edições, estimulou debates sobre o ensino e a produção acadêmica da área, bem como reflexões sobre o fazer museológico em sua dimensão social, educativa, política e crítica.

Após uma pausa necessária, em razão da pandemia de COVID-19, o evento chegou, nos dias 7, 8, 9 e 10 de dezembro de 2022, em sua quinta edição e retomou discussões latentes no cenário cultural nacional e internacional. Na perspectiva de avançar a partir do tema gerador do 4º SEBRAMUS (Brasília, 2019), intitulado *Democracia: desafios para a universidade e para a Museologia*, a última edição, intitulada *Museologia em movimento: lutas e resistências*, visou aprofundar as discussões no âmbito da Museologia em um cenário contemporâneo complexo, repleto de desafios, lutas e muitas resistências.

Construímos o evento ao longo de 2022, um ano chave para o Brasil, com eleições para Presidência e Congresso Nacional, momento no qual direitos constitucionais foram frequentemente questionados e ameaçados e que se tornou uma responsabilidade social, enquanto profissionais da Museologia, lutar por uma realidade onde os direitos não sejam coagidos, a democracia seja um princípio civil respeitado e o convívio com a diversidade uma realidade. O SEBRAMUS se consolidou como um espaço colaborativo de discussões a respeito das dificuldades que passam as universidades e o campo museal frente ao cenário apresentado, e que repercutem na formação e consolidação teórica e profissional da Museologia brasileira.

O evento ocorreu na Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (FABICO/UFRGS), Porto Alegre/RS, tendo como organizadoras(es) locais docentes e discentes do curso de bacharelado em Museologia e do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio da UFRGS. O evento teve uma vasta programação científica e cultural, a saber:

5º SEBRAMUS - QUARTA-FEIRA, 7/12/2022	
Manhã	10h - 12h - **Acolhida e credenciamento**
Tarde	13h-14h - **Lançamento de livros**
	14h - 18h - **Comunicações Orais**
Noite	18h - Apresentação Cultural **Africanamente - Escola de Capoeira Angola**
	19h - 21h - Conferência de Abertura **Museu: Ferramenta de luta e resistência**
	Profa. Marcele Pereira (UNIR)
5º SEBRAMUS - QUINTA-FEIRA, 8/12/2022	
Manhã	9h - 12h Mesa redonda **Museologia: Modos de usar**
	Célio Golin - Grupo Nuances
	Eurípedes Gomes da Cruz Jr. - Museu Nacional de Belas Artes e
	Museu de Imagens do Inconsciente (RJ)
	Tony Boita - Rede Museologia LGBT
	Pollynne Santana - Museu da Inclusão (SP)
Tarde	14h - 17h30 - **Comunicações Orais**
	17h30 - Apresentação Cultural **Gurizadaí - ONG Misturaí**
Noite	18h30 - 21h - Mesa redonda **Museologia: Modos de usar**
	Profa. Jocelem Fernandes Ribeiro (Museu Afro Brasil Sul)
	Padre Mauro Luiz da Silva - Museu dos Quilombos e Favelas
	Urbanos (MUQUIFU)
	Lucas Ribeiro - Rede Museologia Kilombola
	Fernanda Kaingáng - Instituto Kaingáng (Inka)
5º SEBRAMUS - SEXTA-FEIRA, 9/12/2022	
Manhã	9h - 10h30 - **Reunião Graduação**
	10h30 - 12h - **Reunião Pós-Graduação**
	10h30 - 12h - **Reunião Rede LGBT de Memória e Museologia Social**
Tarde	14h - 16h - **Comunicações Orais**
	16h 30 - 18h30 - **Assembleia Geral da REDE**
Noite	19h - 21h - Conferência de Encerramento **Desafios para uma definição decolonial de Museu**
	Profa. Camila Moraes Wichers, Conselho Consultivo ICOM Brasil

5º SEBRAMUS - SÁBADO, 10/12/2022	
Manhã	9h - Caminhada Cultural no **Centro de Porto Alegre + Museu de Percurso do Negro em Porto Alegre** 11h - Visita e roda de conversa no **Museu Julio de Castilhos**

O 5º SEBRAMUS teve 417 inscritos(as), com presença de 283 participantes, ou seja, 68% de inscritos(as) compareceram ao evento. Do total de 276 trabalhos inscritos, foram realizadas presencialmente 206 comunicações orais e exibição de 52 pôsteres digitais.

Um dos importantes momentos do SEBRAMUS é a troca de conhecimento por meio de apresentações de trabalhos das pesquisas concluídas ou em andamento no campo museal. Na quinta edição do evento, as condições para a inscrição de propostas de Grupos de Trabalho foram:

- Mestres(as) e Doutores(as) poderiam submeter propostas. Somente foram aceitas propostas de Grupos de Trabalho apresentadas por ao menos um Doutor(a);

- Os Grupos de Trabalho propostos poderiam ser coordenados por até 3 (três) membros de ao menos duas instituições diferentes;

- As propostas foram encaminhadas em formulário específico, no qual constava: nome dos(as) coordenadores(as) seguidos de filiação profissional ou institucional; título com até 85 (oitenta e cinco) caracteres com espaços; ementa com dimensão entre 1.200 (mil e duzentos) e 2.000 (dois mil) caracteres com espaços; 3 (três) palavras-chave. A adequação às normas foi critério de encaminhamento da proposição para avaliação pela Comissão Científica do evento, estando sujeito à desclassificação o não cumprimento das normas de submissão.

Consideraram-se atribuições dos(as) coordenadores(as) de Grupos de Trabalho:

- Selecionar os trabalhos a serem apresentados no Grupo de Trabalho, nas modalidades comunicação oral e pôster;

- Organizar a ordem das comunicações do Grupo de Trabalho nos turnos destinados na programação do 5º SEBRAMUS;

- Conduzir as atividades do Grupo de Trabalho ao longo do 5º SEBRAMUS;

- Coordenar os trabalhos durante os dias da realização do Grupo de Trabalho, respeitando os horários previstos na programação do evento;

- Encaminhar ao final dos trabalhos a lista das pessoas com direito aos certificados.

Na quinta edição do SEBRAMUS tivemos a aprovação de 16 (dezesseis) grupos de trabalho (GTs). Ressalta-se que o GT 14 - *Racialidades e lógicas museológicas* foi incorporado ao GT 16 - *Museologia e patrimônio cultural negro: ancestralidades, lutas e existências* pela proximidade temática. Abaixo, segue a relação dos GTs com seus(suas) respectivos(as) coordenadores(as) e, na abertura de cada conjunto temático de trabalhos completos nesses Anais, a proposta do grupo de trabalho:

GT	TÍTULO	COORDENAÇÃO
GT1	**Musealização da arte: políticas da resistência e preservação da produção artística**	Dra. Anna Paula da Silva - UFBA Dr. Emerson Dionísio Gomes de Oliveira - UnB Dra. Mariana Estellita Lins Silva - UFMA
GT2	**Museologia em processo: formação e pesquisa**	Dra. Cristina Bruno - USP Dra. Judite Santos Primo - ULHT
GT3	**Conservação**	Dra. Silmara Küster de Paula Carvalho - UFRJ Dr. Marcus Granato - UNIRIO/MAST Ma. Clara Landim Fritoli - UTFPR
GT4	**Museologia e cultura digital**	Dra. Carmen Lucia Souza da Silva - UFPA Dra. Rita de Cassia Maia da Silva - UFBA Me. Rafael Teixeira Chaves - UNIRIO
GT5	**Museus, memória e Museologia LGBT+**	Dr. Tony Willian Boita - UFRGS Me. Marlise Maria Giovanaz - UFRGS Dr. Benito Bisso Schmidt - UFRGS
GT6	**Coisas e indivíduos em movimento: Museologias, coleções e arqueologias**	Dr. Diego Lemos Ribeiro - UFPEL Dra. Camila Azevedo de Moraes Wichers - UFG Dra. Cristina Bruno - USP
GT7	**Documentação museológica como ferramenta para a transformação sociocultural**	Dra. Renata Cardozo Padilha - UFSC Dra. Mara Lúcia Carrett de Vasconcelos - MVM/IBRAM Me. Elias Palminor Machado - UFRGS
GT8	**Coleções, museus e redes de cooperação nas universidades**	Dra. Noris Mara Pacheco Martins Leal - UFPEL Dr. Mauricio Candido da Silva - USP Dr. Hugo Xavier Guarilha - UFOP
GT9	**Museologias emergentes**	Me. Karlla Kamylla Passos dos Santos - UFG Me. Giovanna Silveira Santos - UFG Dra. Camila Azevedo de Moraes Wichers - UFG

GT10	**Desafios dos modelos de gestão em museus na contemporaneidade**	Dra. Ana Paula Ferreira de Brito - UFRGS Dra. Ana Ramos Rodrigues Castro - UFRGS Ma. Deise Formolo - Museu do Imigrante
GT11	**Patrimônio e memória da alteridade em coleções museológicas de arte e cultura populares**	Dra. Vânia Dolores Estevam de Oliveira - UFG Dra. Elizabete de Castro Mendonça - UNIRIO Dr. Ricardo Gomes Lima - UERJ
GT12	**Museus e cultura política**	Dra. Gleyce Kelly Heitor - Oficina Francisco Brennand Me. Glauber de Lima - UFG
GT13	**Processos curatoriais e contra-colonialidades**	Dra. Juliana Cristina Pereira - UFSC Dra. Thainá Castro Costa - UFSC Me. Nutyelly Cena de Oliveira - UFPE
GT15	**História e memória dos museus e da Museologia no Brasil**	Dr. Henrique de Vasconcelos Cruz - UFS Dra. Priscilla Arigoni Coelho - UFPE Dra. Ana Carolina Gelmini de Faria - UFRGS
GT16	**Museologia e patrimônio cultural negro: ancestralidades, lutas e existências**	Dra. Giane da Silva Vargas - UNIPAMPA Me. Eráclito Pereira - UFRGS Me. Elza Vieira da Rosa - UFRGS
GT17	**Musealização e gestão de memórias traumáticas**	Dra. Letícia Julião - UFMG Dra. Ana Paula Ferreira de Brito - UFRGS Me. Jacqueline Custódio - UFRGS

Cada GT compreendeu, no máximo, 20 (vinte) apresentações na modalidade comunicação oral, apresentados no 5º SEBRAMUS em formato presencial. Seguindo as regras aprovadas em plenárias de edições anteriores, poderiam submeter comunicações orais autores(as) com titulação mínima de graduado(a) e, após sua apresentação no evento, envio de trabalho completo para integrar os Anais. A modalidade de pôster digital compreendeu apresentações em que um(a) dos(as) autores(as) era estudante de graduação, se limitando a envio de resumo simples.

Portanto, os Anais do 5º SEBRAMUS compreendem trabalhos completos que foram apresentados presencialmente na modalidade comunicação oral. Observa-se que ocorreu uma baixa produção de textos completos em relação a submissão de resumos, primeira fase do processo: tivemos na quinta edição a submissão de 206 resumos para a modalidade comunicação oral, já tendo por filtro, o pagamento de inscrição por parte de ao menos uma autoria. Destes, 146 foram apresentados presencialmente no evento, o que compreende 70,87% de comunicações orais efetivadas. Porém, apenas 53 comunicações orais submeteram o trabalho completo para compor os Anais do evento, o que caracteriza 36,30% dos trabalhos comunicados. Foram levantadas algumas hipóteses para o declínio gradual:

a) a quinta edição do evento foi realizada ainda sob medidas de proteção e combate à COVID-19;

b) foi o primeiro evento presencial da área, de abrangência nacional, caráter que exigiu uma organização dos(as) inscritos(as) para o deslocamento;

c) por ser retomada das atividades presenciais as passagens aéreas e outras formas de transporte exigiram um alto orçamento, por dezembro ser mês de festas de final de ano e período de férias;

d) muitas pessoas acharam que o evento seria de caráter híbrido;

e) embora tenham ocorrido prorrogações, o período de submissão de trabalho completo compreendeu o período de férias de verão.

Abaixo, seguem detalhamentos do mapeamento realizado por GT na modalidade comunicação oral:

COMPARATIVO TRABALHOS APROVADOS - TRABALHOS COMUNICADOS - TRABALHOS COMPLETOS

GT	Aprovados Publicados Caderno de Resumos	Comunicados	% Comunicados em relação Resumos aprovados	Publicado nos Anais Trabalhos completos	% Trabalho completos em relação aos comunicados
GT1	10	9	90	4	44,44
GT2	17	16	94,12	1	6,25
GT3	7	4	57,14	0	0
GT4	15	10	66,66	4	40
GT5	14	9	64,29	3	33,33
GT6	19	14	73,68	6	42,86
GT7	6	4	66,67	2	50
GT8	16	10	62,5	3	30
GT9	20	12	60	4	33,33
GT10	9	7	77,78	3	42,86
GT11	4	1	25	0	0
GT12	15	10	66,67	6	60
GT13	9	5	55,56	2	40
GT15	20	17	85	6	35,29
GT16	16	11	68,75	5	45,46
GT17	9	7	77,78	4	57,17
TOTAL	**206**	**146**	**70,87%**	**53**	**36,30%**

Ressalta-se, ainda, que tivemos na quinta edição a modalidade pôster virtual, com 52 apresentações exibidas no decorrer do evento, que estão contempladas no Caderno de Resumos do 5º SEBRAMUS.

Para os(as) leitores(as) que gostariam de obter fontes primárias sobre a quinta edição do SEBRAMUS, convidamos a visitar o repositório digital do programa de extensão *Museologia na UFRGS: trajetórias e memórias*, disponível no endereço eletrônico https://memoriamslufrgs.online/tainacan/. A subcoleção 5º SEBRAMUS compõe a coleção Eventos, e nela encontra-se disponível para consulta itens como logotipo, peças gráficas, site, fotos, Caderno de Resumos, Anais entre outros recursos que viabilizaram o evento.

A sexta edição do SEBRAMUS terá como coordenação local a Universidade Federal do Delta do Parnaíba. Desejamos muito sucesso ao evento, certas de que o SEBRAMUS é uma instância acadêmica, educativa e política de legitimação do campo museal. Agradecemos a todos(as) que tornaram o 5º SEBRAMUS uma realidade, desde a coordenação da Rede de Docentes e Cientistas do Campo da Museologia, a direção da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da UFRGS, servidores e terceirizados que atuam na UFRGS, docentes e discentes do curso de Museologia e do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio da UFRGS, conferencistas e palestrantes, comunicadores e ouvintes do evento.

Esperamos que os Anais do 5º SEBRAMUS contribuam para a divulgação científica da produção museológica, tornando os trabalhos que o compõem fontes bibliográficas de outras investigações e conteúdo de muito aprendizado.

Nos encontramos no 6º SEBRAMUS!

Ana Carolina Gelmini de Faria

Comissão Organizadora dos GTs 5º SEBRAMUS

Ana Celina Figueira da Silva

Comissão Organizadora dos GTs 5º SEBRAMUS

Márcia Bertotto

Coordenação Geral do 5º SEBRAMUS

ÍNDICE

GT 1 - MUSEALIZAÇÃO DA ARTE: POLÍTICAS DA RESISTÊNCIA E PRESERVAÇÃO DA PRODUÇÃO ARTÍSTICA.....21

A REVOLTA DO AZULEJO NO ARDENTE E MÁGICO BARROCO BRASILEIRO....22
Emerson Dionisio Gomes de Oliveira

A MUSEALIZAÇÃO COMO RESISTÊNCIA: uma análise dos objetos de guerra e imigração..... 31
Joana Pinheiro Gomes Arêas

QUEBRANDO A MOLDURA: a Musealização do Corpo em Movimento.....42
Angela Luciane Peyerl
Dra.Nadja de Carvalho Lamas
Dra.Luana de Carvalho Silva Gusso

MAPEAMENTO DE ESTUDOS DA MUSEALIZAÇÃO DA ARTE NO BRASIL.....53
Anna Paula da Silva

GT 2 - MUSEOLOGIA EM PROCESSO: FORMAÇÃO E PESQUISA.....62

NOVA DEFINIÇÃO DE MUSEUS NA PERSPECTIVA DA REGIÃO NORTE DO BRASIL.....63
Me. Sandra Regina Coelho da Rosa
Profª. Dra. Rosangela Marques de Britto

GT 4 - MUSEOLOGIA E CULTURA DIGITAL.....73

OS MUSEUS NAS PLATAFORMAS DIGITAIS: análise do Projeto Google Arts & Culture.....74
Geórgia Maria Ribeiro de Souza

AS TECNOLOGIAS DE MÍDIA E A COMUNICAÇÃO DOS MUSEUS IMPERIAL (RJ) E DO DIAMANTE (MG) 85
Isabella Favero Fazani
Maria Margaret Lopes

O FATO MUSEAL E AS AMBIÊNCIAS DIGITAIS CULTURAIS NO METAVERSO.....99
Jaber Caetano da Silva Filho
Pablo Fabião Lisboa

FUTEBOL, GÊNERO E GUERRILHA NO TWITTER: o caso do Museu do Futebol.....111
Renata Maria Beltrão Lacerda
Maria Cristina Oliveira Bruno

GT 5 - MUSEUS, MEMÓRIA E MUSEOLOGIA LGBT+.....125

MUSEOLOGIA LGBT E SEUS ENTRAVES 126
Alex Godoy Padilha de Souza

SEMPRE AFRONTOSA:
salvaguarda e difusão da coleção documental Parada Livre (*nuances*/RS).....138
Ana Carolina Gelmini de Faria
Marlise M. Giovanaz

nuances DO ARCO-ÍRIS: práticas de Museologia LGBT na UFRGS.....149
Elisângela Silveira de Assumpção
Zita Rosane Possamai

GT 6 - COISAS E INDIVÍDUOS EM MOVIMENTO: MUSEOLOGIAS, COLEÇÕES E ARQUEOLOGIAS.....165

PROCESSOS DE MEMORIALIZAÇÃO - Reflexões sobre a cidade de Gravataí...166
Helena Thomassim Medeiros
Daniel Maurício Viana de Souza
Diego Lemos Ribeiros

UM CHINELO ARQUEOLÓGICO E O DEBATE MUSEAL.....177
Ilza Carla Favaro de Lima
Renato Kipnis

REDESCOBRIR O ACERVO ARQUEOLÓGICO DO MUSEU HISTÓRICO SOROCABANO.....188
Larissa Girardi Losada
Maria Cristina Oliveira Bruno

DO ESPAÇO PRIVADO A RESERVA TÉCNICA VISITÁVEL: trajetória de uma coleção no MAE-USP 202
Mayara Manhães de Oliveira
Carla Gruzman

O PODCAST DO MUARAN: adaptação de um Museu de ações sociais à necessidade de distanciamento social.....212
Pedro Luís Machado Sanches
Mariana Brauner Lobato

ELOS QUE SE CONECTAM: Arqueologia e Museologia um olhar a partir das Cadeias Operatórias 223
Marcus Vinícius Beber

GT 7 - DOCUMENTAÇÃO MUSEOLÓGICA COMO FERRAMENTA PARA A TRANSFORMAÇÃO SOCIOCULTURAL.....233

ESTUDO SOBRE O ACERVO ICONOGRÁFICO DO MUSEU DO TREM DE SÃO LEOPOLDO.....234
Cinara Isolde Koch Lewinski

UM ACERVO ANIMADO:
documentação museológica aplicada a bonecos da cena 243
Stephanie Lins Campos Lobato
Aníbal José Pacha Correia

GT 8 - COLEÇÕES, MUSEUS E REDES DE COOPERAÇÃO NAS UNIVERSIDADES.....255

FINANCIAMENTO PARA MUSEUS E ACERVOS UNIVERSITÁRIOS.....256

Hugo Xavier Guarilha

Raquel Leite Braz

DOCUMENTAÇÃO E CONSERVAÇÃO DO ACERVO DE PATOLOGIA DA FACULDADE DE MEDICINA DA USP.....268

José Guilherme Veras Closs

Karina do Valle Marques

Mariana Matera Veras

Memorial da FAMED: projeto para salvaguarda e preservação do seu patrimônio e memória.....285

Rosangela Cristina Ribeiro Ramos

Shirlei Galarça Salort

GT 9 - MUSEOLOGIAS EMERGENTES.....296

SUJEITO INACABADO E AÇÃO EDUCATIVA EM MUSEU.....297

Adelmar Santos de Araújo

MULHERES NA CIÊNCIA E NOS MUSEUS.....309

Camila de Macedo Soares Silveira

Daniel Maurício Viana de Souza

MUSEALIZAÇÃO DO HIP HOP: uma análise da implementação do Museu da Cultura Hip Hop-RS.....321

Giovanna Veiga dos Santos

Márcia Regina Bertotto

ITINERÁRIOS SOBRE REPRESENTAÇÕES FEMININAS NAS COLEÇÕES DO MUSEU JULIO DE CASTILHOS.....332

Laura Gomes Machado

Ana Celina Figueira da Silva

GT 10 - DESAFIOS DOS MODELOS DE GESTÃO EM MUSEUS NA CONTEMPORANEIDADE.....342

Políticas Públicas para a Gestão dos Museus no Brasil.....343

Ana Ramos Rodrigues Castro

Ecomuseu Delta Parnaíba: gestão e documentação participativas.....355

Áurea da Paz Pinheiro

Fernando Antonio Lopes Gomes

Rita de Cássia Moura Carvalho

Diagnóstico participativo na elaboração de Plano Museológico do Museu Histórico de Itajaí.....364

Tayná Mariane Monteiro de Castro

GT 12 - MUSEUS E CULTURA POLÍTICA.....374

REDUÇÃO DE DANOS E A MUSEOLOGIA DO CUIDADO.....375
Ellen Nicolau

TRABALHO E CLASSE TRABALHADORA NO MUSEU HISTÓRICO NACIONAL.385
KELLY AMARAL DE FREITAS

A COLEÇÃO MUSEALIZADA DO "MUSEU ESPAÇO DOS ANJOS" (LEOPOLDINA, MINAS GERAIS).....397
Leonardo Gonçalves Ferreira
Letícia Julião

A escrita do passado nos museus históricos Abílio Barreto e da cidade Governador Valadares (MG).....405
Lucinei Pereira da Silva

DEMOCRATIZAÇÃO DA CULTURA E DEMOCRACIA CULTURAL: rotas para um horizonte utópico.....417
Mariana Upegui Rigoli
Julia Nolasco Leitão de Moraes

TRADUZINDO UMA EPISTEMOLOGIA DA EDUCAÇÃO MUSEAL: Revolta e Resistência.....430
Thiago Consiglio

GT 13 - PROCESSOS CURATORIAIS E CONTRA-COLONIALIDADES.....442

"ENTIDADES": o espelho que reflete e faz refletir a urgência da vida.....443
Gabriela Schneider

QUESTIONAMENTOS DECOLONIAIS: Maurício de Nassau em foco na exposição "Shifting Image".....454
Maria Luisa Moita Marcondes da Silva
Adel Igor Pausini

GT 15 - HISTÓRIA E MEMÓRIA DOS MUSEUS E DA MUSEOLOGIA NO BRASIL.....471

MARGS EXTRAMUROS E SEUS AGENTES MEDIADORES: uma experiência da Museologia regional na década de 1970.....472
Aline Vargas

OS AGENTES E PROPOSTAS DE CRIAÇÃO DO MUSEU DE COMUNICAÇÃO SOCIAL HIPÓLITO JOSÉ DA COSTA.....481
Ana Letícia de Alencastro Vignol
Ana Celina Figueira da Silva

QUANDO UM MUSEU INAUGURA A CIDADE: notas sobre a imaginação museal de Juscelino Kubitschek.....494
Clovis Carvalho Britto

MUSEU JOAQUIM NABUCO: uma experiência social (1974 - 1985).....507
Marília Bivar Leobaldo de Moraes
Marcele Pereira

LIANA OCAMPO E SUA CONTRIBUIÇÃO PARA O CAMPO MUSEAL BRASILEIRO.....521
Patricia Gabriela Machado Barbosa

PROJETO DECORATIVO DO MUSEU PAULISTA E GRANDES VULTOS, DE A. TAUNAY: análise comparativa 531
Tatiana Vasconcelos dos Santos

GT 16 - MUSEOLOGIA E PATRIMÔNIO CULTURAL NEGRO: ANCESTRALIDADES, LUTAS E EXISTÊNCIAS.....546

TERRITÓRIOS NEGROS EM MAPA: inventário dos Pontos Negros da Memória de Jaguarão/RS.....547
Pamela Cristina de Oliveira Santana Pinto
Ariane de Sá de Andrade Cruz
Giane Vargas Escobar

REFLEXOS DA POLÍTICA NACIONAL DE MUSEUS NO MUSEU HISTÓRICO DE ITAJAÍ.....557
Marco Antonio Figueiredo Ballester Júnior
Márcia Bertotto

A LEMBRANÇA À REVELIA DO ESQUECIMENTO: o carnaval do Afro-Sul/Ọdọmọde em Porto Alegre/RS.....568
Natália Souza Silva
Giane Vargas

O CLUBE GAÚCHO DE CAXIAS DO SUL/RS E A AUSÊNCIA NEGRA NOS MUSEUS.....581
Fabiana Ferreira Santos
Giane Vargas

PATRIMONIALIZAÇÃO E O RACISMO NA SALVAGUARDA DE ACERVOS RELIGIOSOS 594
Rebeca Santos de Andrade

MESTRE GRIÔ PARAQUEDAS E A EMERGÊNCIA DA VALORIZAÇÃO DO PATRIMÔNIO VIVO.....602
Sérgio Luiz Valentim Junior

GT 17 - MUSEALIZAÇÃO E GESTÃO DE MEMÓRIAS TRAUMÁTICAS.....613

ENSINO DA SHOÁ A CRIANÇAS E ADOLESCENTES NO MUSEU: os casos de Washington e São Paulo.....614
Juliana Carvalho Eliezer

HOMOGENEIZAÇÃO E SILENCIAMENTO DAS MEMÓRIAS COLETIVAS NA CONSTRUÇÃO DOS LUGARES DE MEMÓRIA:
o caso do subdistrito de Bento Rodrigues.....625

Maraysa de Fátima Costa de Oliveira

Priscilla Arigoni Coelho

A MEMORIALIZAÇÃO DOS MORTOS PELA COVID-19.....638

Mariana Brauner Lobato

UM MUSEU VIRTUAL PARA AS MEMÓRIAS DO (*IN)*POSSÍVEL:
trauma, resistência e intervenção 647

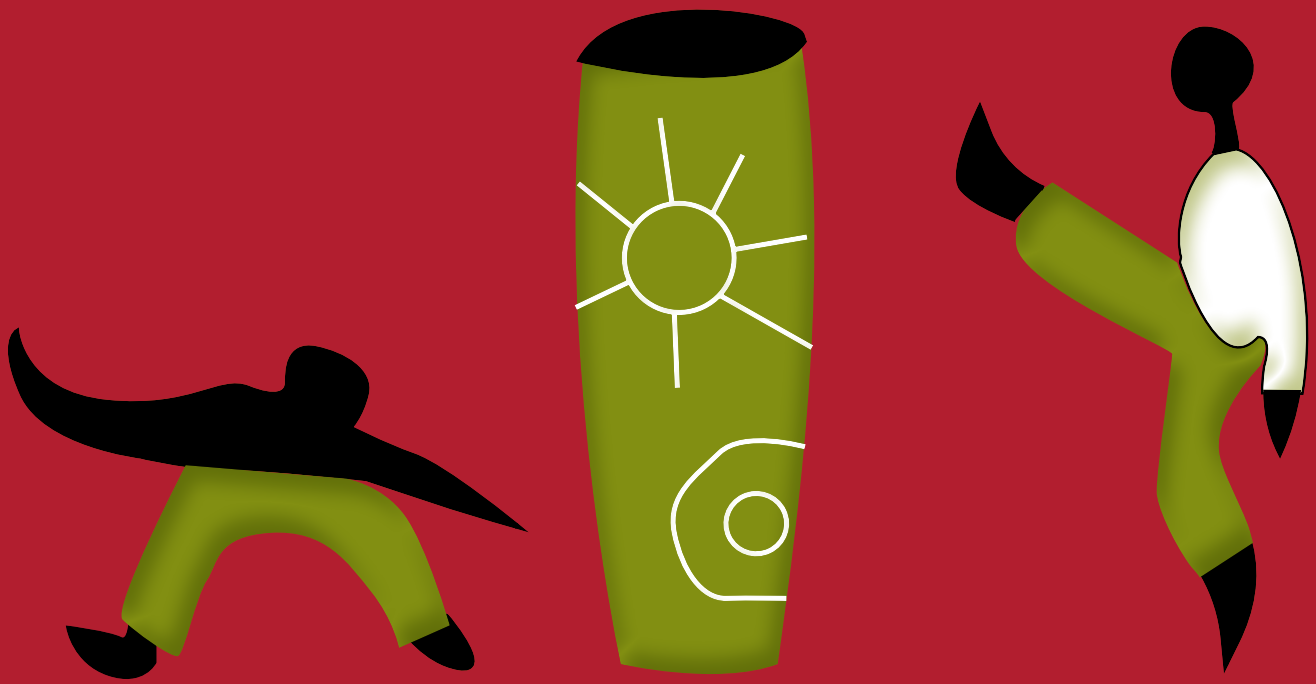
Priscila Chagas Oliveira

Maíra Brum Rieck

5º sebra mus

Museologia em *movimento:* lutas e resistências

GT 1
MUSEALIZAÇÃO DA ARTE: POLÍTICAS DA RESISTÊNCIA E PRESERVAÇÃO DA PRODUÇÃO ARTÍSTICA



GT 1 - MUSEALIZAÇÃO DA ARTE: POLÍTICAS DA RESISTÊNCIA E PRESERVAÇÃO DA PRODUÇÃO ARTÍSTICA

Coordenadores
Anna Paula da Silva (UFBA)
Emerson Dionisio Gomes de Oliveira (UNB)
Mariana Estellita Lins Silva (UFMA)

Resumo

Na ocasião da Mesa-Redonda de Santiago do Chile (1972), outra operação intelectual e política estava em curso: a constituição do acervo do Museu da Solidariedade, cuja coleção surgiu como ação política deliberada desde 1971 — acervo formado em nome da resistência e da solidariedade, em prol da democracia chilena. Resistência que guiou as ações do museu no exílio, após o golpe de estado de 1973, que instituiu uma das mais violentas ditaduras da América do Sul. Inspirados na história do atual Museu da Solidariedade Salvador Allende, nossa proposta acolhe discussões sobre musealização como ato de resistência para a preservação da produção artística, no contexto político das últimas décadas. Diante do cenário atual em que discussões sobre questões sociais, econômicas, políticas, étnico-raciais, culturais tornaram-se ainda pungentes, em razão da pandemia e das políticas de desmonte na área da cultura e da educação, compreender a musealização como processo de assimilação e de sobrevivência da produção artística pode apontar caminhos possíveis para a atuação das instituições e de seus agentes, garantindo a institucionalização de obras. A partir disto, se considera os desafios das instituições e seu papel na salvaguarda de acervos, reafirmando sua importância como espaços de preservação de bens culturais. Nesse sentido, o objetivo principal é discutir a preservação, constituição, gestão, mediação, extroversão de acervos artísticos públicos e privados de modo interdisciplinar. Para tanto, as comunicações podem abordar práticas e políticas de aquisição; documentação museológica; conservação de acervos; exposição; ação cultural; uso de tecnologias; pautas sociais; políticas públicas; e políticas institucionais. O acervo é basilar não apenas para diversas teorias museológicas que norteiam práticas profissionais, como também para fomentar a circulação da produção artística e o desenvolvimento das instituições. Portanto, o GT propõe o debate da musealização da arte enquanto processo que instaura o papel do acervo nas instituições museológicas e na produção crítica e historiográfica das artes visuais. Deste modo, a partir do reconhecimento da musealização como resistência, o GT será espaço colaborativo para comunicações sobre a produção artística em acervos e coleções.

A REVOLTA DO AZULEJO NO ARDENTE E MÁGICO BARROCO BRASILEIRO

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira
Universidade de Brasília, Instituto de Artes

RESUMO

A exibição da obra “A terra que nos move foge debaixo dos pés”, da artista portuguesa Manuela Pimentel, na exposição “Barroco Ardente e Sincrético”, em 2017, e sua aquisição para o acervo do Museu da Associação Museu Afro Brasil perturbou a linearidade da curadoria devotada à produção artística colonial luso-afro-brasileira e, ao mesmo tempo, atendeu seus apelos para os trânsitos entre diferentes regimes estético-culturais. Nas últimas décadas, temos assistido com maior frequência a um conjunto de mostras dedicadas a reunir diferentes regimes temporais e tipologias artísticas, num processo de imbricamento trans-histórico. Mostras preocupadas em reposicionar as narrativas matriciais da história da arte brasileira, em especial aquelas que insistem em apartar os fenômenos artísticos dos processos culturais mais amplos. Nesse conjunto de exposições, queremos destacar um projeto curatorial particular, realizado dentro de um processo de expansão dos espaços de cidadania, de revisitação da história cultural brasileira e da visibilidade das culturas afro-diaspóricas no escopo patrimonial, que delineiam o fenômeno do barroco tropical brasileiro. Tradicionalmente, a ideia de projeto curatorial busca construir, *a priori*, um discurso unificador, modelando expografias, narrativas historiadoras, pedagogias mediadoras e representações midiáticas. Tais projetos atendem aos desejos e às premissas das tradicionais instituições museológicas e do sistema da arte, preocupados em garantir que o “ambiente” artístico permaneça estável, incorporando novas possibilidades poéticas e assimilando a própria crítica ao sistema. Não foi o que ocorreu com a exposição citada, realizada em São Paulo, com curadoria de Emanoel Araújo. A mostra do Museu Afro Brasil buscou viabilizar a reunião de obras de arte produzidas no presente e no passado, num estendido *aqui-e-agora***.** Como em outras instituições, jogos e narrativas curatoriais reuniram acervos consolidados oriundos de diferentes regimes históricos e projetos poéticos. Estratégias de subordinação e de sobreposição organizaram os espaços expositivos. Nessa perspectiva, a convivência entre diferentes regimes artístico-culturais buscou atualizar a percepção e a relação que as instituições - e suas operações discursivas - têm com obras do passado.

PALAVRAS-CHAVE

Arte contemporânea. Curadoria de arte. Acervo de arte.
Barroco Tropical. Trans-historicidade.

ABTRACT

The exhibition of the work “A terra que nos move foge debaixo dos pés”, by the Portuguese artist Manuela Pimentel, in the exhibition “Barroco Ardente e Sincrético”, in 2017, and its acquisition for the collection of the Museu da Associação Museu Afro Brasil disturbed the linearity of the curatorship devoted to Portuguese-Afro-Brazilian colonial artistic production and, at the same time,

heeded their appeals for transits between different aesthetic-cultural regimes. In recent decades, we have seen more frequently a set of exhibitions dedicated to bringing together different temporal regimes and artistic typologies, in a process of transhistorical overlapping. Shows concerned with repositioning the matrix narratives of Brazilian art history, especially those that insist on separating artistic phenomena from broader cultural processes. In this set of exhibitions, we want to highlight a particular curatorial project, carried out within a process of expansion of citizenship spaces, of revisiting Brazilian cultural history and the visibility of Afro-diasporic cultures in the heritage scope, which outline the phenomenon of Brazilian Tropical Baroque. Traditionally, the idea of a curatorial project seeks to build, *a priori*, a unifying discourse, modeling expographies, historical narratives, mediating pedagogies and media representations. Such projects meet the wishes and assumptions of traditional museological institutions and the art system, concerned with ensuring that the artistic "environment" remains stable, incorporating new poetic possibilities and assimilating their own criticism of the system. This was not the case with the aforementioned exhibition, held in São Paulo, curated by Emanoel Araújo. The exhibition at Museu Afro Brasil sought to bring together works of art produced in the present and in the past, in an extended *here-and-now*. As in other institutions, games and curatorial narratives brought together consolidated collections from different historical regimes and poetic projects. Subordination and overlapping strategies organized the exhibition spaces. From this perspective, the coexistence between different artistic-cultural regimes sought to update the perception and relationship that institutions - and their discursive operations - have with works from the past

KEYWORDS

Contemporary art. Art curation. Art collection. Tropical Baroque. Trans-historicity.

A obra propõe um jogo de imagens sobrepostas e atravessadas [Figura 1]. Não se trata de fusões, nem acomodações, mas de imagens em camadas. Manuela Pimentel, a artista, aplica sobre tela cartazes de rua. É preciso que estejam colados uns sobre os outros, oferecendo camadas, que estragam e rasgam de maneira aleatória no momento em que a artista pinta sobre os cartazes imagens inspiradas na azulejaria portuguesa dos séculos XVII e XVIII. Colagem e pintura formam brechas que interrompem a imagem da superfície para revelar aquela que está por trás. Ao mesmo tempo em que incorpora às métricas urbanas do contemporâneo imagens da representação católica dos setecentos, a artista revisita os métodos de colegam utilizados por mestres como Hains Raymond, Mimmo Rotella e Jacques Villeglé. Para Tatiana Engelbrecht (2021), a artista "insinua gestos de rebeldia, inquietação e inconformismo".

Figura 1 - Manuela Pimentel, *A terra que nos foge debaixo dos pés*, 2017, acrílica e verniz sobre cartazes de rua sobre tela, 215 x 600 cm. Acervo da Associação Museu Afro Brasil



Fonte: Acervo do autor, 2018.

Do título, *A terra que nos foge debaixo dos pés*, depreendemos os terremotos que arrasaram conjuntos azulejares em Portugal, mas especialmente na manhã do dia 1º de novembro de 1755. Dia de Todos os Santos, momento em que durante 15 minutos a terra fugiu aos pés dos lisboetas, que viram uma das cidades mais imponentes da Europa ser destruída. O terremoto, em uma das capitais mais católicas do continente, abalou as premissas e a certezas dos intelectuais e religiosos na época. Susan Neiman (2003), autora de "O Mal no Pensamento Moderno", um estudo fundamental sobre a sucessão de imagens e interpretações concorrentes do mal na história moderna, defende que a separação estrita dos conceitos de desastres naturais e sociais, antes mesclados inseparavelmente na ideia da vontade de Deus, deu-se justamente no curso dos debates acalorados provocados pelo terremoto e pelo incêndio de Lisboa, em 1755. Para ela, tais debates marcam o verdadeiro começo do "moderno" precisamente por sua tentativa de dividir claramente as responsabilidades. Até 1755, as aflições que a natureza impunha sobre a humanidade eram consideradas obra de um Deus furioso: o homem estava pagando por seus pecados e por suas fraquezas.

Desta forma, *A terra que nos foge debaixo dos pés* ajuda a questionar o papel da racionalidade, a partir de uma pintura que podemos considerar de história crítica. Ao instituir-se pelas linguagens moderno-contemporâneas das artes visuais, a obra é capaz de incorporar as celebrações publicitárias (leia-se: cartazes do século XXI e emblemas e estampas reproduzidas nos azulejos do XVII e XVIII) como marcas do tempo e provocar comentários surpreendentes entre as imagens que, perturbadas pelas lacerações, se interpenetram. Movimento que se filia ao próprio vocabulário barroco de justaposição, de argumentação, de poder e de violência.

Excede as ambições deste texto a busca de um sentido derradeiro do termo *barroco,* seja para a obra de Pimentel, seja para suas filiações ao longo da história da cultura e da arte. Apenas, tomemos o que aprendemos com João Adolfo Hansen (2001), devemos desconfiar do uso peremptório do termo *barroco* tanto por sua circularidade tautológica quanto por sua porosa aplicabilidade. Justamente essa última perspectiva foi apresentada por Emanoel Araújo na exposição *Barroco Ardente e Sincrético – Luso-Afro-Brasileiro*, no Museu Afro Brasil, entre agosto de 2017 e março do ano seguinte. Melhor dizendo, como a exposição atravessou o termo com outras categoriais estéticas e temporais igualmente incertas, como "arte contemporânea" e "arte popular", num jogo que produziu a suspensão temporal para o uso do *barroco*, permitindo-lhe uma navegabilidade nocional aparentemente trans-histórica.

Barroco Ardente[1] pertenceu a uma cadeia de mostras que visaram apresentar um "painel artístico dos formadores do povo brasileiro"[2], todas no Museu Afro Brasil e todas curadas pelo artista, gestor e colecionador Emanoel Araújo, cujo papel na formatação dos preceitos apresentados em *Barroco Ardente* é incontornável. Museu e curador se confundem na história das instituições museológicas brasileiras[3]. Criado em 2004, a partir da coleção pessoal de Araújo, o museu é um marco na visibilidade da produção artística e cultural afro-diaspórica. O gestor-curador buscou com o museu a constituição de um acervo significativo para o reconhecimento da herança negra na cultura brasileira, bem como o reconhecimento de tradições africanas milenares que na diáspora passaram por processos de ressignificação.

Um conjunto de mais de quatro centenas de peças foi apresentado na exposição de 2017, ocupando boa parte do piso térreo do Pavilhão Padre Manoel da Nobrega, no Parque do Ibirapuera, em São Paulo. Esculturas, oratórios, mobiliário, prataria, tapeçaria, pintura, ex-votos, i*ndumentária*[4] *e "*A terra que nos foge debaixo dos pés*"* foram apresentados numa expografia ambígua. Ambiguidade oriunda da oscilação entre um desenho expositivo moderno, especialmente para as pinturas, e nichos cênicos para determinados conjuntos de peças (com destaque para peças produzidas com metais preciosos), com a reprodução e projeções de igrejas coloniais e da arte azulejar do mesmo

1 A exposição foi patrocinada pela empresa portuguesa do setor elétrico EDP Brasil.

2 A cadeia foi iniciada com a mostra Africa Africans, de 2015, e seguida pela exposição Portugal Portugueses – Arte Contemporânea, de 2016. No texto de abertura do catálogo de Barroco Ardente pode-se ler que: "em breve complementadas pela vertente indígena" (MUSEU AFRO BRASIL, 2018, p.25).

3 Respondendo a seu questionamento retórico "Quais são as linhas mestras deste museu?", Roberto Conduru (2009, p. 163) delineia as bases fundantes da instituição: "No Museu, podemos observar a persistência de algumas idéias. Central é o foco na questão afro tal como ela existe no Brasil. O Museu se estrutura de maneira não estanque e descentrada, a partir de temas como escravidão, economia, cotidiano, religiosidade, personagens. Destacam-se as conexões com a África, seja na exposição do acervo, seja nas mostras focadas nas artes de diferentes sociedades na África. Nesse sentido, tem especial destaque a questão da diáspora africana no mundo".

4 A variedade de objetos, faturas e processos artísticos apresentados nas mostras discutidas aqui não é uma invenção nem aprimoramento de Araújo, basta lembrar do acervo do Museu de Arte da Bahia (pintura, móveis, azulejaria, cerâmica, escultura, porcelana, cristais, peças de ourivesaria etc.) que ele dirigiu entre 1981 e 1983. Os méritos do curador residem na sua capacidade de desierarquizar ou reierarquizar tais peças, em regimes estéticos não usuais em instituições museológicas do sistema das artes visuais. Mais ainda, na capacidade de transformar seus projetos em sucessos de público e construir um aparato memorial para eles (ROHRER, 2018).

período. A constituição de "ambientes" raramente fechados, que se comunicavam, concordava com a premissa perseguida de apresentar um barroco, "vibrante, colorido, exibicionista, voluptuoso e sensual" (ARAUJO, 2018, p. 32).

Novamente, como ocorreu em outra exposição *O Universo Mágico do Barroco*, também sob curadoria de Araújo em 1998, a premissa derradeira foi dissociar o barroco português da produção "tropical", singularizando-a e selecionando seus aspectos particulares (ARTE DO SESI, 1998). Contudo, ao contrário da mostra de 1998, Araújo mirou na tese da circulação de modelos no Atlântico, por meio de suas emulações, adaptações e inovações que fortalecem o conceito de sincretismo; conceito que ele domina e subverte para compor uma exposição constituída pela *hifenização*, um barroco único e coligado pelo trinômio luso-afro-brasileiro.[5]

Ao barroco associou-se o complexo religioso que marcou a colonização brasileira do século XVII ao início do XIX, cuja protagonista será a igreja, marcada como epicentro da vida cultural e artística do período. O cálculo político operado em *Barroco Ardente* é demasiado conhecido e próprio da militância cultural de seu curador e do museu que a concebeu: não há Brasil sem mistura. Premissa contundente que atravessou a maioria de seus projetos museológicos e editoriais e que está na gênese do Museu Afro Brasil: "Araújo se filia claramente à visão de certas vertentes do modernismo brasileiro, que entendiam a mestiçagem como traço característico da 'brasilidade'."(CONDURU, 2013, p. 339). Assim, o barroco, em sua versão brasileira, será derivado da miscigenação. "Depois dos mestres portugueses, os artistas africanos e afro-brasileiros, os mestiços filhos de portugueses com negras africanas serão os responsáveis por construir o barroco brasileiro" (ARAÚJO, 2018, p. 32). Subjaz ao discurso do curador a presença das premissas básicas que orientaram o projeto expositivo e editorial de *A Mão Afro-Brasileira*, curada por ele em 1988. É nela que encontramos a conhecida pergunta retórica: "De onde poderia vir, senão da África, aquela força expressionista contida na obra do Aleijadinho? A sua escultura reducionista, geométrica, talhada com energia angulosa, à maneira dos escultores nigerianos [...]" (ARAÚJO, 2010, p. 16).

Em *Barroco Sincrético*, a curadoria permaneceu fiel a dois modelos narrativos entrelaçados e cuja *codependência* está explícita no questionamento sobre Aleijadinho. O primeiro modelo recompõe a autoridade de algumas geografias sobre outras, como, por exemplo, a manutenção das premissas que organizaram a produção artística do período colonial em escolas: Escola Fluminense [Figura nº2], Escola Baiana, e o universo mineiro (ARAÚJO, 2018, p. 32-33). Por sua vez, tal modelo sobrevive pela cadeia de biografias "incompletas", que, somadas, constroem o contexto mais amplo de uma época, numa perspectiva própria da história cultural[6].

5 Não seguiremos o caminho ofertado por Angela Ndalianis (2004), que, ao lado de outros pesquisadores, investigou o uso da estética do barroco do século XVII europeu pelos artistas, críticos, curadores e outros profissionais da arte para constituição dos preceitos do "pós-modernismo", utilizados em favor do entretenimento das indústrias turística e audiovisual. Mas é preciso defender como relevante pesquisas que mensuram como tal uso deu-se com os mesmos profissionais no Brasil.

6 Brandão mostra que o modelo foi operado por Carl Justi, ao publicar obras sobre Velázques e Murillo, no final do século XIX (BRANDÃO, 2019, p.77).

Figura 2 - Parede dedicada às obras de Mestre Valentim pertencentes a Igreja São Pedro dos Clérigos (1733), demolida em 1944, na cidade do Rio de Janeiro; exposição *Barroco Ardente e Sincrético*. Luso-Afro-Brasileiro, 2017, Museu Afro Brasil



Fonte: acervo do autor, 2018.

No texto que acompanhou a exposição temos a constituição de um discurso direto e contundente sobre as premissas defendidas pelo curador: "o *barroco é um movimento contínuo na cultura brasileira*" (ARAÚJO, 2018, p. 35, grifos nossos). Ao contrário da exposição de 1998, no *Barroco Ardente*, o curador é mais explícito ao propor a mostra como uma viagem por manifestações "profanas e sincréticas" associadas ao período colonial: danças de São Gonçalo, coroações dos reis do Congo, bumba-meu-boi maranhense [Figura nº3], cavalhadas de Pirenópolis, os folguedos natalinos dos Guerreiros de Alagoas, maracatus pernambucanos. Assim, "a massiva participação de artistas negros e mulatos projetou a arte barroca para além dos templos e dos territórios sagrados. A expressão barroca se desdobra na alma profana e sincrética do povo brasileiro" (ARAÚJO, 2018, p. 35).

Figura 3 - Vista da exposição *Barroco Ardente e Sincrético* – Luso-Afro-Brasileiro, Museu Afro Brasil, 2017



FIG. 1. Vista da exposição *Barroco Ardente e Sincrético – Luso-Afro-Brasileiro*, Museu Afro Brasil, 2017.
Fonte: arquivo do autor.

Fonte: acervo do autor, 2018.

O que efetivamente *Barroco Ardente* defendeu foi a tese de que obras de arte e outros artefatos produzidos no período colonial são resultados de adaptações, emulações e criações de processos técnicos, jogos retóricos e poéticos, elementos doutrinários, teológicos e políticos oriundos de diferentes códigos culturais derivados de diferentes partes da Europa, bem como de outras regiões africanas e asiáticas, e, sobremaneira do encontro com comunidades indígenas. O valor "barroco" seria, portanto, um amalgama de adaptações e deformações dos modelos ideais, defendidos por alguns insistentes teóricos e historiadores no século XX. Assim, salientava-se as africanidades como vetores organizadores do "barroco tropical", já enunciando uma inversão na qual o componente negro da cultura brasileira torna-se protagonista. A noção de "barroco tropical" é a revisão da apologia das hierarquias coloniais, cuja premissa baseava-se na inferioridade indígena e africana e, por conseguinte, na legitimidade de sua subordinação. Ao embaralhar os modelos "eruditos" e "populares", oriundos da tradição antiquária, e evidenciar as autorias afrodescendentes, a curadoria buscou desestabilizar critérios que sustentavam a hierarquização estético-racial.

O discurso conciliador é evidente. A defesa da contiguidade do barroco nas expressões modernas e populares que, ainda hoje, podemos encontrar na base cultural e identitária da "brasilidade". Então por que uma obra contemporânea portuguesa, de uma artista portuguesa? A seleção exógena chama atenção! "A terra que nos foge debaixo dos pés", de 2017, de Pimentel, em tese reforça uma narrativa trans-histórica, atravessada pela aproximação de obras de diferentes regimes temporais, além de estéticos, culturais, geográficos e raciais. Ao tomar o vocabulário azulejar e combiná-lo com os ruídos da comunicação visual urbana e com estampas cristãs, a obra alinha-se - momentaneamente - às premissas transculturais que a curadoria buscou apresentar. Ao mesmo tempo, as semelhanças entre o trabalho de Pimentel com a azulejaria setecentista só podem ser produzidas pela diferença histórica. Ou seja, das analogias formais extraem-se as diferenças entre a bricolagem e as montagens contemporâneas da hierarquia orgânica do passado. Em um movimento que Pimentel chama de "a revolta dos azulejos". Segundo ela: "acho que consigo fazer uma relação do barroco antigo com este barroco que nos vemos hoje em dia, presente neste amontoado de informações presentes nas ruas", fecho citação.

"A terra que nos foge debaixo dos pés" é a única peça do sistema da arte contemporânea (outros artistas *do* contemporâneo são apresentados como "populares"), além de representar a única feita por uma mulher na exposição. Sua potência não apenas reintroduz uma "escuta" crítica, mas uma escuta sobre o própria processo de musealização de um contingente expressivo de obras delineadas pelo poroso rótulo de "barroco". Assim, a presença da obra de Pimental dissipa e perturba, mesmo que momentaneamente, a possibilidade de interpretar *Barroco Ardente como um* projeto de uma "brasilidade", centrada no sincretismo acrítico e no *autoexotismo. Desta forma, A terra que nos foge debaixo dos pés* constrói um jogo de semelhanças formais, ao mesmo tempo que se deixa capturar por uma evidente defesa da pluralidade da produção cultural afro-

diaspórica. Seus "azulejos" são atraídos para uma outra história, construída pela exposição de modelos culturais diferentes. Sistemas visuais em conflito e em negociação, diante dos contextos de alteridade cultural. Uma forma contundente de re-inscrição de uma história, de resistência ativa, com todas as suas ambiguidades e paradoxos, pela musealização.[7]

REFERÊNCIAS

ARTE DO SESI. **O Universo mágico do barroco brasileiro**. Catálogo de exposição. São Paulo: Sesi Fiesp, 1998.

ARAÚJO, E. Introdução e Proposição. *In*: __. (org.). **A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica**. 2.ed. revista e ampliada. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.

ARAÚJO, E. Barroco Ardente e Sincrético Luso-Afro-Brasileiro. *In*: MUSEU AFRO BRASIL**. Barroco Ardente e Sincrético Luso-Afro-Brasileiro**. Catálogo de exposição. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2018.

BRANDÃO, A. Anotações sobre a centralidade do artista na história da arte. **Philia**, v.1, n.2, 2019. Disponível em: https://seer.ufrgs.br/philia/article/view/93030. Acesso em: abr. 2022.

BAUMGARTEN, J. Barroco Global – aspectos transculturais e trans-históricos: algumas reflexões preliminares. **Revista de História da Arte e Arqueologia**, n. 24, jul-dez 2015, p. 21-28.

CONDURU, R. Ogum historiador? Emanoel Araújo e a historiografia da arte afrodescendente no Brasil. *In:* **COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE**. Anais XXIX do CBHA, Vitória, 2009. Disponível em: http://www.cbha.art.br/pdfs/cbha_2009_conduru_roberto_art.pdf. Acesso em: dez. 2021.

CONDURU, R. **Pérolas negras – primeiros fios**: experiências artísticas e culturais nos fluxos entre África e Brasil. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

ENGELBRECHT, T**. À margem de certa maneira**. Texto curatorial, 2021. Online. Disponível em: https://eritageartprojects.com/news/2021/10/21/-margem-de-certa-maneira-manuela-pimentel. Acesso em 10 de outubro de 2022.

HANSEN, J. A. Barroco, neobarroco e outras ruínas. ***Teresa***, n.2, p. 10-67, 2001. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/116560. Acesso em: fev. 2022.

7 Historiadores profissionais, especialistas no tema, conhecem e identificam as armadilhas em torno do "barroco universalizado" e, ao menos nas intenções, compartilham ponto comum com Araújo: "A abordagem transcultural para o barroco abrange o impacto cultural de seu estilo, a diferenciação intercultural e local de suas formas e significados, sua função como meio de hibridação cultural e amalgamação e seus usos como um meio nacional de construção de identidade. A abordagem trans-histórica aponta para a suposta transcendência histórica e universalidade do estilo barroco, conforme estabelecido pela história da arte no fim do século XIX e visa analisar as construções ideológicas e estéticas que se seguiram da história pelos meios de estilo barroco na América Latina" (BAUMGARTEN, 2015, p.23).

MUSEU AFRO BRASIL. **Barroco Ardente e Sincrético Luso-Afro-Brasileiro**. Catálogo de exposição. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2018.
NDALIANIS, A. **Neo-Baroque Aesthetics and Contemporary Entertainment.**Cambridge: The MIT Press, 2004.

NEIMAN, S. **O Mal no Pensamento Moderno: uma História Alternativa da Filosofia.** Trad. Fernanda Abreu. Rio de Janeiro: Difel, 2003.

ROHRER, F.W. **Garimpeiro de memoriais: memórias de Emanoel Araújo**. 2018. Tese (Doutorado em Ciências Sociais). Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2018.

A MUSEALIZAÇÃO COMO RESISTÊNCIA: uma análise dos objetos de guerra e imigração

Joana Pinheiro Gomes Arêas

Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia da Universidade de São Paulo (USP)/PPGMUS-USP, mestranda em museologia

RESUMO

O presente trabalho almeja investigar os objetos relativos ao contexto de guerra e imigração dos monges da Congregação Húngara da Ordem de São Bento, que emigraram da Hungria, após a Segunda Guerra Mundial, e que hoje estão musealizados no acervo do Museu da Abadia São Geraldo, na cidade de São Paulo. Em 1950, a implementação do governo soviético na Hungria no pós-guerra gerou uma situação crítica para as instituições religiosas no país com as restrições à liberdade de culto, obrigando o exílio e a imigração dos religiosos. O trauma do processo migratório vivido pelos beneditinos pode ser percebido nos objetos pessoais que foram trazidos para a longa viagem de navio ao Brasil. Um frasco com amostra do solo húngaro, pinturas e esculturas dos santos padroeiros da Hungria, objetos litúrgicos, álbuns fotográficos, películas, livros religiosos e livros de ficção, arte e cultura húngara. No Brasil, os monges húngaros vieram com a clara intenção de permanência. E, sem a perspectiva do retorno ao país de origem, os objetos trazidos nas malas de viagem apresentavam um desejo simbólico de trazer parte dos costumes e tradições da Hungria para a América, especialmente a tradição católica. Neste estudo, abordaremos as características dos objetos relativos à imigração dos beneditinos húngaros musealizados no Museu da Abadia Geraldo analisando, além das diferentes tipologias, o tombamento tardio destes objetos no acervo. Enquanto o patrimônio religioso e os objetos de cultura húngara ingressaram no museu nos primeiros anos de funcionamento da instituição, entre os anos 1999 e 2000, os objetos relativos à imigração começaram a ser musealizados somente a partir de 2011. A nossa hipótese de leitura é que a memória da guerra e da imigração ainda necessitava de um longo período de silêncio, não como produto do esquecimento, mas como condição necessária para a gestão da memória diante de um trauma recente. Por isso, os objetos representativos deste contexto de guerra e imigração, ao contrário dos demais objetos musealizados no acervo, permaneceram guardados no interior das celas dos monges na Abadia São Geraldo, como reminiscência de um passado traumático.

PALAVRAS-CHAVE

Documentação museológica. Imigração. Memória.
Cultura húngara. Museu da Abadia São Geraldo.

ABSTRACT

The present study aims to investigate the objects related to the context of war and immigration belonging to the monks of the Hungarian Congregation of the Benedictine Order, who emigrated from Hungary after the Second World War, and which are now part of the museum collection of the Saint Gerald's Abbey Museum, in Sao Paulo city. In 1950, the implementation of the Soviet government in post-war Hungary generated a critical situation for religious institutions in the country with restrictions on freedom of worship, forcing exile and immigration of religious. The distress of the migratory process experienced by the Benedictines can be perceived in the personal objects that were brought for the long journey by ship to Brazil. A bottle with a sample of Hungarian soil, paintings and sculptures of the patron saints of Hungary, liturgical objects, photo albums, films, religious books and books on Hungarian fiction, art and culture. In Brazil, the Hungarian monks came with the clear intention of staying. And, without the prospect of returning to the country of origin, the objects brought in the suitcases showed a symbolic desire to bring part of the customs and traditions of Hungary to America, especially the Catholic tradition. In this study, we will address the characteristics of objects related to the immigration of Hungarian Benedictines housed in Saint Gerald Abbey Museum, analysing, in addition to the different typologies, the late inventory of these objects in the collection. While religious heritage and objects of Hungarian culture entered the museum in the first years of the institution's operation, between 1999 and 2000, objects related to immigration began to be placed only from 2011 on. Our hypothesis is that the memory of war and immigration still needed a long period of silence, not as a product of forgetting, but as a necessary condition for memory management in the face of a recent trauma. For this reason, objects representative of this context of war and immigration, unlike the other objects in the museum collection, remained inside the monks' cells at Saint Gerald Abbey, as a reminiscence of a traumatic past.

KEYWORDS

Museum documentation. Immigration. Memory.
Hungarian culture. Saint Gerald Abbey Museum.

1 Introdução

A coleção que originou o acervo do Museu da Abadia São Geraldo (MASG) foi reunida e guardada por décadas[1] pelo monge beneditino húngaro Dom Severino Kögl, no quarto andar da Abadia São Geraldo de São Paulo, na área da clausura. Após o seu falecimento, em 1994, os objetos passaram a ser custodiados pelo seu colega religioso, Dom Egídio Kubovics que, no final da década de 1990, procurou uma consultoria externa para a criação do MASG, situado no bairro

1 Até o presente momento não foram encontradas fontes que confirmem o período exato em que Dom Severino Kögl iniciou a guarda dos objetos e obras que hoje compõem o acervo do Museu da Abadia São Geraldo. Sabe-se que o beneditino, húngaro de origem, provavelmente iniciou a organização do museu em meados da década de 1960. A data que adotaremos neste artigo será o dia 14 de agosto de 1966, em função de uma lista de inventário datilografada do futuro museu, contendo vinte objetos descritos (em língua húngara e em português), originalmente dispostas em uma pasta dos pertences pessoais de Dom Severino intitulada "Inventário do Museu Conventual e Colonial".

do Morumbi, na cidade de São Paulo. Em dezembro de 1999, o Museu da Abadia São Geraldo foi oficialmente inaugurado.

Os objetos e obras de arte que compõe o acervo são variados e abrangem desde objetos domésticos até objetos de liturgia católica. Os primeiros itens presentes no Livro de Tombo do MASG[2] são objetos domésticos e de uso cotidiano, como: peso de papel, caderno de oração, cartão postal, bilhetes e cartas, estandarte de procissão, Estatuto da Sociedade Húngara Brasileira, bilhetes e anotações. Chama especial atenção a presença de várias medalhas de condecoração, placas e medalhas comemorativas – milênio de Pannonhalma, Associação Beneficente 30 de Setembro, medalha de 10 anos da Revolução Húngara – e moedas alemãs e austríacas de uso cotidiano (1889 a 1982).

Observamos também um significativo número de objetos de uso profissional, que nos remete às atividades de trabalho intelectual dos monges, geralmente associadas ao exercício de funções acadêmicas e administrativas, próprias ao ambiente de escritório. Cabe destacar aqui que vários dos beneditinos que imigraram ao Brasil eram destacados estudiosos em teologia, política e sociologia e assumiam, além das atribuições eclesiásticas, atividades como editores de livros ou mesmo como tradutores de publicações.[3]

Ao longo das folhas do Livro de Tombo do MASG objetos de outras tipologias vão surgindo, em especial obras de arte sacra e objetos litúrgicos pertencentes ao patrimônio religioso da congregação. Nota-se uma variedade grande de tipologias sendo musealizados nos primeiros anos da instituição, como: gravuras, pinturas, esculturas, desenhos, pedido de oração, aspersor de água benta, cálices, terços e rosários, casula, estola, véu de cálice, alfinete de lapela.

Outro interessante conjunto que ingressa neste primórdio de formação do acervo são objetos de cultura popular húngara, como: têxteis e bordados populares e tradicionais, vestimentas e trajes típicos femininos e masculinos húngaros – traje feminino de Kalocsa (blusa, colete, saia, avental e par de tamancos) – báculo e cajado de pastor de porcos.[4] Apesar de menos numerosa do que o patrimônio religioso, os objetos de cultura popular húngara do museu possuem a singularidade de representar práticas e fazeres de três regiões distintas da Hungria: a região de Mezökövesd (Matyó), a região das Grandes Planícies de Kalocsa e a região da Transilvânia, atual Romênia.

2 Os Objetos de Guerra e Imigração

A história do MASG está diretamente relacionada com a imigração dos monges beneditinos

2 O Livro de Tombo do museu tem como data de abertura o dia 16 de junho de 1999.
3 A título de exemplo, o beneditino húngaro Dom Romano Rezék, que imigra tardiamente ao Brasil em razão de seu exílio na França, publicou inúmeras obras sobre o teólogo francês Pierre Teilhard de Chardin, incluindo a tradução de alguns de seus volumes para o húngaro e português entre as décadas de 1960 e 1970.
4 O báculo e o cajado de pastores de porcos trazem à tona uma dimensão mais rural da vida camponesa da Hungria, em que elementos rústicos fazem parte do cotidiano.

húngaros da milenar Arquiabadia de Pannonhalma,[5] situada na cidade homônima ao oeste do país, em meados do século 20. Apesar do primeiro beneditino da casa de Pannonhalma ter chegado ao Brasil já em março de 1931, será apenas com o final da Segunda Guerra Mundial que a imigração de religiosos se intensificará e culminará na criação do Mosteiro São Geraldo de São Paulo, em 1953, e a posterior elevação a Priorado Conventual, tornando-se Abadia, em 1989.

A Hungria sofreu adversidades ao longo dos séculos, sendo as mais recentes o desmembramento do Império Austro-Húngaro após a Primeira Guerra Mundial – quando perdeu dois terços de seu território para países recém-criados: Iugoslávia, Romênia e Checoslováquia (Tratado de Trianon, 1920) – e a mudança de governo ocorrida com a ocupação soviética, após a Segunda Guerra Mundial. Em ambos os casos, houve um enorme deslocamento da população húngara para outros países europeus e para outros continentes.[6]

No final da década de 1940, a nova República Popular da Hungria de orientação soviética estatiza as escolas e as propriedades das ordens religiosas de todo o país. A atuação de Dom Pál Sárközy[7] permite a sobrevivência da Ordem Beneditina na Hungria, frente a dissolução das demais congregações no país. Entretanto, a permanência dos beneditinos exigiu muitas perdas e adaptações. Dos 311 membros religiosos da congregação, apenas 72 são autorizados a permanecer como religiosos no país.[8] Os demais foram deportados, perseguidos, aprisionados, executados ou imigraram para outros países.[9] Ao todo, a Ordem Beneditina da Hungria entregou ao estado quatro abadias, oito colégios e oito mosteiros. Entre as décadas de 1940 e 1950, muitos religiosos emigram ou se refugiam em países europeus vizinhos e, rapidamente, começam a imigrar para América do Norte – particularmente para o Estados Unidos e Canadá – e para a América Latina, em especial para a Argentina e para o Brasil.

A presença do monge Dom Arnaldo Szelecz no Brasil desde 1931 e, o seu trabalho com a comunidade húngara em São Paulo, cria um ambiente propício para a imigração de outros religiosos da mesma casa-mãe. Antecipando a situação crítica da congregação no país de origem, em 1947 imigram ao Brasil Dom Olavo Kerényi e o próprio arquiabade Dom Crisóstomo Kelemen e, dois anos mais tarde, em 1949, Dom Severino Kögl e Dom Engelberto Sarlós.[10]

---

5 O mosteiro era denominado originalmente de São Martinho de Tours, em homenagem ao santo nascido aos pés da colina em que foi construído, permanecendo com esta denominação até o século 19. Em 1996, a Arquiabadia Beneditina Milenar de Pannonhalma e seu Ambiente Natural foram declaradas patrimônio mundial pela UNESCO (Cf. UNESCO, 1996, p. 67). “Intimamente associada à história de transformação da Hungria em um Estado cristão e católico, a Abadia de Pannonhalma foi destruída diversas vezes pelas ondas de invasões mongóis e otomanas sofridas ao longo dos séculos pelo país, sendo também inúmeras vezes reconstruída. Em 1832, recebeu sua forma atual.” (ABADIA, 2013, p. 15).

6 BOGLÁR, 2000, p. 45-46.

7 Dom Pál Sárközy foi abade da Abadia de Pannonhalma 1947-1951 e posteriormente arquiabade de 1951-1957.

8 Abadia, 2013, p. 25.

9 KONTLER, 2021, p. 545-659.

10 Até o final da década de 1960, vinte e oito monges e religiosos da Arquiabadia de Pannonhalma se refugiaram em São Paulo, incluindo Dom Américo Gáscer e Dom Romano Rezék, que chegaram tardiamente, em 1960 e 1965 respectivamente, por estarem refugiados na França desde o final da Segunda Guerra (Mosteiro, 1978, p. 5-9).

Os vestígios desta imigração forçada transparecem nos objetos pessoais que foram trazidos nas malas de viagem. Recortes de jornal sobre a Abadia de Pannonhalma; pinturas e esculturas dos padroeiros húngaros São Geraldo, Santo Américo, Santo Estêvão, Santa Gisela, Santa Isabel da Hungria, Mezökövesd Madonna; pinturas e escultura de adoração de São Bento, objetos litúrgicos de várias tipologias, brasões húngaros, álbuns fotográficos, películas, livros religiosos, livro de oração, várias edições da Regra de São Bento, periódicos húngaros, livros de ficção, arte e cultura húngara – dentre outros.

Como bem coloca o autor Boglár (2000),[11] ao contrário do que se observa em outras colônias húngaras, como a colônia nos Estados Unidos, em que os imigrantes possuíam planos de retornar à pátria, no Brasil, os húngaros chegaram com o objetivo de fincar raízes. O frasco contendo o solo húngaro (Figura 1), por exemplo, permaneceu por décadas nas celas dos monges como objeto afetivo da reminiscência do exílio, antes de ser recebido através de espólio e reunido por Dom Severino no "Museu Conventual Colonial". A respeito deste tipo de situação, a museóloga Waldisa Rússio C. Guarnieri destaca a importância do museu na construção da memória coletiva de um grupo, sem "jamais esquecer a extensa e profunda gama de elementos afetivos" destes objetos que, segundo a autora, "são os maiores caracterizadores da cultura".[12]

A atuação dos monges beneditinos húngaros na comunidade em São Paulo foi intensa. Ainda na década de 1950, não havendo representação diplomática húngara no Brasil, os imigrantes recorriam ao Comitê Húngaro da Cruz Vermelha Brasileira para legalizar seus documentos e a vida escolar no país. O Comitê Húngaro da Cruz Vermelha foi estruturado por insistência de Dom Emílio Jordán que ainda conseguiu criar subcomitês no Rio de Janeiro e em Porto Alegre. O comitê prestou assistência aos refugiados húngaros, tanto após a Segunda Guerra Mundial como após a Revolução Húngara (1956). Formado por voluntários, o trabalho e a dedicação dos beneditinos no Comitê Húngaro da Cruz Vermelha Brasileira – em especial de Dom Emílio Jordán e Dom Severino Kögl – permitiu a entrada e a regularização de milhares de húngaros[13] que buscavam refúgio no Brasil.

Uma situação similar pode ser observada com relação a atuação dos monges no periódico húngaro *Délamerikai Magyar Hirlap* (Gazeta Húngara Sul-americana). A Gazeta Húngara fundada no Rio de Janeiro em 1923, transfere-se para São Paulo, em 1924, e é editada até a década de 1960 com circulação no Brasil e na Argentina, sendo o principal veículo, no Brasil do século

11 Como explicita o autor, "os húngaros emigrados após 1920 para o Brasil provinham majoritariamente dos territórios desmembrados, sendo a transformação política centro-europeia e a concomitante desorganização da economia, desfavorável aos magiares daqueles territórios." (BOGLÁR, 2000, p. 244).
12 GUARNIERI In: BRUNO, 2010, p. 178.
13 Em depoimento no Programa de História Oral, o filho homônimo do artista plástico Ferenc Kiss – que possui obras de arte plásticas tombadas pelo museu – descreve como sua família recorreu a Cruz Vermelha para fugirem da Hungria, em 1958, e como a atuação dos monges no comitê foi crucial para a rápida organização da viagem. PEIXE, Giselle. Programa de História Oral do Núcleo de Memória – Ferenc Kiss. Arte Ateliê Ferenc Kiss. São Paulo 26.04.2012. Banco de Imagem e Som (BIS)/Núcleo de Memória do Colégio Santo Américo.

20, de comunicação sobre a situação da Hungria.[14] Os monges da Abadia São Geraldo Dom Aureliano Hets, Dom Veremundo Tóth, Dom Emilio Jordán, Dom Olavo Kerényi e Dom Severino Kögl trabalharam ativamente como jornalistas na Gazeta Húngara e, alguns chegaram a assumir a direção do periódico.[15]

Os objetos musealizados representativos deste período estão hoje tombados no MASG, como: máquina de escrever (Figura 2), placa de identificação do jornal *Délamerikai Magyar Hirlap* (Figura 3), braçadeira do Comitê Húngaro da Cruz Vermelha Brasileira (Figura 4), carimbos do Comitê Húngaro da Cruz Vermelha (Figura 5 e 6), além de registros fotográficos e filmográficos das duas instituições, hoje preservados no Banco de Imagem e Som (BIS)/Colégio Santo Américo.

Figura 1 - Frasco com amostra de terra húngara, 1958 - MASG 0526. Acervo do MASG

Figura 2 - Máquina de escrever, Fabricante Remington, 1940 (?) - MASG 0591. Acervo do MASG

Figura 3 - Placa de identificação do jornal *Délamerikai Magyar Hirlap*, Fabricante Riedel, 1940[?] - MASG 0592. Acervo do MASG

Figura 4 - Braçadeira do Comitê Húngaro da Cruz Vermelha Brasileira, séc.20 - MASG 0466. Acervo do MASG

Figura 5 - Carimbo do Comitê Húngaro da Cruz Vermelha, s.d - MASG 1350. Acervo do MASG

Figura 6 - Carimbo do Comitê Húngaro da Cruz Vermelha, s.d - MASG 1357. Acervo do MASG



1

Foto: Welber Osti, 2011



2

Foto: Welber Osti, 2012.



3

Foto: Welber Osti, 2011.



4

Foto: Welber Osti, 2012.



5

Foto: Joana P. G. Arêas, 2018.



6

Foto: Joana P. G. Arêas, 2018.

14 ONODY, 1995, p. 630.

15 Muitos jornalistas e religiosos escreviam sob pseudônimos para evitar perseguições políticas. Algumas identidades de autores são conhecidas e estudadas por acadêmicos, como o caso de Dom Olavo Kerényi que redigia os artigos do *Délamerikai Magyar Hirlap* sob o pseudônimo Gábor Erdödy. Cf. *Idem*, p. 638.

Além do frasco contendo terra húngara, outros objetos representativos do contexto de guerra e imigração foram trazidos na emigração forçada dos beneditinos da Hungria ao Brasil. As folhas de tíquetes de racionamento de alimentos (Figura 7) que serviam para troca por carne, banha, pães, durante a Segunda Guerra Mundial é um deles. O objeto datado de 1944 está parcialmente destacado, indicando que foi utilizado em Budapeste nos bancos de alimentos no período de racionamento de comida. A bandeira húngara da Revolução Húngara de 1956[16] (Figura 8), que possui um recorte circular no centro, devido à remoção do emblema soviético na bandeira húngara, é outro exemplo de objeto de guerra. Apesar das poucas informações sobre estas duas peças – ou maiores informações que as contextualizem – ambos os objetos são significativos de uma memória traumática de guerra que, apesar de dolorosa, deseja-se manter como evidência material de um passado comum.

Figura 7 - Carteira e tickets de alimentos, 1944 - MASG 0036. Acervo do MASG
Figura 8 - Bandeira húngara, 1956 - MASG 0885. Acervo do MASG



7

Foto: Welber Osti, 2012.



8

Foto: Joana P. G. Arêas, 2019.

Podemos constatar claramente dois conjuntos de objetos relativos ao contexto de guerra e imigração do Museu da Abadia São Geraldo (MASG): objetos produzidos e acumulados na Hungria e trazidos ao Brasil na imigração forçada de meados do século 20; e objetos produzidos e acumulados no Brasil (década de 1930 em diante) também representativos do contexto de guerra e da imigração. Assim, enquanto o frasco contendo terra húngara, o ticket de racionamento de alimentos da Segunda Guerra Mundial e a bandeira húngara da Revolução de 1956,[17] pertencem

16 A bandeira húngara símbolo da Revolução Húngara de 1956 é uma bandeira nacional e possui um corte em formato circular no centro da peça, em referência a retirada do emblema soviético que passou a estar presente na bandeira nacional a partir da implementação do governo soviético no país. A bandeira da Revolução Húngara foi usada pelos manifestantes nas ruas de Budapeste, durante o levante popular.

17 A bandeira húngara símbolo da Revolução Húngara de 1956 é uma bandeira nacional e possui um corte em formato

ao primeiro grupo; os objetos relativos à *Délamerikai Magyar Hirlap* (Gazeta Húngara) e ao Comitê Húngaro da Cruz Vermelho pertencem ao segundo grupo.

Ambos os conjuntos de objetos desempenham funções positivas no sentido de reforçar a coesão de um grupo de imigrantes que se identifica e reconhece enquanto uma "comunidade afetiva".[18] No caso específico dos objetos relativos ao contexto de guerra e imigração do MASG, encontramos três elementos principais responsáveis por esta coesão social: a origem húngara, a religião católica e, por último, o posicionamento político anti-soviético. Trata-se, portanto, de um grupo específico de imigrantes húngaros no Brasil, haja vista a presença de outros grupos húngaros no território, como os presbiterianos e judeus, que desembarcaram no mesmo período e formaram suas respectivas "comunidades afetivas", estas sem representação no acervo do MASG.

No relato de Bóglar, cônsul católico húngaro que esteve à frente do Consulado Húngaro em São Paulo entre os anos de 1927-1942, ano em que o Brasil e a Hungria rompem relações diplomáticas em função da guerra, relembra diversos episódios que transmitem esse sentimento de coesão social. O autor, em diversas passagens, relata quase que involuntariamente, o forte sentimento de pertencimento que nutria pela comunidade católica húngara em São Paulo. Eis um pequeno trecho:

> Todos os domingos, às 10 horas da manhã, realizava-se aí uma missa, celebrada geralmente pelo amável padre Arnold [Dom Arnaldo Szelecz]. Os húngaros dos bairros vizinhos chegavam aos centos nesta ocasião. Era uma igreja húngara pequena e bonita. Aos domingos e em seus dias de folga, os operários húngaros reuniam o material e erigiram suas paredes de tijolos.
> O tio Micsik ascendia as velas. Homens e mulheres já ocupavam seus lugares e, no alto, na galeria superior, Rezsõ Gálos tocava o órgão. O ambiente era integralmente o de uma igreja de aldeia húngara. Depois da missa, cantamos nossa oração nacional e, lentamente, saíamos para o pátio.[19]

Esta breve passagem, descreve com sensibilidade a vida religiosa católica da colônia húngara no bairro da Vila Anastácio, em São Paulo. Na época, a região concentrava um expressivo número de imigrantes húngaros residentes na cidade. A igreja do relato refere-se à Paróquia Santo Estêvão Rei, uma pequena igreja erguida no final da década de 1930, na Vila Anastácio, por iniciativa de Dom Arnaldo Szelecz, que angariou os recursos financeiros para a sua construção. Na ocasião, a pequena igreja também era referida como "Nova Pannonhalma",[20] em menção à casa monástica de origem de Dom Arnaldo, a Arquiabadia de Pannonhalma. A narrativa nos permite compreender a importância desses rituais católicos para o reconhecimento e a afirmação da identidade cultural da comunidade húngara na cidade. Ainda que tenha uma trajetória cosmopolita enquanto diplomata, a impressão que o leitor retém ao ler o relato é que Lajos Boglár se reencontra com sua origem e

circular no centro da peça, em referência a retirada do emblema soviético que passou a estar presente na bandeira nacional a partir da implementação do governo soviético no país.
18 POLLAK,1989, p. 3.
19 BOGLÁR, 2000, p. 175.
20 ONODY, 1992, p. 140 e 164.

nacionalidade magiar nestes eventos festivos religiosos da colônia húngara em São Paulo.

Na segunda metade do século 20, os eventos católicos dos imigrantes húngaros no Brasil ganham ainda um valor político e militante. Durante o governo soviético na Hungria, os feriados, incluindo os feriados religiosos, passam a ser nacionalizados, e são ressignificados com novos valores de "conteúdo progressista". No principal feriado católico, dedicado a Santo Estêvão, festejado no dia 20 de agosto, o novo governo passa a celebrar o "Dia da Constituição", atrelando a data religiosa à fundação do novo Estado.[21] Para os opositores ao governo soviético, a apropriação das datas simbólicas católicas para comemorar eventos de Estado é uma afronta às tradições milenares da cultura e religião húngara e, também, um importante divisor de águas que marca a derrota da influência política do alto clero no governo húngaro, que passa então a ser perseguido, preso e, algumas vezes, executado.[22]

A censura à liberdade religiosa e à liberdade de culto na Hungria, intensificada a partir de 1948, aliada a proibição das celebrações públicas dedicadas aos santos, torna as manifestações religiosas da colônia húngara em São Paulo uma marca, também, de seu posicionamento político de resistência ao novo governo soviético húngaro. Assim, quando elencamos os objetos museológicos do contexto de guerra e imigração presentes no MASG, devemos considerar que as inúmeras obras de arte sacra e objetos religiosos também fazem parte deste conjunto, justamente por reforçarem questões sensíveis quanto ao cenário de privações do pós-guerra.

3 Considerações Finais

A memória individual e coletiva é um processo permanente de construção e reconstrução de caráter fluído e mutável. Conforme as circunstâncias do presente, certas lembranças emergem ou passam a ter uma relevância maior do que outras. As memórias que precisaram ser postas de lado em determinada ocasião, podem voltar a ter espaço em conjunturas favoráveis.[23] No caso específico dos beneditinos húngaros, a memória e vivência religiosa precisou ficar subterrânea em função do estabelecimento do governo soviético no país. A proibição à liberdade de culto, que não é da mesma natureza da privação física – representados em objetos como o ticket de racionamento de alimentos –, se insere nas privações mais elementares do homem, isto é, à liberdade de livre pensamento, à liberdade de livre expressão.

A reunião e guarda das obras de arte sacra da Congregação Húngara da Ordem de São Bento pelos monges tinha a intenção expressa de preservar não qualquer memória religiosa católica, mas a memória do catolicismo húngaro, seus principais personagens, histórias e memórias. Assim, a quantidade expressiva dos santos húngaros e objetos do catolicismo húngaro na formação do MASG pode ser interpretada como um forte indício de uma "memória coletiva subterrânea" de um

21 KONTLER, 2021, p. 586.
22 Cf. Nota 10.
23 POLLAK,1989, p. 9.

grupo dominado e vencido politicamente, que busca organizar sua memória social afetiva diante de uma memória hegemônica majoritária do Estado.[24] Tenta-se, assim, preservar, no Brasil, a memória da comunidade católica que estava em vias de desaparecer na Hungria.

A musealização dos objetos do contexto de guerra e imigração do MASG pode ser compreendida como um movimento de resistência cultural, na medida em que se observa a intenção expressa de se opor ao novo Estado hegemônico da Hungria da segunda metade do século 20. A museologia enquanto disciplina preocupa-se tanto na compreensão do comportamento individual e/ou coletivo de um grupo diante de seu patrimônio histórico e cultural, como busca "desenvolver mecanismos que possibilitem que, a partir desta relação, o patrimônio seja transformado em herança e esta, por sua vez, contribua para a construção das identidades (individual e/ou coletiva)"[25] O patrimônio católico húngaro dos beneditinos, junto com os objetos supracitados – frasco com solo húngaro, máquina de escrever, braçadeira, carimbos, bandeira da Revolução Húngara e ticket de racionamento de alimentos – formam este conjunto heterogêneo que denominamos de objetos do contexto de guerra e imigração e, que ao serem musealizados, se constituem como uma herança comum da colônia húngara católica em São Paulo.

REFERÊNCIAS

ABADIA São Geraldo. **60 Anos de História: 1953-2013**. Coordenação Geral Simone Greco, São Paulo: 2013.

BOGLÁR, Lajos. **Mundo Húngaro no Brasil: do século passado até 1942**. São Paulo: Humanitas, 2000.

BRUNO, M. C. O. (Coord.). "Museologia e Identidade (1989)". **Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2010. v. 1, parte 2, textos 9, p.176-185.

BRUNO, M. C. O. Museus e museologia: princípios, problemas e métodos**. Cadernos de Sociomuseologia**, v. 10, nº 10, Lisboa: Universidade Lusófona de Lisboa, 1997, p. 7-90.

KÖGL, Dom Severino. **Que deram os húngaros ao mundo?** Companhia Gráfica Novo Mundo, São Paulo: 1954.

KONTLER, László. "Em Busca de uma Identidade – 1918-1945". **Uma História da Hungria**. São Paulo: EDUSP, 2021, pp. 461-545.

KONTLER, László. "Utopias e seus Malogros – 1945-1989". **Uma História da Hungria**. São

24 Pollak (1989) analisa as "memórias proibidas" referentes aos crimes de guerra stalinistas como uma "memória subterrânea" capaz de manter lembranças coletivas por gerações e gerações, que são transmitidas na esfera familiar e em redes de sociabilidade afetivas, e em conjunturas favoráveis emerge novamente no presente. (POLLAK, 1989, p. 9)
25 BRUNO, 1997, p. 15.

Paulo: EDUSP, 2021, pp. 545-659.

MOSTEIRO São Geraldo. **25 Anos – Mosteiro São Geraldo de São Paulo: 1953-1978**. Mosteiro São Geraldo de São Paulo, São Paulo: 1978.

ONODY, Oliver. A Imprensa Húngara no Brasil. **Revista da Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**, a. 156, n. 389, p. 627-659. Rio de Janeiro: out/dez, 1995.

ONODY, Oliver. O culto dos santos húngaros no Brasil e a história da igreja católica romana húngara no Brasil. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**, a. 153, n. 374, Rio de Janeiro: jan/mar 1992, p. 47-224.

POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, silêncio. **Revista Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3,1989, pp. 3-15. Disponível em: https://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2278/1417 Acessado em 31 de março de 2023.

POMIAN, K. Colecção. In: **Enciclopédia Einaudi**. 1. Memória-História. Porto: Imprensa Oficial – Casa da Moeda, 1985, p. 51-86.

UNITED NATIONS EDUCATIONAL, SCIENTIFIC AND CULTURAL ORGANIZATION (UNESCO). The Millenary Benedictine Monastery and its Natural Environment. **Convention Concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage**. World Heritage Committee, México, 1996. Disponível em: https://whc.unesco.org/archive/1996/whc-96-conf201-21e.pdf Acessado em 31 de março de 2023.

Fontes consultadas

LIVRO de Tombo do Museu da Abadia São Geraldo, 16 de junho de 1999.

PEIXE, Giselle. **Programa de História Oral do Núcleo de Memória – Ferenc Kiss**. Arte Ateliê Ferenc Kiss. Rua Marquês de Itu, São Paulo 26.04.2012. Banco de Imagem e Som (BIS)/Núcleo de Memória do Colégio Santo Américo (Arquivo em formato MOV).

QUEBRANDO A MOLDURA:
a Musealização do Corpo em Movimento

Angela Luciane Peyerl
Doutoranda PPGPCS/UNIVILLE
Dra.Nadja de Carvalho Lamas
Professora PPGPCS/UNIVILLE
Dra.Luana de Carvalho Silva Gusso
Professora PPGPCS/UNIVILLE

RESUMO

O papel dos museus na sociedade atravessa séculos com diferentes roupagens, ganhando e perdendo funções de acordo com o período e a sociedade na qual estiveram inseridos. Por terem uma trajetória é que essa instituição chegou ao século XXI com uma função social. Diante disso, o presente trabalho tem o intuito de refletir acerca das definições de museus instituídas pelo ICOM e os marcos referenciais da Unesco no que tange o patrimônio imaterial. Analisando assim os pontos de tensão existentes entre arte e patrimônio, buscando assim experimentar ser museu, um diálogo além da materialidade do objeto, entendendo que o corpo do dançarino/performer em movimento pode se tornar passível de ser musealizado. A abordagem desta pesquisa é teórica, no que tange propor repensar os processos museológicos, em especial o processo de musealização. Assim, procuramos refletir sobre a inserção do corpo em movimento como algo novo e desafiador para a realidade atual das instituições de arte hoje no Brasil.

PALAVRAS-CHAVE

Patrimônio cultural. Museologia. Corpo.

ABSTRACT

The role of museums in society goes through centuries with different costumes, gaining and losing functions according to the period and society in which they were inserted. It is because of their history that this institution has reached the 21st century with a social function. In view of this, this paper aims to reflect on the definitions of museums established by ICOM and Unesco's referential marks regarding intangible heritage. Thus, the points of tension between art and heritage will be analyzed, in an attempt to experiment as a museum, a dialogue beyond the materiality of the object, understanding that the body of the dancer/performer in movement may become liable to be musealized. The approach of this research is theoretical, in that it proposes to rethink museological processes, especially the process of musealization. Thus, we seek to reflect on the insertion of the body in movement as something new and challenging for the current reality of art institutions in Brazil today.

KEYWORDS
Cultural Heritage. Museology. Body.

"Museu do corpo, meu corpo e o seu
E do aprendizado em outros corpos..."
Chico César

1 Museus e a COVID -19

A pandemia de Covid- 19 foi um marco para a história dos museus contemporâneos, não há sequer uma instituição que não tenha feito a pergunta de "qual o papel social do museu?". Uma das perguntas que mais permeiam o campo da museologia, talvez esse seja o maior clichê quando pensamos em questões relacionadas a museologia.

O papel social dos museus, é uma das discussões que nos é muito cara, afinal a função do museu é preservar, comunicar e pesquisar. Entretanto os museus contemporâneos não estão sendo só espaços de contemplação, ou seja, não cabem mais nesta perspectiva tradicional de museu. Hoje as relações que o público estabelece com os museus é algo que transcende apenas a contemplação.

A discussão do papel social do museu não é de hoje, desde a Declaração de Santiago em 1972, já há indícios de uma preocupação com o museu e seus contextos sociais. A Declaração de Santiago que nasce em um contexto na qual a América Latina vem de regimes de exceção, estabelece a importância do museu quanto instituição participativa em suas comunidades, que media tensões e abre espaço para o diálogo.

Após 50 anos dessa importante declaração para o campo museal, em especial para a museologia da latino-americana que ganha o seu primeiro protagonismo, quando é apresentado o conceito de "Museu Integral", além disto nessa mesma declaração temos uma discussão que define o que é museu como sendo uma "instituição permanente a serviço da sociedade que adquire e, sobretudo, expõe para fins educacionais, culturais e de estudo, temas representativos da evolução natural e humana" (IBRAM, 2012b, p. 202). Ao trazer "revolução humana" neste contexto social a qual a mesa estava em discussão, é percebermos alguns passos para discutir uma perspectiva pós-colonial, vislumbrando uma evolução etnográfica.

A Mesa de Santiago joga uma luz nas instituições museológicas e as estressam a pensar no papel que um museu ocupa e no seu território, essa mesa ainda rende discussões 50 anos depois, ainda mais após uma movimentação para a nova definição de museu.

Ao evocar a importância da Mesa de Santiago e as discussões para o campo museológico nesses 50 anos, não podemos nos afastar de uma discussão tão importante quanto a mesa, a

da nova definição de museus pelo ICOM, não cabe aqui historicizar as definições de museus anteriores, cabe aqui uma discussão acerca da nova definição de museu.

Uma nova definição de museus era emergente para o campo, compreendendo o papel do museu como uma instituição polifônica, com um constante diálogo crítico e democratizante. O museu ainda tem como seu escopo social contribuir para a dignidade humana ampliando o entendimento de mundo.

Segundo o site do ICOM[1], a Conferência ICOM Kyoto reuniu aproximadamente 4.500 profissionais de museus de 115 países, e mesmo assim ainda se sentiu a necessidade de expandir a discussão. Nesta primeira proposição do ICOM de 2019 a compreensão de museu era:

> Os museus são espaços democratizantes, inclusivos e polifônicos que atuam para o diálogo crítico sobre os passados e os futuros. Reconhecendo e abordando os conflitos e desafios do presente, mantêm artefatos e espécimes de forma confiável para a sociedade, salvaguardam memórias diversas para as gerações futuras e garantem a igualdade de direitos e a igualdade de acesso ao patrimônio para todos os povos. Os museus não têm fins lucrativos. São participativos e transparentes, e trabalham em parceria ativa com e para as diversas comunidades, a fim de colecionar, preservar, investigar, interpretar, expor, e ampliar as compreensões do mundo, com o propósito de contribuir para a dignidade humana e a justiça social, a equidade mundial e o bem-estar planetário. (ICOM, 2020).

O que nos parece muito claro é o quanto esta primeira proposição para definir o que seria o conceito de museu nos traz elementos para democratizar o que é a instituição “museu” na contemporaneidade, trazendo uma abrangência muito maior das tipologias de museus e abrindo para uma discussão diante da problemática que é ser museu hoje.

É imprescindível compreender o momento histórico em que essa definição de museu está sendo proposta. Num mundo a qual os museus contemporâneos e podemos até nos arriscara a dizer pós contemporâneos se opõem ao modelo tradicional de museu e a fundação dos museus modernos.

A noção de colecionismo que o europeu ainda perpetua, que traz dado refinamento a quem consome museus, vai em direção a uma visão mais tradicional de museu, o que não se mostra quando vimos a proposição de museus de 2019, na qual assume um papel social para o museu, já trazendo a Nova Museologia, os museus comunitários e ecomuseus como processos nos quais a comunidade está envolvida.

Não optando pela escolha desta definição e buscando manter uma tradicionalidade, o ICOM lança uma consulta pública como parte da metodologia para a nova definição de museu. Porém não contava que 2020 seria um ano que impactaria a humanidade com a pandemia de Covid-19, na qual as instituições tiveram que fechar suas portas e encontrar novas formas de atuação.

Com a constituição de um novo grupo de trabalho e uma metodologia baseada em 4 rodadas

1 Disponível em: http://www.icom.org.br/?page_id=2173

de consultas, divididas em 11 etapas, com duração de 18 meses, de dezembro de 2020 a maio de 2022. O ICOM -Brasil desenvolveu um formulário online, essa foi a primeira ferramenta para uma consulta ampla de membros e não-membros que atuem na área museal.

A pesquisa buscou conceitos e palavras-chave que fizeram parte da redação desse novo texto para a definição de museu, mesmo o ICOM trazendo um processo que nos aparenta ser democrático, a definição que foi homologada em Praga em 2022 não contempla o que hoje é ser museu.

Seguimos tendo uma definição que não contempla as diversidades e multiplicidades das mais diversas tipologias de museus. Para fins de análise e conhecimento:

> Um museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade, que pesquisa, coleciona, conserva, interpreta e expõe o patrimônio material e imaterial. Os museus, abertos ao público, acessíveis e inclusivos, fomentam a diversidade e a sustentabilidade. Os museus funcionam e comunicam ética, profissionalmente e, com a participação das comunidades, proporcionam experiências diversas para educação, fruição, reflexão e partilha de conhecimento (ICOM, 2022)

Discutir o papel social de um museu é entender a importância das comunidades dentro dos processos de musealização, é trazer uma representatividade seja ela de gênero, racial ou cultural, é imprescindível democratizar a instituição museu.

Estamos inseridos em um contexto global, na qual temas urgentes precisam ser debatidos, grupos precisam ser reconhecidos e maquiar mais uma vez a proposição de museu e não contemplar discussões importantes dentro do tema é abrir ainda mais espaço para o conservadorismo. Vivemos nu mundo em que o radicalismo e a intolerância seja ela religiosa, política ou social está ganhando forma.

No Brasil nos últimos quatro anos o campo museal vivemos um escamoteamento de recursos, leis e liberdade. Os museus são impactados diretamente em vista desse estado de exceção. Não importa a tipologia do museu, sempre haverá algo que foge de um debate, o conservadorismo/ fascismo que se instaurou no país nos rende o silêncio e censura.

As memórias precisam ser negociadas a todo momento em tempos de exceção, parte delas tornam-se clandestinas, o museu cada vez mais passa a ser um projeto de poder. Um projeto de poder e glória na qual é necessário evidenciar um discurso falho, e com um centro vazio, é uma discussão que Agamben em Reino e Glória nos traz, onde glória é o preenchimento do vazio. Ou seja, como tal deve ser mantida em vista do que é essencial.

Esta definição de museu nos faz refletir acerca do papel da instituição museu na sociedade, a sua função social, o seu serviço, que tem como fim garantir que todos de alguma maneira sintam-se representados dentro deste que é um símbolo de poder.

Mesmo com todas as dificuldades que o campo museal enfrenta diariamente, em especial

que envolvem além dos desafios de gestão e legislação, há sempre um grande problema que tangencia todas as instituições museais, que são os desafios econômicos, a falta de recursos e patrocínios que mantêm a sustentabilidade da instituição tem sido um agravante nesses últimos anos.

Indivíduos que não são capacitados estão a frente de instituições de memória, realizam o apagamento de histórias e memórias, trazem uma obscuridade a essa onda de ódio e intolerância que anualmente vem crescendo e tomando força. Sendo assim, muitas instituições não conseguem mais atuar como espaços acolhedores, de luta e resistência que dão voz as minorias.

O campo museal como um campo de poder, em meio a uma pandemia de proporções mundiais se debruça a discutir o que é museu, no mesmo momento na qual negociamos viver, tentando driblar a morte em meio a um caos instaurado é um tanto árduo.

2 O início de uma musealização do corpo

Ao refletir sobre as infinitas possibilidades de musealização, e ao tensionar a instituição "museu", lançando uma luz nas reflexões a respeito do corpo, ou o corpo como um museu, é um trajeto desafiador a ser enfrentado.

O "tornar-se algo" e "tornar-se nada" é uma transitoriedade, é um dualismo, é o processo de escarificação no mais íntimo do seu ser, nas suas cicatrizes internas, é quando damos corpo a nossa poética ou a nossa escrita. Esse é o momento que deixamos a solidão dos pensamentos e passamos a narrar, que buscamos desindexar, sendo que o corpo é composto por órgãos, por ossos, por sistemas nervosos e tudo isso funciona como um grande arquivo.

Durante o período de maturação de uma escrita sobre o corpo devemos sempre lembrar que estamos falando de vivências corpóreas, na qual ao analisar um corpo, ele não está desassociado do que está em seu entorno, ele é ação no mundo. Como nos traz Greiner (2005) "o próprio exercício de teorizar também é uma experiência corpórea, uma vez que conceituamos com o sistema sensório motor e não apenas com o cérebro". (p.17)

Ou seja, a teoria, o pensar corpo, é a reflexão de um acúmulo, de inúmeras experiências vividas, afinal o corpo é ação. É neste espaço do "entre" que nos relacionamos com a vida e com o corpo. Para o filósofo japonês Watsuji, é essa rede de relações que promove a humanidade, o homem nunca está desassociado do ambiente na qual ele vive e ocupa.

O corpo e o ambiente são ativados a todo momento, a informação que chega ao corpo e é internalizado não chega imune, ela é recebida e transformada em memória. Para Artaud, nossos órgãos é a maneira particular do nosso corpo ter acesso ao mundo, os órgãos são segmentações que fazem com que consigamos experimentar a natureza.

O modo como algo é tocado ou experimentado é único, ninguém mais é capaz de ter a

mesma experiência, as experimentações humanas são múltiplas, parciais e fluidas. O ser museu é complexo, perpassa pela multiplicidade de sons, de falas, de narrativas, funciona no harmonioso diálogo entre memória, tempo, espaço e diversidade.

Esse corpo, que busco estressar dentro de um ambiente museológico, confronta com um universo carregado de processos, leis, conceitos e significâncias existentes em torno dessa aura mística e contemplativa que o museu carrega. A sensação de tornar-se museu e de corporificar a musealização é também passear pela habitude, é dialogar em uma linha tênue entre o ser, o estar e o autoconhecimento.

A museologia contemporânea vem atravessando períodos em que políticas públicas são criadas, incentivos fiscais são incentivados, dados momentos a lei não é cumprida, os incentivos fiscais são retirados, os museus públicos são sucateados, a falta de segurança e a má gestão de verbas públicas deixando instituições e acervos a mercê de sinistros, furtos e correndo sempre o risco de não abrir as portas.

No entanto em 2019 a 25ª Conferência Geral do ICOM em Quioto foi a votação de uma nova proposta de definição do é museu, entretanto não houve um consenso postergando então as discussões para mais um ano. Porém no ano de 2020 o campo museal sofreu grande impacto dado a pandemia de COVID – 19 e repensar o papel do museu em meio a uma pandemia que ceifou equipes de instituições é algo urgente e necessário.

As instituições museais estão em meio a uma redefinição. Há uma crise na museologia dado as condições nas quais as instituições precisam se readequar e refletir sobre o seu papel social e a sua relevância como instituição contemporânea. Detentor de poder o museu está na atualidade revendo seu papel de coexistência em uma sociedade na qual estamos negociando viver ou morrer. Experimentar ser museu hoje, é uma discussão estruturante, que tem implicações políticas em dimensão internacional.

Experimentar ser museu, passa pela tecnologia social que é capaz de transpor conteúdos, o museu se torna a casa, torna-se o corpo, torna-se um espaço hibridizado com novas percepções.

Ao perceber que o corpo em movimento, não cabe dentro das definições de museu, ou dos processos museológicos e museográficos existentes no Brasil, pois as instituições têm como intuito fim, apenas promover a comunicação e quiçá cumprem o seu papel de salvaguarda, pois poucos são os museus que cumprem com exímio primor os processos de pesquisa, salvaguarda e comunicação. Mesmo assim, as instituições que se baseiam no tripé museológico, poucas constituem-se como exceções, ao trazer para dentro de seu espaço expográfico alguma intervenção artística que aborde o corpo em movimento. Ainda há um tabu quando se pensa no corpo inserido e dialógico com a exposição.

É nesse espaço de escape que é possível propor o corpo em movimento como ato passível de musealização. O corpo em movimento é pensado, neste projete de tese, como um suporte de musealização, como um local onde ficam salvaguardadas as memórias. Tratar o corpo como um

arquivo vivo desafia as premissas dos arquivos mais tradicionais e ao buscar trazê-lo para um espaço museal é algo ainda mais provocante ao entender que o corpo pode se tornar um objeto.

As micropercepções do campo da criação, abre um processo de escarificação do encontro da vida com a turbulência da criação. É fundamental para estabelecer um diálogo do corpo em movimento do dançarino ou performer dentro do espaço museológico.

Entender que é necessário expandir o campo do patrimônio e em especial o campo museal para um diálogo além da materialidade do objeto, entendendo que o corpo do dançarino/performer em movimento pode se tornar passível de ser musealizado.

É nessa falha, nesse espaço de escape que é possível tecer o fio de Ariadne, ao trazer o corpo em movimento como ato passível de musealização. Compreendendo que musealização sob a ótica de Waldisa Rússio "concernem objetos que possuem valores de testemunho, de documento e de autenticidade com relação ao homem e a natureza". (GUARNIERI in BRUNO, 2010, p.125)

O ato de musealização desloca o objeto da sua função primaria, atribui a ele um poder de cunho contemplativo, o objeto se torna fetichizado e para isso Natalie Heinich traz,

> a obra de arte transformada em coisa e, em seguida, revelada como relíquia, manifestar-se-á como fetiche, uma vez que, ao ser mergulhada no seio da maior trivialidade, revela, da melhor forma possível, os seus poderes, a sua capacidade de fazer advir, misteriosamente, aquilo que, sem ela, não existiria. Este misterioso poder, o narrador resume-o em duas palavras: presença e magia - magia da presença. Então, não mais se ri, porque a obra não é mais rebaixada do alto para baixo [...]. Mas ao contrário, ela é realçada de baixo para cima, ao seu verdadeiro nível, colocada sobre o pedestal mental que lhe convém. Ele não é mais apenas o da obra de arte capaz de agradar e de emocionar; ele é, sobretudo, o do fetiche, cujo poder pode vincula-se à sua capacidade e de evidenciar algo, mais ou menos, indizível, a não ser que seja dito por palavras que sugerem mais do que explicam, à sua evocação, aqueles que compreendem comungam: o silêncio da plateia que, repentinamente, mergulha na mudez e na aprovação fervorosa que une os admiradores (HEINICH, 2009. p.12).

Dizer o indizível é algo que encontra-se expresso no corpo em movimento, está no interim daquilo que nos escapa, esta discussão já foi abordada na Semana Nacional de Museus de 2017. No qual os museus brasileiros já se debruçaram a pensar em suas "narrativas museográficas que são produzidas a partir de escolhas, disputas de poder e silêncios. Tal seleção produz ausências e esquecimentos: é o que chamamos de 'não dito'", (IBRAM, 2017)

A reflexão vai além do objeto pelo objeto, é o estressamento do "processo dos processos" a musealização. Para isso é necessário localizar conceitualmente a tríade "musealização, musealidade e musealia". Para isso musealia são,

> objetos de museus (e não objetos no museu) ou objetos museológicos. O segundo conceito é musealidade como "qualidade" ou "valor" dos musealia. Um conceito está imbricado no outro e o que os une e dá sentido é a musealização, uma vez que é o processo de reposicionamento" dos objetos em outro lugar, o museu, passando para outro sistema cultural, a preservação, e por outras lógicas, a museografia, para distintas finalidades – pesquisa e comunicação e,

> no caso dos museus universitários, o ensino. A tríade, na sua unidade, concilia a disputa do objeto de estudo da Museologia, dividido por muito tempo entre teoria e prática que se dá no museu. (CURY, 2020, p.133)

Esse corpo ao ser estressado dentro de um ambiente museológico, confronta com um universo carregado de processos, leis, conceitos e significâncias existentes entorno dessa aura mítica e contemplativa que o museu carrega. A sensação de tornar-se museu e de corporificar a musealização é também passear pela habitude, é dialogar em uma linha tênue entre o ser, estar e o autoconhecimento.

Na contemporaneidade pensar o corpo como um objeto museológico requer repensar os próprios processos museológicos, para Brulon (2016),

> o estatuto de objeto, ou para que um objeto de coleção passe a ser pensado como objeto de museu, um tipo de conversão deve ser operado pelo processo em cadeia da musealização. O objeto de museu - que não significa meramente o objeto em museu - como objeto musealizado, passa a adquirir um estatuto museológico. Tal conversão, do contexto ordinário da coisa ao universo simbólico do museu, implica um processo corolário de ressignificação para que o primeiro, detentor de sentidos em seu contexto precedente não- museal, adquira sentido no novo ambiente. (BRULON, 2016, p.108)

Uma vez que o corpo em movimento pode tornar-se musealizavel, é imprescindível acionar as suas ocupações, com os seus rabiscos, marcas, cortes e suas subjetividades. Cada um sabe "a dor e a delícia de ser o que é"[2], que cada manifestação seja um bailar pelo corpo, que os limites sejam transpostos pelo "corpo sem órgãos", sem os automatismos dando espaço a finitude como qualquer outro objeto museológico, que carrega consigo memórias.

Artaud (1983) ao nos lançar uma semente de reflexão sob o corpo sem órgãos, sendo essa uma maneira particular do nosso corpo ter acesso ao mundo (sentidos), fragmentado e segmentado que nos faz experimentar a natureza, entendendo que cada órgão é particular, com seus fluxos e fruições. Cada órgão agencia um objeto parcial, "Quando tiverem conseguido um corpo sem órgãos, então o terão libertado dos seus automatismos e devolvido sua verdadeira liberdade". (ARTAUD, 1983, p.161- 162).

É essa liberação de automatismos que a musealização do corpo se propõe a estressar, é o corpo na sua liberdade, partindo da premissa de que um corpo sem órgãos tem órgão, e o que ele não possui é organização. A dança moderna/contemporânea e a performance buscam essa negação do órgão, a esses automatismos e à destruição do homem, ou seja, a experiência sensível (individual) versus a experiência inteligível (universal), a saída desse sistema de juízo.

Na imagem abaixo a obra Deslocamentos de Marta Soares que foi realizada no octógono da

2 Música de Caetano Veloso – Dom de Iludir

Pinacoteca do Estado de São Paulo, é um primeiro ensaio para pensar na musealização do corpo em movimento, esse corpo que cria figuras híbridas, sem classificação que simultaneamente, podem vir a ser homem e mulher, vivo e morto, é esse corpo liberto de juízo, é nesse trânsito imbuído de memórias e subjetividades dentro do espaço museológico que inicia essa discussão.

Imagem 1 - Deslocamentos



Fonte: Acervo Marta Soares

Esse sistema que Artaud (1983) tanto refuta é o juízo, cujo julga-se necessário realizar uma raspagem, tirar o animálculo. Pensar nessas relações entre um corpo sem órgãos e a dança e a performance é refletir sobre os atravessamentos entre a memória e a presentificação, lugar de contínuo tornar-se.

O corpo se apresenta quando o paradigma se vira, quando se organiza o pensamento corpo, para Artaud tudo é corpo, quando a sonoridade silenciada começa a emergir do corpo. A constituição de um corpo libertado de seus automatismos não é um conceito é um constante exercício relacional de corpo e pensamento. Nesse espaço silencioso e asséptico que a potência da arte se faz presente, a criação em meio ao caos.

O exercício inicial de teorizar o corpo em movimento como um objeto passível de musealização ainda é mergulho a ser explorado no campo museal. Esse é um primeiro ensaio para refletir essas transformações que o campo vem sendo atravessado nos mais distintos séculos, é a percepção das diferentes roupagens que o museu ganha e perde.

É um primeiro olhar para as funções sociais da "instituição museu" de acordo com o período e a sociedade na qual estiveram inseridos. Refletir sobre essa instituição culmina nos atuais enfrentamentos do campo, não basta se estar no museu, sentir o museu é necessário que o objeto torne-se passível de musealização, é importante compreender a realidade distinta de cada um.

E por que não nos tornamos museu?

Tantos performances e bailarinos já utilizaram seu corpo, seu grito, sua história para corporificar suas memórias, onde o corpo não é inserido no museu como um objeto, como o campo museológico não compreende a finitude. Assim como o corpo os objetos também morrem e é nesse interim que propomos o início dessa discussão.

É possível musealizar um corpo em movimento? Quais os desafios que as instituições museológicas da contemporaneidade enfrentam nas suas práxis, é necessário descolonizar o pensamento museológico para sim poder re-pensar os museus e seus processos.

REFERÊNCIAS

ARTAUD, Antonin. **Escritos de Antonin Artaud** (Cláudio Willer, Trad.). Porto Alegre: L&PM Editores Ltda, 1983.

BRUNO, Maria Cristina Oliveira. **Waldisa R. C. Guarnieri: reflexos de uma trajetória profissional.** In: BRUNO, Maria Cristina Oliveira (org.). Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional. v.1. São Paulo: Pinacoteca do Estado; Secretaria de Estado de Cultura; Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, 2010a. p.20-32.

CURY, Marília Xavier. **Metamuseologia? Reflexividade sobre a tríade musealia, musealidade e musealização, museus etnográficos e participação indígena**. Museologia & Interdisciplinaridade, Brasília, DF, v. 9, n. 17, p. 129-146, 2020. Doi: https://doi.org/10.26512/museologia.v9i17.29480.

GREINER, Christine. **O corpo: pistas para estudos interdisciplinares**. São Paulo: Annablume, 2005.

HEINICH, N. **O inventário: um patrimônio em vias de desartificação**? PROA – Revista de Antropologia e Arte, n. 5, 2014.

INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS (2007). **Evolution de la définition du musée selon**

les statuts de l'ICOM (2007-1946). Paris: ICOM, disponível em http://archives.icom.museum/hist_def_fr.html. Acesso em Agosto de 2021.

INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS (ICOM). 7th. **General Conference of Museums. Amsterdam, Netherlands**, 11 July 1962. Disponível em: http://www.icom.museum. Acesso em: 25 set. 2021.

SOARES, Bruno C Brulon. **Quando o Museu abre portas e janelas: o reencontro com o humano no Museu contemporâneo.** 2008. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, UNIRIO/MAST, Rio de Janeiro, 2008.

SOARES, Bruno Brulon . **Re-interpretando os objetos de museu: da classificação ao devir. Transinformação** , v. 28, p. 107-114, 2016.

UNESCO. **Declaração de Santiago do Chile**.1972. Disponível em http://www.museologiaportugal.net/index.php?option=com_content&view=article&id=3:declaracao=-de-santiag1972o&catid-3:declaracao-de-santiago-do-chile-1072&Itemid=3.

MAPEAMENTO DE ESTUDOS DA MUSEALIZAÇÃO DA ARTE NO BRASIL

Anna Paula da Silva

Universidade Federal da Bahia – Professora

RESUMO

Esta comunicação tem como objetivo apresentar um mapeamento prévio dos estudos desenvolvidos no Brasil sobre a musealização da arte. Compreende-se a musealização como noção fundamental para a pesquisa em Museologia, o que envolve processos e dinâmicas que são internos e externos às instituições museológicas. A partir dessa compreensão, metodologicamente, o mapeamento apresentado tem como base a pesquisa bibiliográfica de artigos dos periódicos Museologia & Interdisciplinaridade e Museologia e Patrimônio; e dissertações e teses defendidas nos programas de pós-graduação em Museologia do Brasil. Diante disso, o estudo faz algumas considerações sobre musealização dos trabalhos, as temáticas relacionadas à musealização da arte e a relação de referenciais utilizados nas produções científicas escolhidas.

PALAVRAS-CHAVE

Musealização. Musealização da Arte. Museologia.

ABSTRACT

This paper presents the preliminary mapping of the musealization of art studies developed in Brazil. The musealization is a fundamental notion for the Museology field, which involves processes and dynamics that are internal and external to museological institutions. In this sense, the mapping presented bibliographic research of articles from the periodicals Museologia & Interdisciplinaridade and Museologia e Patrimônio; and dissertations and theses defended in post-graduate programs in Museology in Brazil. Thus, the study makes some considerations about the musealization of the works, the themes related to the musealization of art, and the list of references used in the chosen scientific productions.

KEYWORDS

Musealization. Musealization of Art. Museology.

> Em resumo, queríamos que o próprio museu falasse de si mesmo, que projetasse a si mesmo: o técnico que projeta uma vitrine ou faz um inventário de um legado, o visitante que o visita, o romancista que o toma como cenário para sua narrativa, o arquiteto que projeta seu edifício, o crítico que o submete à análise, o colecionador que o administra, o artista que expõe ali suas obras, o conservador que salvaguarda suas coleções, o filósofo que reflete sobre seu significado e, por que não, o excluído que reivindica seu direito ao espaço reservado às minorias elitistas, o inimigo que nega seu valor, o heterodoxo que opina contracorrente. (BOLAÑOS, 2002, p. 13, tradução nossa).

Na citação acima, Maria Bolanõs menciona seu intuito com o livro *La memoria del mundo: cien años de museologia 1900-2000*, no qual aborda o "fenômeno museístico" no mundo, apontando alguns fatos e documentos que institucionalizam a história da Museologia e seu vínculo com o fenômeno social museu. Ela revela que não tinha o intuito de esgotar a discussão, mas que a publicação explora diversas dimensões desse fenômeno, sobretudo as diferentes concepções de fazer museus.

Destaca-se a polissemia do fazer museu proposto por Bolaños, incluindo não só uma perspectiva de trabalho interno, mas também as ações dos agentes que experienciam e narram esse espaço com seus antagonismos e protagonismos. Dito isso, a Museologia não é o estudo do museu, inclusive alguns autores compreenderão a área como o estudo do fenômeno, e outros - como a autora desse texto - como estudo dos processos de musealização.

Nesse sentido, há duas referências que podem nortear essas discussões, especialmente quando aliadas à musealização da arte: a musealização como um processo passível de ajuste, transformação, (re)adequação, adaptação, (re) organização de práticas e de discursos, conforme aborda Elisa Noronha (2017, p. 19), e como prática de negociação e de acordos entre agentes e agências, como preconiza Bruno Brulon (2018, p. 21).

Assim, a musealização vetoriza as discussões do campo do conhecimento da Museologia, englobando processos e dinâmicas que são internos e externos às instituições museológicas. Portanto, a noção de musealização empregada nesse trabalho engloba discussões dos contextos das obras fora e dentro das instituições; os processos de salvaguarda, tais como documentação museológica, conservação, ação cultural e educativa e exposições; as obras de arte com diversas linguagens; o protagonismo dos agentes e das agências; as alterações e as adaptações institucionais; e o desenvolvimento dessas discussões no âmbito da área de Museologia, e de modo interdisciplinar desta com outras áreas do conhecimento, sobretudo quando se pensa na formação dos cursos de graduação e de pós-graduação.

Para compreender os processos de musealização citados, esse texto apresenta um mapeamento simplificado com base em artigos dos periódicos *Museologia & Interdisciplinaridade* e *Museologia e Patrimônio*; e dissertações e teses defendidas nos programas de pós-graduação em Museologia do Brasil

É importante ressaltar que a análise dos estudos sobre o tema pode apontar caminhos para a compreensão da noção de musealização, a qual é empregada de modos distintos, não só atrelados a ideia de retirar um objeto de um determinado contexto, inclusive pelas obras de arte serem obras no ateliê, por exemplo, seu status de obras independem se entram ou não nas instituições, evidentemente, que são agregados outros valores de institucionalidade, os quais já sinalizam os processos de musealização.

Ademais, essa discussão também pode apontar a produção científica da Museologia sobre a musealização da arte em espaços e abordagens específicas da área, a partir de discussões sobre acervos de museus, colecionismo, técnicas e linguagens das artes visuais, desafios que as obras causam aos processos institucionais e a própria concepção de visibilidade desses acervos. Assim, o texto assume a musealização como vetor de produção científica da área de Museologia e no caso desse artigo mobiliza-se à musealização da arte.

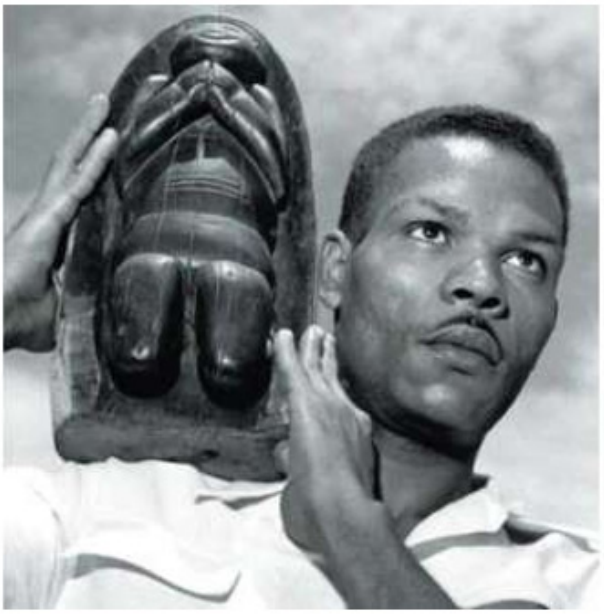
Prólogo

Figura 1 – Obra Oxossi Caçador do artista Agnaldo Manuel dos Santos, a qual pertence ao acervo do Museu de Arte Moderna da Bahia.



Fonte: Museu de Arte Moderna da Bahia.

Figura 2 – Na imagem está o artista Agnado Manuel do Santos (à direita), segurando sob seus ombros uma escultura, muito provavelmente uma de suas obras.



Fonte: Site Guia da Artes.[1]

A partir das duas imagens acima, do lado esquerdo a obra Oxossi Caçador, do outro, o seu criador, Agnaldo Manuel dos Santos, é possível pensar alguns aspectos sobre musealização. Pode-se começar pelo fato de a obra estar no Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM-BA); contar a biografia do artista, nascido na Ilha de Itaparica, em 1926, o qual atuou como assistente de Mario Cravo Jr, no ateliê desse em Salvador, e que em 1953 começou a produzir suas próprias obras. Sobre a obra, posso dizer que é uma escultura, cuja materialidade é composta de madeira e metal, tem dimensões 1,97x30x31, tendo entrado por meio de doação no acervo do MAM-BA em 1961 e que, muito provavelmente, isto ocorreu devido à exposição individual de curadoria de Lina Bo Bardi na instituição.

Também é possível discutir a documentação da obra, especialmente como o museu faz a descrição — um exemplo é pensar como descrever este Oxossi, que não está representado de modo convencional com um arco-flexa —, ou mesmo, a partir da obra compreender e analisar a história da coleção da instituição (a prática colecionista da instituição inicialmente). É viável também narrar a produção poética de Agnaldo Manuel dos Santos em diferentes perspectivas da História da Arte e a trajetória da obra a partir das exposições que participou, tais como 3ª Bienal da Bahia, 2014 – Centro Cultural Dannemann, Cachoeira-Bahia, curadoria de Ayrson Heráclito; Axé Bahia, 24 de setembro de 2017 a 15 de abril de 2018 – Fowler Museum da UCLA, Los Angeles, Estados Unidos, com vários curadores; e a mais atual Agnaldo Manuel dos Santos – A conquista da modernidade – com mais de 70 esculturas do artista, no Museu de Arte do Rio (MAR), curadoria de Juliana Belivacqua[1]. Esses são alguns dos aspectos que podemos abordar sobre a musealização da obra de Agnaldo Manuel dos Santos.

Escrito isso, a partir do exemplo de Agnaldo Manuel dos Santos, defende-se que objeto de estudo da Museologia são os processos da musealização, inclusive compreendendo que a musealização ocorre internamente e externamente aos espaços museológicos, a exemplo de museus, que são concebidos na Museologia como fenômenos sociais. Isto não é uma apenas uma inferência feita pela autora desse texto, mas por outras pesquisadoras da área.

No grupo de pesquisa, Musealização da Arte: Poéticas em Narrativas, em que a autora faz parte, defende-se a musealização como um gesto situado em camadas de temporalidades e espaços, entre a produção artística e os processos institucionais de preservação, pesquisa e comunicação de obras e narrativas, apresentando assim as trajetórias inscritas nas instituições e

1 No propósito de compreender a musealização das obras, pode-se, por exemplo, pensar sobre as concepções curatoriais sob as obras, como é o caso da curadora Juliana Bevilacqua e suas narrativas sobre o trabalho de Agnaldo Manuel dos Santos: “Até hoje, a sua produção vem sendo vinculada a uma conexão profunda com a África, sobretudo através do inconsciente e do atavismo. Agnaldo seria, dessa forma, um produto das ressonâncias africanas na diáspora, não importando o quão marcante foi a sua circulação no meio artístico e os contatos com outros artistas para a sua formação, nem os estudos e as múltiplas referências com as quais lidou ao longo da sua trajetória para realizar as suas obras. Ele se formou como artista no ateliê mais importante da Bahia na década de 1950, fez escolhas conscientes, subvertendo o lugar que o colocavam”. Trecho disponível no site: https://museudeartedorio.org.br/noticias/museu-de-arte-do-rio-recebe-exposicao-individual-de-agnaldo-manuel-dos-santos-com-organizacao-da-almeida-dale-galeria-de-arte/. Acesso em: 28 mar. 2023.

nos discursos de diferentes agentes.

Além disso, compreende-se o gesto de musealizar como um gesto de agenciamento, utiliza-se o conceito de Alfred Gell (2018). Para ele, "Qualquer agência pode ser atribuída [as] pessoas (e coisas [...]) que são vistas como iniciadoras de sequências causais de um determinado tipo, ou seja, de eventos causados por atos da mente, da vontade ou da intenção, e não de uma mera concatenação de eventos físicos. Um agente é aquele que 'faz com os eventos aconteçam' em torno de si" (GELL, 2018, n.p). Gell (2018, n.p) aborda alguns exemplos, como uma boneca que não é um agente autossuficiente, mas é "uma emanação ou manifestação de agência (na verdade, principalmente da própria criança", um espelho, um veículo ou canal de agência, e, portanto, uma fonte dessas experiências potentes da 'copresença' de um agente, como acontece com um ser humano".

Desse modo, a musealização engloba estudos da cultura material, as intenções das agências; envolve também reimaginar e especular; além de análises do comportamento das obras em diferentes contextos organizacionais e institucionais, como sugere Fernando Dominguez Rubio (2014).

Os estudos da musealização da arte envolvem a história da arte, a história da coleção, as ciências sociais, as teorias e as práticas museológicas. Pensando nisso, o mapeamento inicial da produção científica sobre musealização da arte[2] considerou dois periódicos brasileiros, *Museologia & Interdisciplinaridade* (primeira publicação em 2012) e *Museologia e Patrimônio* (primeira publicação em 2008); e dissertações e teses de quatro programas de pós-graduação, PPMUSEU (UFBA) criado em 2013 (51 dissertações), PPGMUSPA (UFRGS) criado em 2017 (28 dissertações), PPGMUS (USP) criado em 2012 (98 dissertações) e PPGPMUS (UNIRIO) - mestrado (2006) e doutorado (2011).

Análises Preliminares do Mapeamento

Essa pesquisa se aproxima metodologicamente de análises bibliométricas, muito simplificadas, contendo metadados como título, autoria, ano, descrição e a concepção de musealização. Um dos desafios é a indexação, inclusive em boa parte dos trabalhos o termo musealização não é utilizado, o que ampliou o escopo desta comunicação, justamente pelas autoras e autores não definirem especificamente o que é musealização, esta aferição é por parte da autora, considerando o que já mencioo até aqui para análise dos textos. Para tanto, foi realizada a busca dos seguintes termos nos repositórios institucionais e nos sites dos programas: Musealização AND Arte, Arte e Arte AND

2 Um dos orientandos de iniciação científica da autora do projeto de pesquisa Musealização e Arquivamento de Arte Contemporânea em Museus Públicos Brasileiros, Lucas Eduardo Oliveira Santos, realiza mapeamento de referências de musealização de arte contemporânea no Brasil e contribui com as discussões presentes nesse texto.

Contemporânea[3].

Em uma análise preliminar dos periódicos, no caso do periódico *Museologia e Patrimônio*, em um universo de 11 artigos, as autoras abordam temas e objetos de estudos relacionados à musealização, compreendendo-a como registro de histórias e novas tendências para museus de arte moderna e arte contemporânea; formas de documentar/ preservar - c/ contato com o artista, uso de sistemas de informação; expositividade do objeto; contextualização da obra; agenciamento - questões identitárias analisadas em dimensões museais e expositivas; descontextualização e alteração de sentido; agregar outras funções; preservação da cultura material; modos de pensar projetos vinculados ao espaço interno e externo à instituição.

Já na Museologia & Interdisciplinaridade, com uma produção mais extensa sobre musealização, escolhi 25 artigos, de mais de 100 publicados no periódico, no qual as autoras abordam a musealização de modo similar a alguns textos publicados na Museologia e Patrimônio, como modos de documentar; aquisição; gestão de coleções; fomento das coleções; modos de exibir; desafios da documentação, especialmente de obra artísticas em linguagens nas chaves de efemeridade e de perecibilidade; de discussão do acervo e sua diversidade; do protagonismo das instituições na preservação de algumas linguagens artísticas; novos parâmetros para conservação; do uso da cultura informacional - uso das redes sociais; do desafio da presença de obras como a performance em museus; dos novos caminhos para institucionalização de obras; da discussão sobre a performatividade; das mudanças de práticas museológicas; da atualização, alteração, transformação e versões das obras/ das instituições; da documentação da arte e sobre a arte; das questões sobre autoria; processos nos ambiente digital (musealidade dos objetos); da curadoria autorrepresentativa; dos critérios de aquisição.

Nos programas de pós-graduação em Museologia, a produção sobre musealização da arte, até onde foi possível observar, inicia em 2012, com a dissertação sobre conservação de arte contemporânea no Museu Nacional de Belas Artes, de Geisa Alchorne de Sousa, do PPGPMUS (UNIRIO). As dissertações e teses abordam a musealização a partir do papel do museu; da apropriação da comunidade; da obra como agente que instiga alterações, transformações e adaptações das instituições, além de tensionar, problematizar e desafiar; da formação de coleções; dos métodos e processos das curadorias; da prática do colecionismo de instituições e de colecionadores; de processos de documentação - gestão de acervos; da assimilação de manifestações artísticas por outras formas de institucionalização; da concepção das instituições; dos desafios da documentação; de pesquisas em acervos; de discussões sobre memória e esquecimento.

Percebe-se que os estudos sobre musealização da arte, quando analisados em periódicos específicos e em programas devotados à Museologia, são recentes, pois de fato os periódicos e

3 A utilização do termo “AND” se dá por ser uma estratégia de busca em bancos de dados, assim é possível filtrar os termos. O “AND” significa o “e”, portanto, no momento da busca, a autora estava interessada em localizar nos repositórios os termos “Musealização e Arte” e “Arte e Contemporânea” juntos.

os programas iniciam suas atividades nos anos 2000[4]. Evidentemente, que é preciso considerar o fato de que pesquisadoras e pesquisadores da Museologia realizaram pesquisas em outras áreas, como nas Artes Visuais e na Ciência da Informação, bem como publicaram em periódicos dessas áreas e de outras. O intuito da comunicação era dar notícias sobre essa produção em locais específicos da área de Museologia, reconhecendo a diversidade dos estudos e as relações entre eles, considerando a musealização como objeto de estudo e ampliando as noções sobre.

Ressalto que a produção científica em espaços localizados para uma área do conhecimento é essencial para divulgação e desenvolvimento, portanto, no Brasil, nossos espaços de publicação são restritos, ainda que seja possível publicar em periódicos a partir da grande área (Informação e Comunicação) com base na avaliação do Qualis CAPES. Há casos como a *Museologia e Interdisciplinaridade* vinculado ao PPGCINF (UnB), cujo escopo está voltado para Museologia, todavia em outros periódicos da Ciência da Informação o escopo é outro.

O mapeamento pode ser ainda mais aprimorado, talvez em outro momento do mapeamento seja possível apresentar a filiação das autoras, suas formações e até tipologias de acervo. Espera-se que seja possível fomentar ainda mais a pesquisa sobre a musealização da arte, seja na publicação de trabalhos, bem como na criação de periódicos e no desenvolvimento dos programas de pós-graduação em Museologia.

Para finalizar, pode-se mencionar o artigo da pesquisadora Juliana Caetano (2018) sobre a obra Sem título de Hamilton Viana, no Museu de Arte do Rio Grande do Sul, cuja materialidade em reserva técnica, tela de algodão com tinta acrílica, é oriunda de uma performance do artista, realizada em 1985, e inicialmente a instituição desconhecia parte dos detalhes da obra. Assim, o trabalho de Caetano envolveu compreender a aquisição, a documentação da obra, a junção de documentação dos diferentes setores e conversa com Hamilton Viana, o que trouxe outras camadas e escalas de compreensão sobre o trabalho. A pesquisadora exerceu um papel fundamental na contribuição sobre a musealização da obra, ou seja, o seu gesto junto aos gestos dos profissionais da instituição e do artista fomentam a compreensão da musealização da obra.

REFERÊNCIAS

BOLAÑOS, Maria. **La memorial del mundo**: cien años de museologia 1900-2000. Gijón, Asturias, Espanha: Ediciones Trea, 2002.

BRULON, Bruno. Pesquisa em museus e pesquisa em museologia: desafios políticos do presente. *In*: MAGALDI, Monique B.; BRITTO, Clóvis Carvalho. **Museus & Museologia**: desafios de um campo interdisciplinar. Brasília: FCI-UnB, 2018, p. 19-36.

CAETANO, Juliana Sales Pereira. O esquecimento da performance: “Sem título” (1985?) de Hamilton Viana Galvão no Museu de Arte do Rio Grande do Sul. *In*: **II Seminário Internacional de**

4 Espera-se em momento oportuno apresentar os quadros de análise em artigo da área.

Pesquisa em Arte e Cultura Visual, 2018, Goiânia. Anais do Seminário Internacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2018. p. 123 – 134.

DOMINGUEZ-RUBIO, Fernando. Preserving the Unpreservable: Docile and Unruly Objects at MoMA. **Theory and Society**, ago. 2014. Disponível em: https://escholarship.org/uc/item/9qr4d-9qx. Acesso em: 10 nov. 2020.

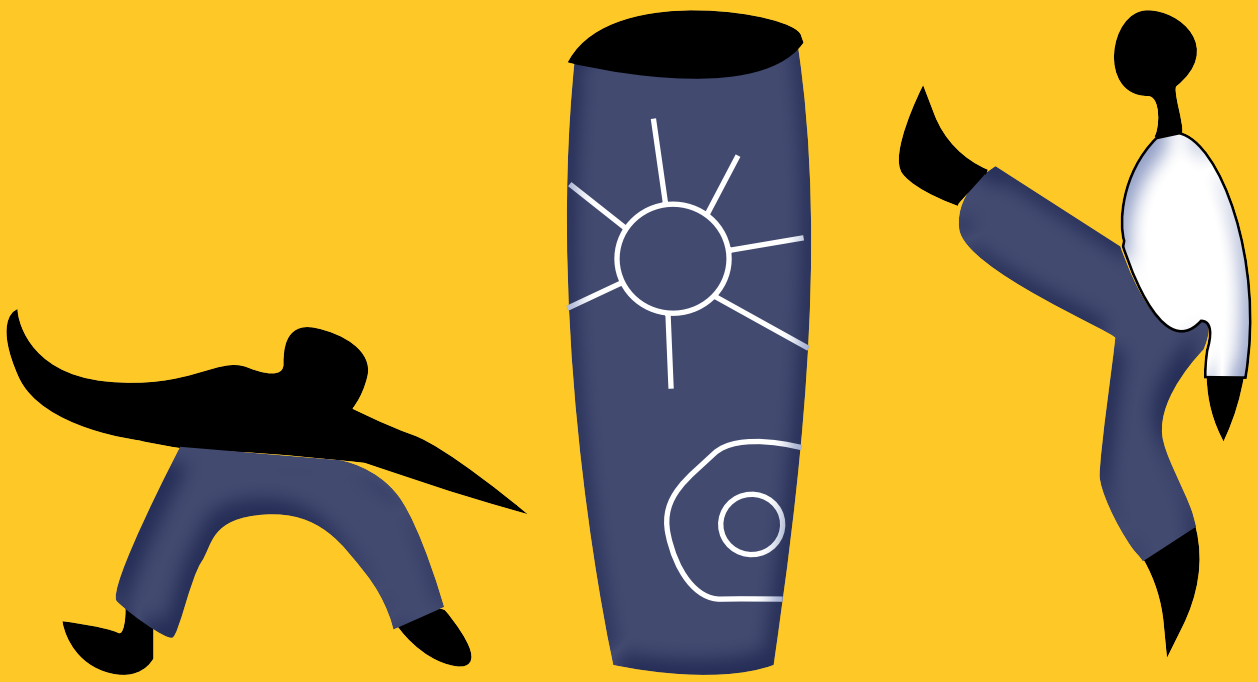
GELL, Alfred. Arte e agência: uma teoria antropológica. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

NORONHA, Elisa. Discurso e Reflexividade: Um Estudo sobre a Musealização da Arte Contemporânea. Porto: CITCEM – Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória | Edições Afrontamentos, Ltda, 2017.

5º sebramus

Museologia em *movimento:* lutas e resistências

GT 2
MUSEOLOGIA EM PROCESSO: FORMAÇÃO E PESQUISA



GT 2 - MUSEOLOGIA EM PROCESSO: FORMAÇÃO E PESQUISA

Coordenadores
Maria Cristina Bruno (USP)
Judite Santo Primo (ULHT-Lisboa)

Resumo

Apresentamos a proposta de um grupo de trabalho para abordar as especificidades do ensino e pesquisa em Museologia, considerando as suas implicações nas ações museológicas contemporâneas. Por um lado, pretende-se reunir estudantes e professores para discussões sobre metodologias de ensino nos cursos de graduação e pós-graduação e, por outro, espera-se identificar os impactos das pesquisas acadêmicas nos diferentes contextos de políticas públicas para museus e ações museológicas. Entendemos que nos últimos anos três pontos devem ser considerados neste contexto: o novo olhar para as questões que envolvem os repertórios patrimoniais museológicos à luz das discussões sobre decolonialidade, diversidade cultural e direitos humanos e o quanto as pesquisas e as ementas de formação profissional estão evidenciando estas preocupações; o impacto da discussão sobre a nova definição de museus, realizada pelo ICOM - Conselho Internacional de Museus e de que forma os professores e estudantes estão envolvidos nestes trâmites; a inserção dos estudantes e professores nas discussões e ações sobre as políticas públicas museológicas e áreas afins.Esses pontos foram selecionados, entre muitos outros, com o propósito de verificar qual é o impacto das pesquisas e dos cursos de formação nas múltiplas dimensões da museologia em processo.

NOVA DEFINIÇÃO DE MUSEUS NA PERSPECTIVA DA REGIÃO NORTE DO BRASIL

Me. Sandra Regina Coelho da Rosa
Universidade Federal do Pará, Pesquisadora.
Profª. Dra. Rosangela Marques de Britto
Universidade Federal do Pará, Docente.

RESUMO

O presente estudo relata a experiência no Projeto de Extensão “ICOM DEFINE - Definição de Museu contribuição da perspectiva do Norte”, da Universidade Federal do Pará (UFPA), acerca das atividades desenvolvidas para mobilizar profissionais, pesquisadores, estudantes, voluntários e outros, que atuam em espaços museológicos instituídos ou não na região amazônica, com objetivo de fomentar a participação da consulta pública sobre recomendação de conceitos-chave e valores que podem fazer parte da definição do museu contemporâneo. Esta ação promovida pelo Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus. Nesse interim Conselho Internacional de Museus – Brasil covocou Grupos de Trabalhos para consulta aberta da nova definição de museu em conformidade com processo metodológico, sendo quatro rodadas de consultas, divididas em 11 etapas, com duração de 18 meses, de dezembro de 2020 a maio de 2022. Nesse caso o GT do Norte organizou encontros em plataforma virtual para debater previamente entre a comunidade acadêmica da UFPA e outras instituições interessadas no debate, utilizando roteiro sugerido pelo ICOM Brasi. Esses debates realizados por meio de rodas de conversas abordando diferentes temáticas sobre o futuro dos espaços museológicos na região norte e as contribuições, além da aplicação de um questionário, aproximando as questões sobre a perspectiva da Amazônia brasileira acerca da nova definição de museu.

PALAVRAS-CHAVE

Nova Definição de Museus. ICOM Define. Conceitos-Chaves.

ABSTRACT

The present study reports the experience in the Extension Project “ICOM DEFINE - Definition of Museum contribution from the perspective of the North”, of the Federal University of Pará (UFPA), about the activities developed to mobilize professionals, researchers, students, volunteers and others, who work in museum spaces, established or not, in the Amazon region, with the aim of encouraging participation in public consultation on the recommendation of key concepts and values that can be part of the definition of the contemporary museum. This action promoted by the Brazilian

Committee of the International Council of Museums. In the meantime, the International Council of Museums – Brazil convened Working Groups for open consultation on the new definition of museum in accordance with the methodological process, with four rounds of consultations, divided into 11 stages, lasting 18 months, from December 2020 to May 2020. 2022. In this case, the North WG organized meetings on a virtual platform to discuss in advance between the UFPA academic community and other institutions interested in the debate, using a script suggested by ICOM Brazil. These debates were carried out through conversation circles addressing different themes about the future of museum spaces in the northern region and the contributions, in addition to the application of a questionnaire, approaching questions about the perspective of the Brazilian Amazon regarding the new definition of museum.

KEYWORDS

New Definition of Museums. ICOM Defines. Key Concepts.

Contextualização sobre os debates da proposta da nova definição de museu

Na Conferência Geral do Conselho Internacional de Museus (ICOM)[1] realizada em Milão (2016), quando abriram as discursões para preparar seu novo texto acerca da nova definição de museu, se estendendo a reunião do Comitê Consultivo em Paris (2018). Posteriormente, membros dos comitês nacionais e internacionais do Conselho Internacional de Museus (ICOM) foram convidados a discutir uma possível renovação da definição de museu e enviar suas propostas à Secretaria Geral do ICOM, constituíram 250 propostas para serem examinadas por um grupo de trabalho constituído para a elaboração de uma nova definição de museu. Esse grupo deliberou uma nova proposta um pouco antes da Conferência Geral ICOM em Kyoto (2019), conforme a seguir:

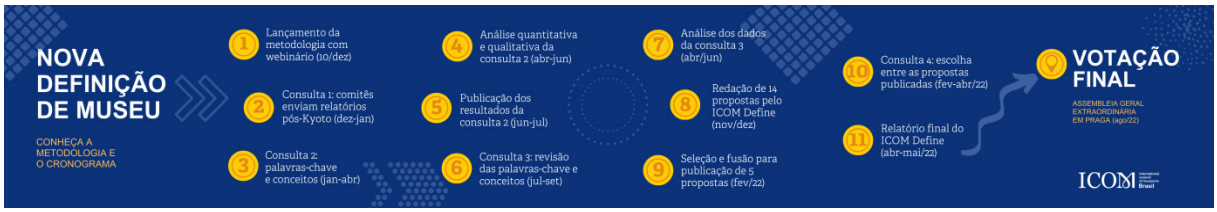
> Os museus são espaços democratizantes, inclusivos e polifónicos de diálogo crítico sobre o passado e o futuro. Reconhecendo e enfrentando os conflitos e desafios do presente, eles guardam artefatos e espécimes em custódia para a sociedade, salvaguardam memórias diversas para as gerações futuras e garantem direitos iguais e acesso igualitário ao patrimônio para todas as pessoas. Os museus não têm fins lucrativos. Eles são participativos e transparentes e trabalham em parceria ativa com e para diversas comunidades para coletar, preservar, pesquisar, interpretar, exibir e aprimorar a compreensão do mundo, com o objetivo de contribuir para a dignidade humana e a justiça social, a igualdade global e o bem-estar planetário.

1 O Conselho Internacional de Museus foi criado em 1946, considerado uma instituição não governamental que mantém relações formais com a UNESCO, desempenhando parte de seu programa para museus, tendo status consultivo no Conselho Econômico e Social da ONU (Fonte: ICOM).

Com apresentação da mencionada proposta na conferência geral não agradando sobre seu significado e significado, principalmente, os museus europeus que expressaram sua insatisfação com o fato de que a definição não contempla a essência da existência do museu, sendo que maioria na conferencia concordaram que o texto não estava plenamente completo de modo satisfatório para uma definição.

O Comitê Executivo do ICOM Internacional submeteu a referida proposta para votação na 25ª Conferência Geral do ICOM em Kyoto (2019), reunindo aproximadamente 4.500 profissionais de museus de 115 países e, a partir de ampla discussão e encaminhamentos, decidiu-se pela necessidade de prorrogação dos debates. Sendo assim em 2020 foi instituído o ICOM Define com objetivo de constituir novos grupos de trabalhos para desenvolver metodologias voltadas à redação da proposta de definição de museu a ser submetida à votação na Conferência Geral de 2022, em Praga.

Imagem 1 - Metodologia em 11 etapas e Cronograma



Fonte: ICOM (2020)

Essa metodologia (Imagem 1) promoveu quatro (04) rodadas de consultas, divididas em 11 etapas, com duração de 18 meses, de dezembro de 2020 a maio de 2022. O formulário online foi disponibilizado como ferramenta desenvolvida pelo ICOM para uma consulta ampla de membros e não-membros que atuem na área museal. Essa pesquisa visou obter conceitos e palavras-chave que nortearam a produção de um novo texto para a definição de museu.

Projeto de Extensão ICOM DEFINE - Definição de museu contribuição da perspectiva do norte

A formação de Grupos de Trabalhos (GT) teve por objetivo garantir a participação de profissionais de todas as regiões do Brasil, com responsabilidades de membros do ICOM Brasil[2]

2 O ICOM Brasil criado em 1948 para promover a cooperação, a assistência mútua e o intercâmbio de informação entre seus membros, profissionais de museus e instituições culturais admitidas na categoria de membros individuais, residentes e em atividade no país, por membros institucionais, membros associados e beneméritos. (Fonte ICOM Brasil)

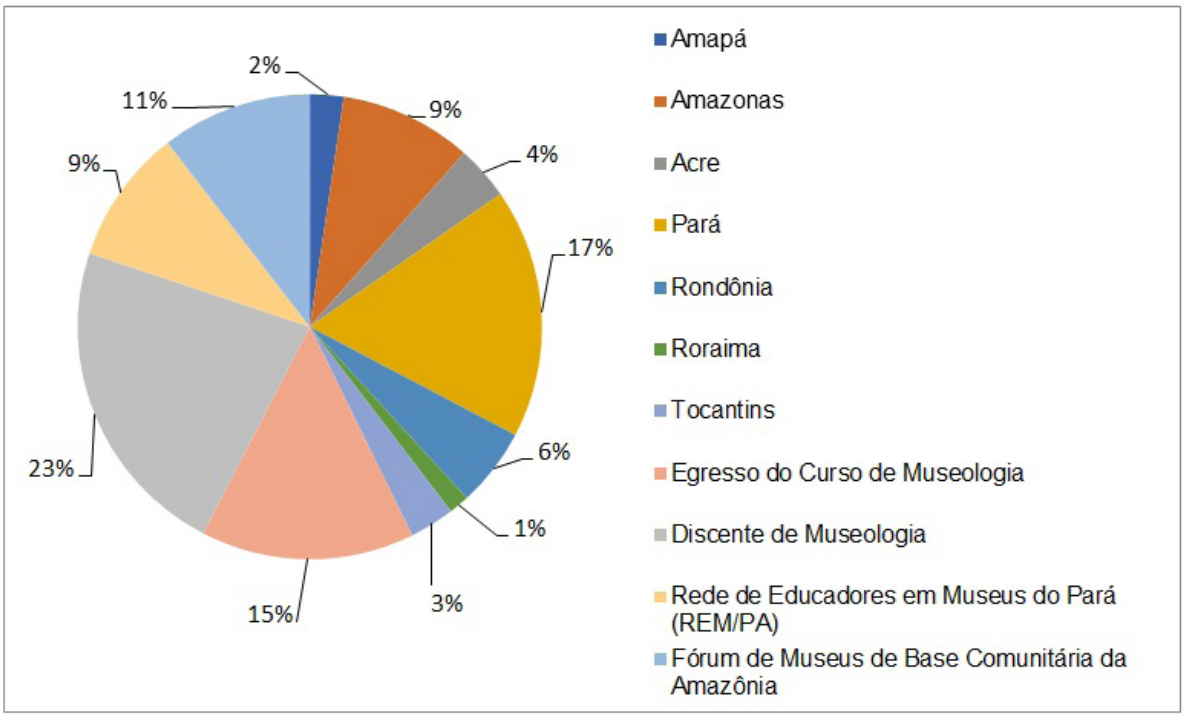
para coordenar os trabalhos e as pesquisas por meio de formulários que serviriam de suporte para análise e validação dos dados coletados por meio das consultas públicas.

Na primeira consulta via ICOM-BR sobre a nova definição de museus obteve a participação de 164 correspondentes do Brasil, sendo da região norte apenas 05 respondentes no Pará e 02 no Amazonas. Por conta desse resultado mínimo da participação do norte que culminou na reunião dos membros responsáveis pelo Grupo de Trabalhos do Pará, os docentes Profa. Dra. Rosangela Britto, Prof. Dr. Diogo Jorge de Melo e Doutoranda Paola Maués, vinculados as Universidades Federais do Pará (UFPA), viabilizaram e se articularam para a execução e planejamento do Projeto de Extensão ICOM DEFINE – Definição de museu contribuição da perspectiva do norte.

Esse projeto teve apoio com o apoio da Pró-Reitoria de Extensão da Universidade Federal do Pará (PROEX/UFPA), Programa de Pós-Graduação em Artes e ao Curso de Museologia da Faculdade de Artes Visuais do Instituto de Ciências da Arte da UFPA e do Conselho Internacional de Museus (ICOM-BRASIL), além da participação de docentes da Universidade Federal de Rondônia (UNIR), membros, membros do Fórum de Museus de Base Comunitária e Práticas Socioculturais da Amazônia e do Grupo de Pesquisa Arte, Memórias e Acervos na Amazônia (CNPq/UFPA) e demais profissionais do campo museal.

Uma das atividades do projeto foi organizar os encontros em plataforma virtual para debater previamente entre instituições e os profissionais de museus interessados na temática, para tanto viabilizou a criação de uma rede colaborativa visando mobilizar profissionais, pesquisadores, estudantes e outros, que atuam em museus e/ou espaços museológicos instituídos ou não na Região Norte, com o intuito de realizações desses debates em comuns e de colaboração mútua entre a universidade e a sociedade.

Gráfico 1 - Porcentagem da rede colaborativa entre instituições e profissionais, pesquisadores, estudantes e outros que atuam no campo museal na região norte

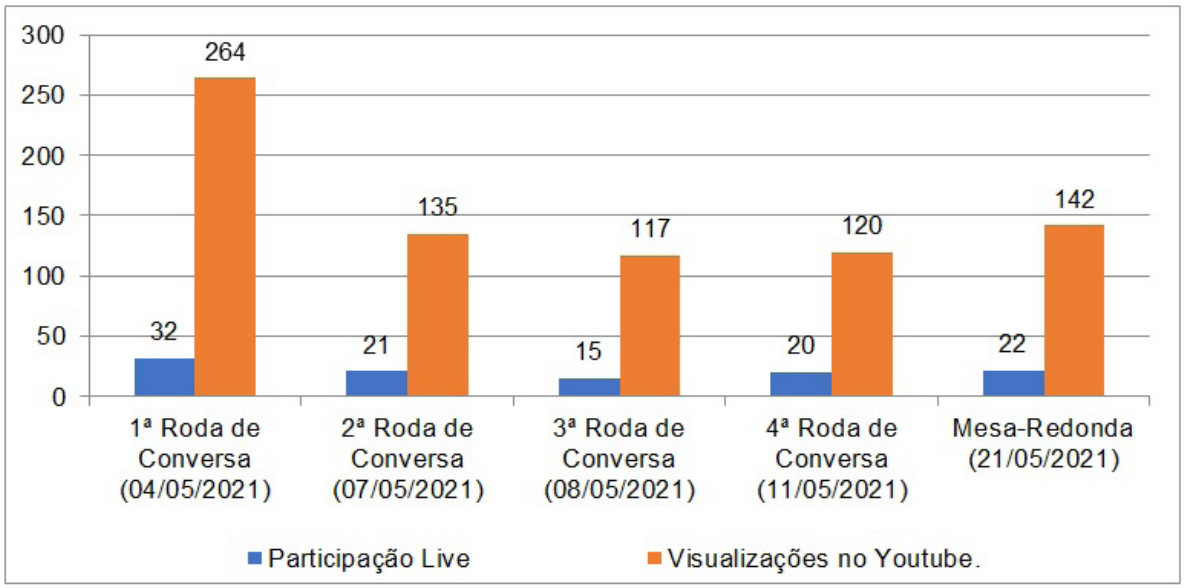


Fonte: Relatório Final do Projeto de Extensão ICOM DEFINE – Definição de museu contribuição da perspectiva do norte

No Gráfico 1 demostra-se o quantitativo de contatos de e-mails dos profissionais, pesquisadores, estudantes e outros que atuam em museus e/ou espaços museológicos instituídos ou não na Região Norte obtidos por meio de pesquisa em rede sociais, plataforma de cadastro de museus brasileiros, relação de alunos e antigo alunos do Curso de Museologia da UFPA e membros da rede de educadores e fórum de museus disponibilizados pelos responsáveis institucionais,

Como parte desse projeto realizou-se quatro rodas de conversas e uma mesa-redonda em formato virtual com tema “O Futuro dos Espaços Museológicos da Região Norte: desafios e possibilidades”, durante a 19ª Semana de Museus, quando visou à promoção reflexiva acerca do patrimônio cultural em seus entendimentos no que se refere à pesquisa, comunicação, conservação e preservação dos bens culturais materiais e imateriais, manifestações e tradições e outras abordagens pertinentes à valorização e acesso ao patrimônio cultural amazônico.

Gráfico 2 - Quantitativo da participação de ouvintes nas rodas de conversas e mesa redonda durante 19ª Semana de Museus



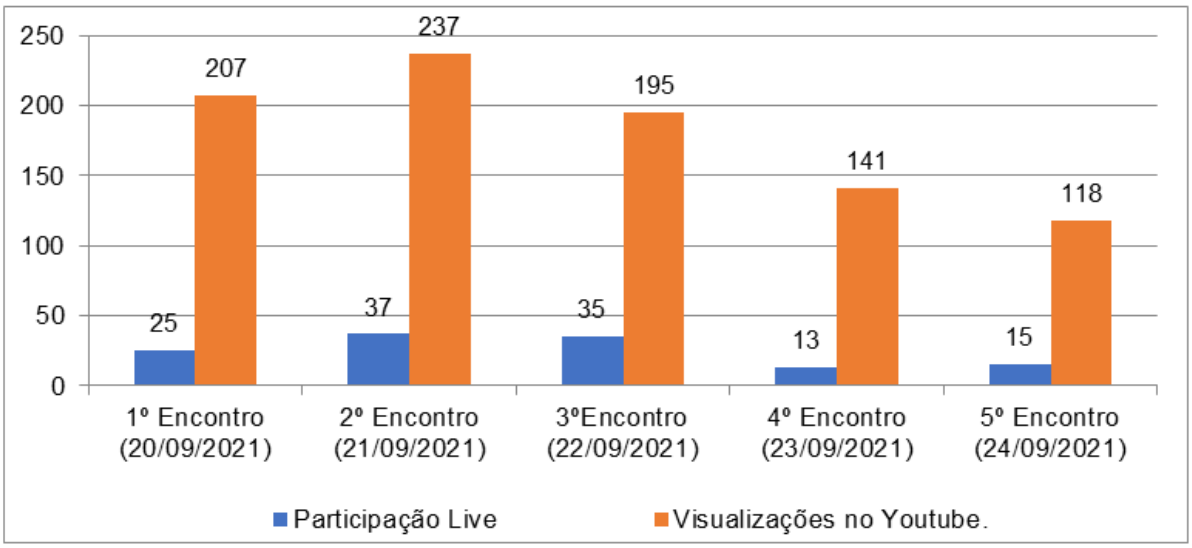
Fonte: Relatório Final do Projeto de Extensão ICOM DEFINE – Definição de museu contribuição da perspectiva do norte

No Gráfico 2 percebe-se o quantitativo de participantes com maior incidência após a transmissão ao vivo em plataforma no Youtube o que deve ter uma causa visto que a durante a programação da 19ª Semana de Museus e vasta no Brasil inteiro com uma divulgação bem focada no campo museal, consequentemente uma abrangência maior em mobilizar essas público sobre a discursão.

Dando continuidade do projeto realizou-se cinco encontros em formato virtual com tema “O Futuro dos Museus do Norte, durante a 15ª Primavera de Museus, quando visou a estruturação de uma programação para debater sobre a nova definição de museu acerca das indicações ICOM-Brasil ao ICOM internacional 20 categorias fundamentais para o texto da nova definição,

Durante os encontros foram abordadas as seguintes categorias: Antirracismo, Educação, Patrimônios, Bem-Viver, Decolonial com objetivo de estimular a discussão sobre o preenchimento de formulário eletrônico de forma conjunta ou individual, acerca da consulta aberta do comitê ICOM Define para a nova definição de museu na perspectiva amazônica.

Gráfico 3 - Quantitativo da participação de ouvintes nos encontros durante 15ª Primavera de Museus

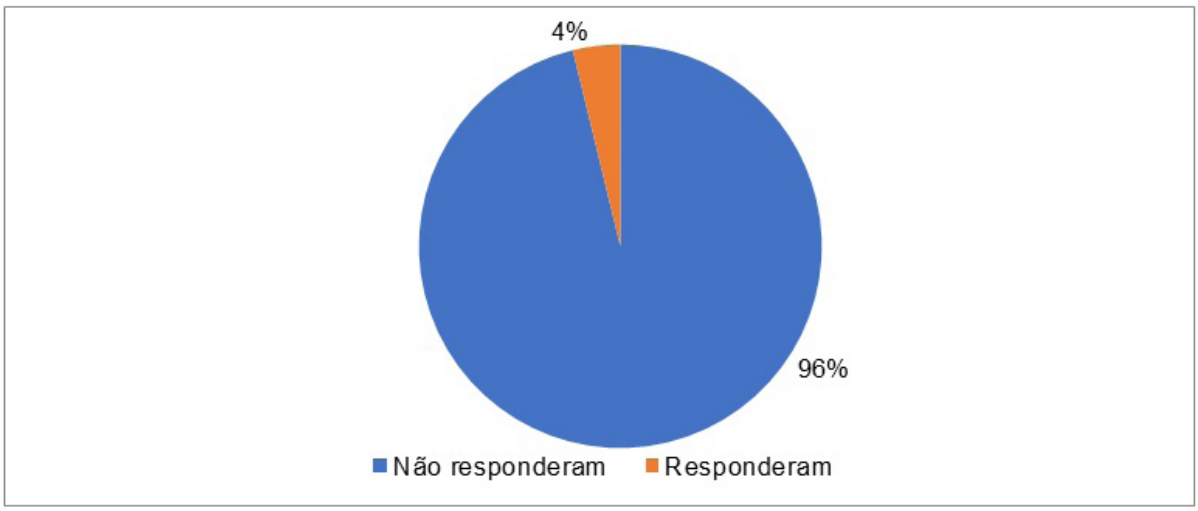


Fonte: Relatório Final do Projeto de Extensão ICOM DEFINE – Definição de museu contribuição da perspectiva do norte

No Gráfico 3 nota-se o quantitativo de participantes com maior frequência após a transmissão ao vivo em plataforma no Youtube, pode estar atrelado ao extenso conteúdo e programações virtuais pelo período pandêmico no mesmo horário durante a programação da 15ª Primavera de Museus diversificada em todo Brasil, entretanto a ocasião permite uma divulgação bem focada no campo da atuação museal, consequentemente atingir o público sobre a abordagem.

Em continuidade das ações previstas no projeto foi a aplicação do questionário (Google Forms) em meio rede de contatos via e-mail sobre a perspectiva da Amazônia brasileira acerca da definição de museu. Nessa pesquisa uma porcentagem mínima de participantes que retornaram o e-mail com as respostas deste modo não obtendo dados qualitativos suficientes para uma análise das respostas com base no tema ora proposto, conforme os dados quantificados no Gráfico 4:

Gráfico 4 - Quantitativo de participantes que preponderam o questionário sobre a perspectiva da Amazônia brasileira acerca da definição de museu



Fonte: Relatório Final do Projeto de Extensão ICOM DEFINE – Definição de museu contribuição da perspectiva do norte

Conclui-se que o projeto atingiu o seu objetivo específico de discutir localmente a nova definição de museu do ICOM com as realizações das ações extensionistas culturais, associadas a uma pesquisa-ação por intermédio da organização de um mapeamento dos museus existentes na Região Norte.

Esse processo de envolvimento da comunidade museal e dos interessados no tema foi bastante significativa chegamos ao total de 1.872 visualizações e participação nos eventos promovidos, provocando reflexões em meio aos representantes dos museus e outros espaços da região norte em relação ao debate sobre a nova definição de museu do Conselho internacional de Museus.

Em 2022, o Conselho Internacional de Museus (ICOM) aprovou em Praga uma nova definição para museu. A redação traz mudanças significativas segundo a definição que prevalecia desde 2007, entretanto na 24ª Conferência Geral do ICOM realizada em 2016, os membros afirmaram a necessidade de atualização da redação por conta dos novos desafios do mundo contemporâneo.

A nova redação compreende os termos e conceitos associados aos desafios das temáticas da sustentabilidade, diversidade, comunidade e inclusão. Na tradução preliminar para o português, realizada conjuntamente pelos comitês nacionais dos países de língua portuguesa, a nova definição é a seguinte:

Um museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade, que pesquisa, coleciona, conserva, interpreta e expõe o patrimônio material e imaterial. Os museus, abertos ao público, acessíveis e inclusivos, fomentam a diversidade e a sustentabilidade. Os museus funcionam e comunicam ética, profissionalmente e, com a participação das comunidades, proporcionam experiências diversas para educação, fruição, reflexão e partilha de conhecimento.

A participação da região norte tendo como estatística a consulta pública para definição dos conceitos escolhidos pela comunidade museal brasileira, como contribuição à Nova Definição de Museu que recebeu a participação de 1.604 pessoas, sendo 784 em respostas individuais e 820 pessoas participantes dos debates promovidos por 62 grupos em todo o País. Sendo na região norte 71 participantes nessa consulta alcançando a 4ª posição na escala Brasil de participação, bem diferente do primeiro resultado obtido no início do projeto que foi de 07 participantes em toda a região norte.

REFERÊNCIAS

COMITÊ BRASILEIRO DO ICOM (ICOM Brasil). **Pesquisa ICOM Brasil Nova Definição de Museu**. Disponível em: https://www.icom.org.br/wp-content/uploads/2021/02/Apresentacao.pdf Acesso em: 31 jan. 2023.

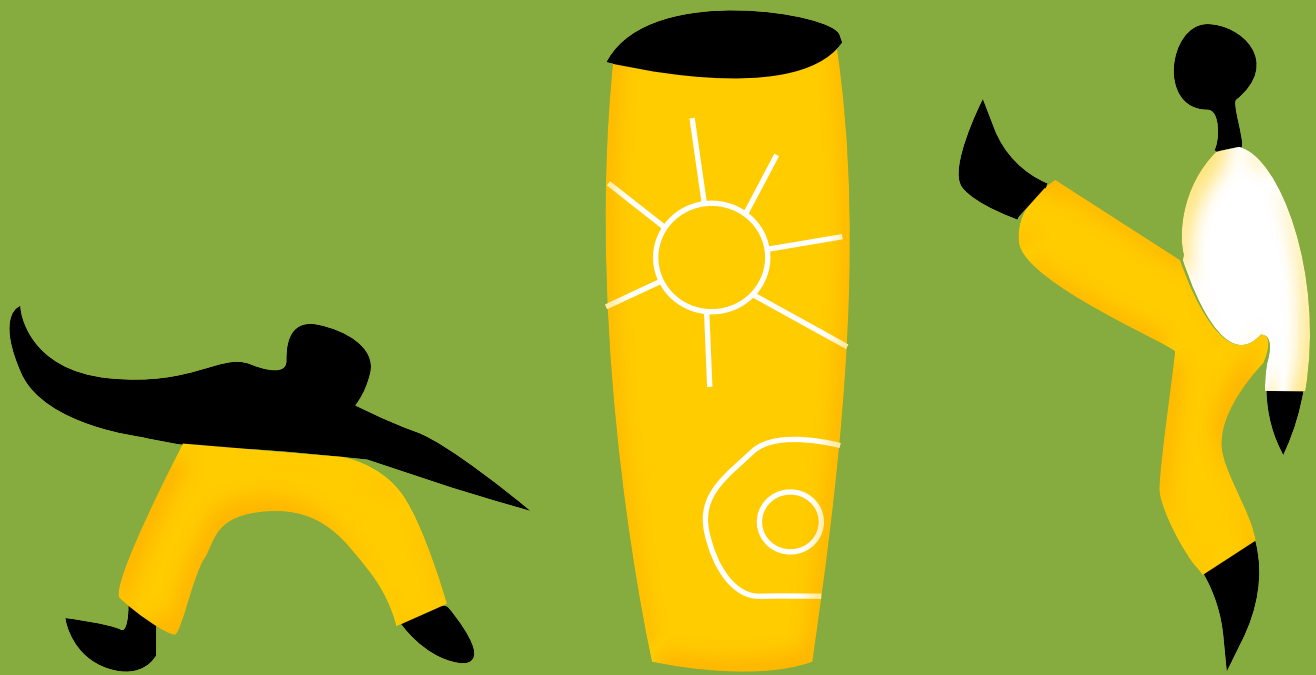
LEHMANNOVÁ, Martina. **ICOM Czech Republic, 224 years of defining the museum**, 2020. Disponível em: https://icom.museum/wp-content/uploads/2020/12/2020_ICOM-Czech-Republic_224-years-of-defining-the-museum.pdf Acesso em: 31 jan. 2023.

RELATÓRIO Final do Projeto de Extensão ICOM DEFINE – Definição de museu contribuição da perspectiva da Região Norte, 2021-2022.

5º sebra mus

Museologia em *movimento:* lutas e resistências

GT 4
MUSEOLOGIA E CULTURA DIGITAL



GT 4 - MUSEOLOGIA E CULTURA DIGITAL

Coordenadores
Carmen Lucia Souza da Silva (UFPA)
Rita de Cassia Maia da Silva (UFBA)
Rafael Teixeira Chaves (UNIRIO)

Resumo

A conexão entre Museologia e Cultura Digital mobiliza o pensamento sobre a expansão das tecnologias digitais nos processos museológicos e de estudos e vivência do patrimônio. Mobiliza investigações científicas como percursos possíveis para compreender a complexidade dos desafios contemporâneos na relação entre memória e sociedade, cada vez mais ciberconectada. Nestes enlaces, estão implicadas discussões sobre poder e resistência, ciberativismo, cidadania em rede e empoderamento de grupos e comunidades através da expansão do patrimônio cultural e dos museus nas práticas e espaços digitais. Agregamos estudos em cibermuseologia, e sobre o patrimônio e o virtual, mobilizando inclusive perspectivas interdisciplinares para (re)pensar problematizações epistemológicas. Ademais, em consequência da pandemia do COVID-19 que trouxe diversas adversidades para a sociedade como o distanciamento social, novos hábitos e desafios foram gerados. Dentre esses, destaca-se a urgência da presença dos patrimônios e dos museus nos espaços digitais como estratégia, seja para manter as suas ações diante da necessidade de fechar as portas, seja pela atualização premente reivindicada por grupos sociais silenciados e excluídos na sociedade que, diante da pandemia, se (re)descobrem cada vez mais (inter)ativos nas redes, ressignificando através do digital seus patrimônios, suas memórias e suas lutas. Neste sentido, o GT Museologia e Cultura Digital busca fomentar debates sobre estas e outras reflexões conexas, como, na Museologia aplicada, acerca da reinvenção das ações museais na virtualidade, compartilhando experiências museológicas e discutindo a sua continuidade; ou como, na Museologia teórico-empírica, a atualidade e a potência das virtualidades nas transformações dos espaços museais e patrimoniais, e na vivência cultural, sempre afetadas pelos desejos por uma democracia cognitiva. Seguindo, fortalecendo e expandindo as discussões do Fórum de Estudos em Museologia e Cultura Digital.

OS MUSEUS NAS PLATAFORMAS DIGITAIS: análise do Projeto Google Arts & Culture

Geórgia Maria Ribeiro de Souza

Universidade Federal da Paraíba (UFPB) - Mestranda

RESUMO

Diante da crise, causada pelo Novo Coronavírus, em 2020, o setor cultural sofreu o impacto e precisou reformular suas práticas cotidianas. O virtual que já era uma tendência virou uma alternativa viável perante o cerceamento imposto pela pandemia. Os museus, assim como outras instituições culturais fecharam suas portas, indeterminadamente, e viram no digital um aliado desafiador. Atento ao cenário atual de dependência digital – e sua vasta oferta de entretenimento *online* - os museus buscam formas de investir no virtual veementemente com a chegada do vírus. As plataformas digitais modificam as relações sociais do dia a dia, e acabam inserindo o lazer até mesmo no trabalho. Durante o expediente, por exemplo, o trabalhador pode ouvir música e conferir as suas redes sociais. Assim, o digital seria uma extensão dos museus e visitar exposições caminhava para uma atividade *online*. Portanto, surgiram, em nós, as seguintes questões: como os museus atuaram durante o período isolamento social? Como ocorreu a comunicação com o público? O projeto *Google Arts & Culture* é uma alternativa viável para os museus? Procurando respostas buscamos desenvolver um diálogo entre plataformas digitais e museologia e analisar a iniciativa do Google e seus benefícios para melhorar a adaptação dos museus às novas tecnologias de comunicação. A intenção desta pesquisa é evidenciar os benefícios das plataformas digitais para a democratização e preservação dos bens musealizados assim como para a comunicação da instituição museal, focando em iniciativas renomadas como o Google *Arts & Culture* que faz parceria com museus ao redor do mundo.

PALAVRAS-CHAVE

Museu. Plataformas digitais. Arte.
Google Arts & Culture. Pandemia.

ABSTRACT

During the crisis, caused by the New Coronavirus, in 2020, the cultural sector suffered the impact and had to reformulate its daily practices. The virtual that was already a trend has become a viable alternative in the face of the restriction imposed by the pandemic. Museums had to close their doors indefinitely and saw the virtual environment as a challenging ally. Aware of the scenario of digital addiction – and its vast offer of entertainment – museums are vehemently looking for ways to invest in the virtual with the arrival of the virus. Digital platforms modify everyday social relationships, and end up inserting leisure even at work. During working hours, for example, workers can listen to music and check their social networks. Thus, digital would be an extension of museums and visiting exhibitions is moving towards an online activity. Therefore, the following questions were raised in us: how would museums act during the period of social isolation? How

did the communication with the public take place? Is the Google Arts & Culture project a viable alternative for museums? Looking for answers, we seek to develop a dialogue between digital platforms and museology and analyze Google's initiative and its benefits to improve the adaptation of museums to new communication technologies. The intention of this research is to highlight the benefits of digital platforms for the democratization and preservation of museum assets as well as for the communication of the institution, focusing on the renowned Google initiative that partners with museums around the world.

KEYWORDS

Museum. Digital Platforms. Art.
Google Arts & Culture. Pandemic.

1 Introdução

Os museus são internacionalmente reconhecidos como instituições que estudam, preservam a memória de objetos, de manifestações culturais e, sobretudo, comunicam as transformações da sociedade. Além dessas funções, a instituição museológica tem se esforçado para atualizar sua imagem a qual é comumente atrelada ao passado, muitas vezes ao elitismo, tradicional onde a tecnologia não faz parte de suas práticas museais.

Visando soluções, a museologia, há décadas, busca alternativas para que os museus explorem seus acervos de forma criativa, em especial, abraçando novas técnicas digitais. Esse processo de adaptação e modernização foi pauta de eventos como a Mesa Redonda de Santiago do Chile, em 1972, que discutia o papel da instituição museal, na América Latina, perante a sociedade e de sua necessidade de enfrentar os desafios que vinham com as transformações sociais da época. O desenvolvimento tecnológico e os processos de modernização do urbano foram questões pertinentes que sinalizavam um longo caminho a ser percorrido pelos museus (IBRAM, 2012).

Diante de um cenário atual de dependência digital - que ocasiona uma vasta oferta de entretenimento *online*, principalmente de serviços de plataformas de *streaming* - o setor cultural sente o impacto dessa nova forma de consumo e busca maneiras de atrelar essa realidade aos seus produtos; uma delas criando conteúdos voltados para o âmbito virtual. Essas plataformas de infraestrutura digital também modificam as relações sociais do dia a dia, e acabam inserindo o lazer e entretenimento até mesmo nas horas da jornada de trabalho. Durante o expediente, por exemplo, o trabalhador pode ouvir música, podcasts, conferir e postar sua rotina nas redes sociais, bem como acessar formas variadas de arte. Tudo se adapta às plataformas, e assim contemplar museus e galerias, hoje, se torna acessível ao toque de uma tela.

Atento ao que acontece fora da sua estrutura física, o museu investe na produção de conteúdo digital para ganhar espaço nas plataformas digitais. A instituição percebe o fenômeno da plataformização da sociedade, conceito abordado pela autora José Van Dijck (2018) e entende que

a *internet* se configura como uma extensão das atividades do cotidiano. A instituição museológica usa as mídias portáteis para adentrar na rotina social, oferecendo aos usuários a oportunidade de acessar seu acervo, de maneira remota, em qualquer lugar e no seu tempo (ARVANITIS, 2005).

Além disso, o museu percebe que as redes sociais digitais fazem parte da nova experiência de visitação à instituição. A forte presença dos celulares nas exposições sinalizou uma mudança na forma de frequentar o museu, iniciando um processo de adaptação que culminaria em exposições cada vez mais tecnológicas e atrativas para o público. A fotografia, principalmente a prática das "selfies" - foto tirada pela própria pessoa que aparece na fotografia, compartilhada na *web* – se tornou indispensável nesse movimento. A proposta de experiências imersivas através de grandes telões reproduzindo obras de artistas renomados entrou em cena, assim como as exposições ditas "instagramáveis", ou seja, exposições cujo ambiente se torna favorável para fotos, atraem o público e revertem a visita em *marketing* para o museu.

Porém, a Pandemia de Covid-19, anunciada pela Organização Mundial da Saúde – OMS, em 2020, veio como um golpe e evidenciou um despreparo diante de uma sociedade em isolamento social e cobrando por alternativas digitais. A tecnologia empregada nas exposições não cumpria o papel necessário para assegurar a comunicação do museu com o público, pois era destinada à audiência presencial. Assim, o antigo templo das musas passou a olhar para as plataformas digitais por outro prisma e a assumir suas limitações perante a crise causada pela crise sanitária. Agora o digital passava a ser uma alternativa para garantir suas portas abertas, pelo menos através de sua presença e comunicação virtual.

Deste modo, a presente comunicação busca, com essa reflexão, analisar brevemente a adaptação dos museus ao fenômeno de plataformização da sociedade, e como essas transformações impactam na prática dos museus e na forma de consumirmos arte na atualidade. A intenção é compreender o uso das plataformas digitais como ferramentas de preservação e democratização dos acervos das instituições e para tanto, serão aludidos autores que abordam as temáticas museu *online*, plataformização e arte.

Por fim, será feita uma sucinta análise do projeto *Google Arts & Culture*, por se tratar de uma plataforma digital renomada e ter parceria com mais de 2.000 museus ao redor mundo e que beneficia as instituições enquanto ferramenta de digitalização, divulgação e preservação de seus acervos. É válido salientarmos que a pesquisa não entra em questões de negociações contratuais entre museu e a plataforma Google, e nem aspectos relacionados a ganhos internos referentes a ambas as partes da parceria, pois acreditamos ser pauta para uma outra pesquisa que merece maior aprofundamento.

Analisaremos, aqui, a iniciativa como exemplo de utilização da tecnologia das plataformas digitais e dos benefícios que o processo de plataformização pode gerar, principalmente em situações críticas como a Pandemia, iniciada em 2020. Olharemos, então, para o fenômeno enquanto ferramenta potencializadora da comunicação dos museus e de um início de uma democratização

do acesso e divulgação da arte, em uma espécie de atualização desse aspecto da reprodutibilidade técnica abordada pelo filósofo Walter Benjamin, no século XX.

A análise parte de uma abordagem do contexto histórico de criação do projeto *Google Arts and Culture*, suas diretrizes, apontando suas principais parcerias, dados e evidenciando seus benefícios a exemplo da parceria com o Museu Nacional do Rio de Janeiro. A cooperação entre o museu e a plataforma proporcionou a salvaguarda, através da digitalização do acervo e da instalação física da edificação histórica do Museu Nacional antes do fatídico incêndio, em 2018. Evidenciaremos também como a partir de então a iniciativa do *Google* tem aumentado sua presença em diversas instituições, inclusive em museus fora de uma dimensão nacional ou global.

2 As transformações sociais e o consumo de arte

Os novos processos industriais impactaram o campo da arte, na medida em que possibilitou seu deslocamento e expansão para outros setores, tais como publicidade, *marketing* e design industrial, contribuindo para a produção de uma vida urbana estetizada (BUCK-MORSS, 1983 apud FEATHERSTONES,1995, p.44).

Para Featherstone (1995, p.44), Walter Benjamin afirmava que a produção de mercadorias, para o consumo em massa, simbolizou um momento positivo, pois permitiu à criatividade sua libertação que a arte impunha e pôde adentrar nos produtos cotidianos produzidos em larga escala. Corroborando com essa abordagem, Arantes (1991, p.167) argumenta que a indústria cultural “não se trata mais de trazer a cultura elevada para o mundo cotidiano, rebaixando o tom e no limite desestetizando a arte na forma de cultura de massa, mas de introduzir o universo cotidiano no domínio antes reservado da alta cultura”.

A autora supracitada complementa explicando que a desestetização da arte caminha com a estetização do social, reverberando nas instituições, desde fine *arts* aos museus de história da vida cotidiana. Essa ligação entre arte e indústria vai culminar no chamado “Capitalismo Cultural” abordado pelos autores Lipovetsky e Serroy (2015) no trabalho sobre a estetização do mundo.

No Capitalismo Cultural a arte nunca se apresenta numa forma pura ou autônoma, mas sempre associada e misturada às lógicas do comercial, do utilitário, do entretenimento. Desse modo, o capitalismo cultural ou artista deve ser entendido como o estado da ordem econômica liberal que, não tendo mais como eixo fundamental a produção dos bens de equipamento, investe cada vez mais nas indústrias de criação a fim de colocar no mercado uma multidão de produtos e serviços de consumo atraentes, de bens que proporcionem prazer, distração e experiências emocionais (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p.44).

Para compreender como o museu se posiciona, hoje, diante das mudanças do mercado cultural, é preciso realizar uma incursão pelas transformações da relação de consumo de arte pela sociedade, ao longo dos séculos. Para tanto, é importante recorrer aos autores supracitados

para apreender essa questão. De acordo com Lipovetsky e Serroy (2005, p.11), as relações entre sociedade e arte são divididas em quatro momentos. No primeiro, estabelecido no período das sociedades primitivas, a arte era criada com a intenção puramente ritual, não existia a separação entre o tema e religião, magia ou natureza, por exemplo. O segundo momento, foi nomeado "estetização aristocrata", que perdurou durante o final da Idade Média até o século XVIII, e é particularizado pela criação do estatuto do artista, separado do de artesão, e do rompimento com a Igreja. Desse modo, a arte ganha um novo sentido e sua produção passa a ser consumida por um público aristocrata e instruído (LIPOVETSKY; SERROY, 2005, p.12).

A terceira era denominada "a moderna estetização do mundo" surgiu a partir dos séculos XVIII e XIX, esse momento simbolizou a liberdade da arte dos antigos poderes religiosos e da nobreza. No momento em que o campo da arte se torna independente, os artistas passam a exigir uma maior liberdade de criação. Essa emancipação, afirmam Lipovestsky e Serroy (2015, p.13-14), é relativa, pois os artistas passam a depender das regras do mercado e criam uma "arte comercial" adaptada às demandas do novo público.

O quarto momento que esclarece as relações da arte e da sociedade chama-se "era transestética". Essa era é definida por uma sociedade consumista, que busca associar a contemplação da arte à experiência de consumo ligada a padrões e prazeres. Desse modo, a arte se funde ao mercado e a estética impõe novas estratégias de comunicação, agora adaptadas ao capitalismo do hiperconsumismo (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p.9).

A tendência que se desenvolve a partir dessa junção de arte e indústria vai culminar na estetização da vida cotidiana e no declínio da ideia de separação entre arte e cotidiano. A arte perde seu *status* de mercadoria protegida e passa a ser produzida em grande escala e adentra nos mais diversos setores da sociedade (FEATHERSTONE,1995, p.45). Diante dessa perspectiva, desde a década de 1970, os museus têm pensado em maneiras de voltar o seu foco para o social e desenvolver funções que vão além da esfera educativa. De acordo com Moutinho (1989, p. 102) "não foi a museologia tradicional que evoluiu para uma Nova Museologia, mas sim a transformação da sociedade que levou à mudança dos parâmetros da Museologia."

A partir dos anos 1980 há um chamado "*Boom* dos museus" onde a cultura de visitação às instituições cresce e as instalações físicas ganham novos atrativos (ARANTES, 1999, p.80). São anexadas aos projetos arquitetônicos, lojas, cafeterias, restaurantes e áreas de convívio social, além da forte inserção tecnológica nas exposições. Assim, os museus começam a se aproximar do mundo dos espetáculos, dos *shoppings centers*, e das diversões de massa ao realizarem suas megaexposições e as anunciarem como eventos do mundo "*mass* midiático" (FABBRINI, 2008, p.246). Nessa nova reformulação os museus acompanham o atual contingente de visitantes-consumidores, e se adapta à nova produção de arte em escala de massa e uma sociedade de consumo atrelada aos serviços digitais (ARANTES, 1991, p.164). As instituições museológicas vão buscar sua ampliação através do virtual, que se mostra eficaz para expandir seu campo de atuação

e acompanhar a virtualização da vida cotidiana (RODRIGUES; CRIPPA, 2010, p.602).

O museu virtual é essencialmente um museu sem fronteiras, capaz de criar um diálogo virtual com o visitante, dando-lhe uma visão dinâmica, multidisciplinar e um contato interativo com a coleção e com o espaço expositivo. Ao tentar representar o real cria-se uma realidade, paralela e coexistente com a primeira, que deve ser vista como uma nova visão, ou conjunto de novas visões, sobre o museu tradicional (MUCHACHO, 2005 p.582). Embora a tecnologia e as mídias digitais estejam avançadas, e o tema museu virtual ou *online* já venha sendo discutido na academia, esse contexto ainda é relativamente novo para os museus. Apesar dos esforços, essas instituições ainda estão aprendendo a aumentar seu potencial comunicativo, através do uso das Tecnologias da Informação e da Comunicação (TIC's), atreladas às plataformas digitais. Nos museus as chamadas TIC's, surgiram no ambiente das instituições museais a partir do final dos anos 1980, porém atreladas ainda às exposições físicas, ou seja, visando a visitação do público presencial (CARRERAS, 2003, p.96-97), aspecto esse que reverbera até os dias atuais, pós-Pandemia.

Crippa (2020, p.2), afirma que na Itália, durante a primeira onda de Covid-19, os museus sentiram o impacto e relata que a comunicação das instituições museológicas não "dispunha de mecanismos práticos ou teóricos conceituais adequados" para o enfrentamento da crise ocasionada pelo vírus. Segundo a pesquisadora, estava evidente a necessidade de uma transformação dos museus em sua "representação" materializada em algum instrumento que permitisse essa mudança.

Visando seu espaço no mundo *online*, e consequentemente, adentrar ainda mais no cotidiano da sociedade, os museus encontram apoio na plataforma *Google*, a qual fornece campo e ferramentas para as instituições digitalizarem seus arquivos e disponibilizarem seus acervos de forma dinâmica e atrativa. Assim, o projeto *Google Arts & Culture* cria um ambiente digital, ou um grande museu virtual, que abriga coleções mundiais, para que as instituições culturais exponham seus objetos musealizados bem como forneça visitas *online*.

Para entender o funcionamento do projeto *Google Arts & Culture* é preciso apreender alguns aspectos das plataformas digitais e como elas adentram no cotidiano da sociedade. José Van Dijck (2019) relata que essas infraestruturas *online* estão presentes nas relações interpessoais, no consumo de bens culturais e nos demais setores sociais contemporâneos, criando assim uma "sociedade de plataforma".

Segundo a autora, esse fenômeno refere-se à "inextricável relação entre plataformas online e estruturas societais" (VAN DIJCK, 2019). De acordo com Poell, Nieborg e Dijck, (2020, p.3), o termo "plataforma" deve ser entendido como "produtivo por si só, levando os usuários a organizar suas atividades em torno de plataformas proprietárias e com fins lucrativos". Tecnicamente, as plataformas são "abastecidas por dados, automatizados e organizados por meio de algoritmos e interfaces, formalizados por meio de relações de propriedade, orientadas por modelos de negócios e regidos por contratos de usuários" (VAN DIJCK; POELL; DE WAAL, 2018, p. 9).

Portanto, a plataforma atua como um mediador entre os museus e o visitante virtual. É através dessa mediação que as instituições museológicas se comunicam de forma rápida e democrática com seu público. Assim, "para a obra de arte transmitir a sua mensagem, tem de existir uma relação recíproca entre três conceitos fundamentais: a estética, o museal e o virtual" (MUCHACHO, 2005, p.581). A estética ocupa-se da experiência do sensível, o museal expõe esse objeto que irá desenvolver essa experiência sensorial e o virtual, através dos artifícios, consegue comunicar com o sujeito, receptor da obra (MUCHADO, 2005, p.581). Deste modo as plataformas digitais atuaram como mediadoras entre museu e público diante de um cenário de crise gerado pela Pandemia e foram essenciais para evidenciar a necessidade de os museus integrarem profissionais das áreas de comunicação, a saber em mídias digitais.

3 A plataforma Google Arts & Culture

Em 2011, Amit Sood teve a ideia de criar um projeto chamado "*20 percent*", o qual objetivava tornar a arte mais acessível para a sociedade. A iniciativa se tornou o conhecido *Google Art Project*, hoje, *Google Arts & Culture*, um projeto de iniciativa não comercial que realiza parceria com mais de 2.000 mil museus espalhados pelo mundo (GOOGLE ARTS & CULTURE, 2022).

Instituições como o Louvre, em Paris, Museu de Arte Moderna (MOMA), em Nova Iorque, e o Museu de Arte de São Paulo - MASP, estão presentes na plataforma do *Arts and Culture*. Além do MASP, o Museu Histórico Nacional (MHN), no Rio de Janeiro, RJ, tem uma forte parceria com o projeto, especialmente após o incêndio, em setembro de 2018, que comprometeu grande parte do seu acervo. Através da página do museu na plataforma do *Google*, é possível realizar um *tour* pela instituição antes do acidente, uma forma de documentação que ajuda a contar e relembrar a história do local e dos mais de vinte milhões de itens do acervo (GOOGLE ARTS & CULTURE, 2022).

De acordo com o site do Projeto, a iniciativa tem como missão preservar e tornar a arte e cultura do mundo um conteúdo acessível a todos, independentemente do lugar. Embora saibamos que essa acessibilidade ainda é baseada em um ideal de que todos, hoje, têm acesso à *internet* e dispositivos tecnológicos, é verdade que o projeto *Google Arts and Culture* tem se tornado uma alternativa viável para os museus enfrentarem o processo desenfreado de plataformização da sociedade e tem aberto caminho para o desbloqueio de informações antes tão restritas aos meios acadêmicos e internos das instituições de cultura.

Através de parcerias com museus e galerias o Google realiza o processo de digitalização das obras e objetos museológicos. Essa espécie de troca tem se mostrado benéfica para ambos, visto que as instituições culturais por vezes não têm condições financeiras de digitalizar seus acervos ou até mesmo criar um *website* robusto e investir em marketing e propaganda, inclusive na própria plataforma de anúncios do *Google.* Como afirma Lussier-Craig (2015, p.11) não podemos esquecer

que o projeto *Arts & Culture* é entrelaçado com o *Google* e ele se torna um fio condutor que vai utilizar a lógica operacional da plataforma e suas ferramentas de seleção, busca e organização para disponibilizar através do *Art Project* as coleções dos museus contribuintes.

> Muitos, se não a maioria, dos museus e entidades colecionadoras representadas no Art Project têm seus próprios sites institucionais que disponibilizam versões digitais de (partes de) suas coleções. Esses sites de museus aparecem nos resultados da Pesquisa Google e são indexados pelo Google. Por que fazer parte do Google se o site da instituição já pode ser encontrado pelo Google? Uma resposta parcial é que o alcance das coleções aumenta ao se tornar parte do Google, em vez de apenas ser indexado por ele (LUSSIER-CRAIG,2015, p. 11, tradução nossa).

Nesse novo contexto, visualizamos o conceito de Walter Benjamin ganhando uma nova perspectiva e se mostrando extremamente atual. O método da reprodutibilidade técnica da obra de arte, abordado pelo autor em 1936, se torna imprescindível para compreendermos a operação do projeto *Google Arts and Culture* e a expansão dos acervos museológicos para o virtual. Segundo Benjamin, a reprodução em larga escala da obra de arte substitui a sua existência única por uma existência em massa, promovendo seu acesso, na medida em que a reprodução vai de encontro ao seu espectador (BENJAMIN, 2012 p.45).

Em sua página oficial o *Google Arts Project* nos convida a dar "Zoom em uma obra-prima" nos mostrando a obra "Garota do Brinco de Pérola" (1665) do artista holandês Vermeer (1632-1675). Através da sua "*Art Camera*" a plataforma nos revela truques que o artista utilizou na obra, como por exemplo, para representar a famosa joia da garota com apenas duas pinceladas de tinta branca e sem qualquer outro detalhe. A câmera do Google utiliza uma tecnologia própria e viaja pelo mundo para digitalizar obras de arte e espaços históricos em ultra resolução chamada "*gigapixel*" (ST. JOHN, 2016).

> Muito da beleza e do poder da arte residem nos detalhes. Você só pode apreciar plenamente o genialidade de artistas como Monet ou Van Gogh quando está tão perto de uma obra-prima que seu nariz quase a toca. Ao se afastar das pinceladas, você se pergunta como tudo se encaixa. No Google Cultural Institute sabemos que as pessoas adoram vivenciar a arte em detalhes. Milhões de pessoas gastam tempo explorando nossas imagens "gigapixel" de resolução ultra-alta, centímetro por centímetro – identificando algo novo a cada vez, como uma assinatura oculta ou pinceladas individuais de tinta que dão a impressão de águas turbulentas e cintilantes (ST. JOHN, 2016, tradução nossa).

Através da plataforma do *Arts and Culture*, o museu disponibiliza informações acerca de sua história, bem como permite o acesso às exposições *online* e ao acervo geral disponibilizado e divididos em categorias de materiais e técnicas. A página também oferece um quadriculado de fotos das principais obras do museu, recurso que dá liberdade de escolha ao visitante, se contrapondo ao percurso estabelecido da visitação física. Outra estratégia é a visitação virtual através da ferramenta do *street view,* agora voltada para dentro da edificação. É possível desenvolver um percurso como se estivesse no edifício e analisar as obras sem qualquer distanciamento. O virtual

permite que as barreiras físicas entre os objetos e o visitante sejam vencidas, desenvolvendo uma nova experiência de contemplação de arte.

Durante a pandemia, em junho de 2020, o fundador do projeto relatou para o jornal Folha de São Paulo que os números de acesso à plataforma *Google Arts & Culture* mais que dobrou. Amit Sood, diretor da plataforma, faz questão de ressaltar o fundamental trabalho e o protagonismo dos curadores dos museus na iniciativa e que, para o projeto, as instituições culturais decidem o conteúdo que será digitalizado e posteriormente disponibilizado na plataforma. Inicialmente, houve relutância por parte dos museus, mas principalmente após a pandemia a plataforma expandiu suas ferramentas e suas parcerias (BALBI, 2020).

4 Considerações finais

É notável a evolução dos museus ao longo das últimas décadas. A Museologia, que em 1970, buscava integrar as questões sociais nas funções dos museus, hoje, se vê diante de uma sociedade virtual, ligada à uma produção de arte em larga escala e pautada nas relações do cotidiano.

Nesse momento de virtualização de todas as esferas sociais, as plataformas digitais se tornaram aliadas da indústria cultural e os museus entendem que elas são ferramentas de expansão do seu campo de atuação bem como de propaganda. A plataforma *Google Arts & Culture* reúne milhões de objetos musealizados, de diversos parceiros, que contam histórias e preservam a memória das sociedades, criando um imenso museu virtual. O projeto envolve a criação de exposições *online*, que permite o acesso global às coleções de algumas das mais prestigiadas instituições museológicas do mundo, bem como de instituições com menor porte. Essa característica ajuda museus locais a ganharem visibilidade e alcance dentro da maior plataforma de anúncios e pesquisa do mundo. Assim dentro de um mesmo museu virtual, posso conferir obras do Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães (MAMAM), em Recife, Pernambuco; do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MASP), SP, e posteriormente, conferir as exposições do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMa), nos EUA. A democratização do acesso à arte quebra as fronteiras entre os museus e permite que eles adentrem em nosso cotidiano através de dispositivos como *smartphones* e computadores.

Sem dúvida o surgimento das plataformas digitais se configura como um novo capítulo para a museologia, que há tempos busca desmistificar a ideia de “museu lugar de coisa velha” (CURRY, 2013).

Através da breve análise do projeto *Google Arts & Culture*, nessa comunicação, é possível entender as vantagens das plataformas digitais no âmbito da cultura e sobretudo no campo dos museus. A Pandemia de Covid-19 foi uma virada de chave para que as instituições museológicas entendessem o real protagonismo das plataformas digitais na sociedade em que vivemos e da

necessidade de integração de profissionais da comunicação e das mídias digitais nas práticas museais. Assim, a pesquisa pretende trazer à luz os aspectos positivos das plataformas digitais, principalmente enquanto instrumento de democratização do acesso à arte e de comunicação com o público, buscando contribuir para pesquisas futuras que abordem a temática e ajudem os museus no processo de adaptação ao fenômeno de plataformização.

REFERÊNCIAS

ARANTES, Otília Beatriz Fiori. **Os novos museus**. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo: CEBRAP, v.1, n.31, p.161-169, out. 1991.

ARVANITIS, K.: Museums Outside Walls: Mobile Phones and the Museum in the Everyday. **Museums in a Digital Age** (2005): 183–189. Web.

BALBI, Clara. Acessos ao Google Arts and Culture mais que dobram durante a pandemia**. Folha de São Paulo:** Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/06/acessos-ao-google-arts-and-culture-mais-que-dobram-durante-a-pandemia.shtml. Acesso em: 20 jan. 2023.

BENJAMIM, W. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: Zouk, 2012. 127 p.

CARRERAS, Monfort, C. (2003). Museografía en internet: Análisis de la situación en nues-tro país. **Boletín Do Museo Provincial de Lugo***, ISSN 0212-8438, No. 11, 2, 2003-2004, Págs. 95-116*, *2*(11), 95–116. Disponível em: http://www.museolugo.org/revistas.asp?id=15 Acesso em: 30 dez. 2022.

CRIPPA, Giulia, **Cosa hanno fatto i musei durante la pandemia: uno studio delle attività di alcune istituzioni tra marzo e giugno 2020**. RICERCHE DI S/CONFINE, 2020, X, pp. 65 – 87.

CURY, Marília, Xavier. (2013). **Educação em museus: panorama, dilemas e algumas ponderações**. Ensino em Re-vista. 20.13-28.

IBRAM, Instituto Brasileiro de Museus & Programa Ibermuseus. **Mesa redonda sobre la importancia y el desarrollo de los museos em el mundo contemporáneo: Mesa Redonda de Santiago de Chile, 1972**. Nascimento Junior, José do; Trampe, Alan; Santos, Paula Assunção dos (orgs). Brasília: Ministério da Cultura, Ibermuseus, 2012.

FABBRINI, R.N. A fruição dos novos museus. **Especiaria-Cadernos de Ciencias Humanas**. vol 11, n.19, jan/jun2008, p.245-268.

FEATHERSTONE, Mike(1995). **Cultura de consumo e pós-modernismo**. São Paulo: Nobel.

GOOGLE ARTS & CULTURE. **About**. 2023. Disponível em: https://about.artsandculture.google.com/ Acesso em: 18. fev. 2023.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A estetização do mundo**: viver na era do capitalismo artista. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LUSSIER- CRAIG, A. **Googling Art: museum collections in the Google Art Project**. Dissertação (Mestrado em Arte e Estudos de Mídia) Departamento de Comunicação, Concordia University, Montreal, Canadá, p.114. 2015.

MOUTINHO, M. (1989) Museus e Sociedade: reflexões sobre a função social do Museu. Monte Redondo: **Cadernos de Patrimônio** , ULHT.

MUCHACHO, Rute. **O Museu Virtual**: as novas tecnologias e a reinvenção do espaço museológico, 2005. Disponível em: http://www.bocc.ubi.pt/pag/muchacho-rute-museu-virtual-novas-tecnologias-reinvencao-espaco-museologico.pdf. Acesso em: 10 fev. 2023.

POELL, T.; NIEBORG, D.; DIJCK, J. V. Plataformização. F**ronteiras - estudos midiáticos**, Porto Alegre - RS, v. 22, n. 1, Janeiro/Abril 2020. Acesso em: 11 mar. 2023.

RODRIGUES, Bruno César e CRIPPA, Giulia. **Mediação cultural, arte-educação e web 2.0: um novo conceito de museu de arte?**. Revista Educaonline, v. 4, n. 4, p. 1-18, 2010 Tradução . Acesso em: 20 mar. 2023.
ST. JOHN, B. **An eye for detail: Zoom through 1,000 artworks thanks to the new Art Camera from the Google Cultural Institute**. THE KEYBOARD. Disponível em: <https://blog.google/outreach-initiatives/arts-culture/art-camera-cultural-institute/>. Acesso em: 25 maio. 2023.

VAN DIJCK, José. **A Sociedade da Plataforma**. [Entrevista concedida a DigiLabour] DigiLabour, março, 2019. Disponível em https://digilabour.com.br/2019/03/06/a-sociedade-da-plataforma-entrevista-com-jose-van-dijck/. Acesso em: 15 mar. 2023.

VAN DIJCK, J.; POELL, T.; DE WAAL, Martijn. **The Platform Society**: public values in a connective world. Oxford University Press, 2018.

AS TECNOLOGIAS DE MÍDIA E A COMUNICAÇÃO DOS MUSEUS IMPERIAL (RJ) E DO DIAMANTE (MG)

Isabella Favero Fazani

Mestranda do Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia da Universidade de São Paulo

Maria Margaret Lopes

Docente e Orientadora Plena do Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia da Universidade de São Paulo

RESUMO

Para se comunicarem com o mundo, os museus utilizam diferentes tipos de mídia, tecnologias de comunicação, que portam propriedades materiais e simbólicas. Considerando que a utilização das tecnologias de mídia para a comunicação dos museus recai sobre quatro objetivos principais, explora-se alguns exemplos, de forma a compreender o contexto no qual os computadores, com sua infraestrutura comunicacional chave, a internet, começam a ser empregados pelas instituições culturais, visando expandir suas atuações para espaços além das próprias instalações físicas. As mídias têm sido utilizadas para amplificar a comunicação dos museus há algumas centenas de anos, entretanto, mais recentemente, cresceram exponencialmente as possibilidades de ações através de mídias, por conta das tecnologias digitais, cenário acelerado, principalmente, durante o período de agravamento da pandemia de COVID-19. Estuda-se dois Museus: Imperial (Petrópolis - RJ) e do Diamante (Diamantina – MG), instituições presenciais e que estão sob a tutela federal do Ibram, de forma a identificar como se apresentam na internet e analisar suas ações no ciberespaço. Propõe-se, também, uma comparação entre as possibilidades de uso de distintos tipos de mídias pelos museus, a saber, televisão e computador. Compreende-se, por fim, que o atual panorama midiatizado modifica as formas através das quais se comunica e, portanto, impacta diretamente os museus, exigindo a revisão de conteúdos e formatos de troca e negociação de valor pelas instituições.

PALAVRAS-CHAVE

Tecnologias de mídia. Comunicação museal. Ciberespaço.

Museu Imperial. Museu do Diamante.

ABSTRACT

To communicate with the world, museums use different types of media, communication technologies, which carry material and symbolic properties. Considering that the use of media technologies for museum communication aims four main objectives, it is explored some examples

in order to understand the context in which computers, with their key communication infrastructure, the internet, began to be used by cultural institutions, aiming to expand their actions to spaces beyond their own buildings. Medias have been used to amplify communication of museums for a few hundred years, however more recently the possibilities for actions through media have grown exponentially due to digital technologies; this scenario was even more accelerated during the period of worsening of the COVID-19 pandemic. Two Museums are studied: Imperial Museum (Petrópolis City, Rio de Janeiro) and Diamond Museum (Diamantina City, Minas Gerais), normative institutions that are under the responsibility of the Federal Institute Ibram, in order to identify how they present themselves on the internet and analyze their actions in cyberspace. It is also proposed a comparison between the possibilities of using different types of media - television and computer - by museums. Finally, it is understood that the current mediatized panorama modifies the ways in which communication happens and directly impacts museums, requiring the revision of contents and formats of value exchange and negotiation by institutions.

KEYWORDS

Media technologies. Museal communication. Cyberspace.
Imperial Museum. Diamond Museum.

1 Introdução

Com fim de analisar as atuais práticas comunicacionais dos museus no ciberespaço, partimos de uma abordagem histórica que nos permite entrar em contato com o amplo espectro de mídias que foram e ainda são utilizadas pelas instituições museais, objetivando a comunicação com os públicos. Essa proposta embasa a posterior discussão sobre as formas comunicacionais adotadas por museus em diferentes tipos de mídia.

A partir da conceituação do que entendemos por tecnologias de mídia e a relação dessas com os museus, cada vez mais estreita, em razão da ampla difusão que as tornam indispensáveis em nossos cotidianos, tratamos sobre quatro principais objetivos em torno do uso das mídias para a comunicação das instituições culturais, associando cada um deles a um exemplo significativo para os museus.

Em seguida, concentramos as discussões nas mídias digitais e nos estudos de caso do Museu Imperial de Petrópolis (RJ) e do Museu do Diamante, Diamantina (MG), ambos normativos e pertencentes à tutela federal do Instituto Brasileiro de Museus (Ibram). Ressaltamos, igualmente, que os dois são museus presenciais, nos referindo a instituições com “ambientes presenciais de visitação e pesquisa” (OLIVEIRA, 2019, p. 140), ou seja, que são sediadas em edifícios, mas se expandem ao se lançarem no ciberespaço.

Por fim, analisamos e comparamos duas ações de comunicação propostas por cada uma das instituições, em seus respectivos perfis na rede social Instagram, com o programa televisivo

What in the World?, transmitido nas décadas de 1950 e 1960 pela rede de rádio e televisão *CBS (Columbia Broadcasting System)*, nos Estados Unidos, de forma a entender as possibilidades de similitudes e divergências comunicacionais entre tipos de mídias, ao serem empregadas pelos museus.

2 Tecnologias de mídia e museus

As mídias são definidas como "tecnologias de comunicação específicas, cujas propriedades possibilitam a produção, o armazenamento, a reprodução e o compartilhamento de sinais - texto, imagens e som - através do espaço e do tempo" (DROTNER *et al*. 2018, p. 2, tradução nossa). Além de serem artefatos materiais, com valor comercial e que circulam nas sociedades, as tecnologias de mídia "são também ferramentas simbólicas que geram significado, representação e rituais" (DROTNER *et al*., 2018, p. 2, tradução nossa).

Dessa forma, os museus possuem a capacidade de abarcar em um único espaço, conjuntos múltiplos de tecnologias de mídia (DROTNER *et al*., 2018), visando distintos objetivos, entre eles, o da comunicação com os públicos. Alguns exemplos são os catálogos, que possibilitam o acesso às exposições em espaços distintos do edifício onde o museu é sediado; as sinalizações, que direcionam os visitantes nos espaços físicos; e os painéis táteis, que possibilitam formas particulares de interação com as exposições.

A estreita relação entre as instituições culturais e as mídias é reforçada por Drotner *et al*. (2018) e Pavement (2018), pois entendem que essas tecnologias podem moldar os museus em diferentes sentidos, influenciando sobremaneira as formas como se comunicam. A atual organização social em rede e a "cultura de mídia contemporânea" conduzem os museus a utilizarem os recursos tecnológicos disponíveis, cada um com suas respectivas funcionalidades, para a efetiva comunicação com os indivíduos, além de que se tratam de contextos extremamente midiatizados, nos quais as mídias têm o poder transformador em diferentes níveis nas sociedades, culturas e na construção da realidade (DROTNER *et al*., 2018, p. 4, tradução nossa).

E não poderia ser diferente, conforme Waldisa Guarnieri (1983/1985; s.d.) trata, os museus estão intimamente relacionados às sociedades em que se inserem e à época em que existem, de forma que variem os recursos comunicacionais, adaptados aos indivíduos e ao seu tempo. Assim, no que concerne às mídias, os museus possuem desafios inerentes ao contexto contemporâneo, como a falta de regulamentação do âmbito de atuação de empresas de tecnologia, que se contrapõem aos domínios mais participativos, instalando ambientes de frequente vigilância e controle (DROTNER *et al*., 2018). Contudo, há também potencialidades, de forma que as mídias auxiliem as instituições a repensarem seus papeis na sociedade, propondo novos modelos de troca de conteúdos.

3 Principais objetivos da comunicação dos museus através de mídias

O uso das mídias para a comunicação dos museus tem uma longa tradição, além de utilizarem as tecnologias que já estavam em circulação nas sociedades, as instituições culturais e seus profissionais também colaboraram em diversas oportunidades, para o desenvolvimento de novas mídias, a fim de suprir necessidades particulares de seus locais de trabalho, assim como, tecnologias originais foram produzidas para estarem nesses espaços e comunicarem o que os museus tinham a dizer, colaborando com formas alternativas de interpretação de seus acervos (DROTNER *et al.*, 2018; PAVEMENT, 2018).

Pavement (2018) discorre sobre os quatro principais objetivos que guiam a adoção das mídias para a comunicação das instituições, a partir dos exemplos abordados em seu artigo. O primeiro desses objetivos é ampliar as possibilidades expositivas em espaços físicos de galerias e museus, interferindo positivamente na comunicação com os públicos. Essa questão mostra-se relevante, pois os locais que sediam os museus são finitos e demandam elementos expográficos próprios para cada situação: uma sala onde há apenas enormes painéis com textos e gráficos pode tornar a visita cansativa rapidamente.

A partir do exemplo do *Dramagraph* - caixa de metal com uma abertura em um dos lados, onde eram projetados vídeos -, utilizado na década de 1930, em exposição do Museu Americano de História Natural, foi possível apresentar imagens que rodavam a partir de um projetor localizado dentro do próprio equipamento, assim, os visitantes puderam observar, a partir desse desenvolvimento técnico, como eram produzidos e utilizados os objetos expostos no museu (PAVEMENT, 2018).

Ademais, o autor cita a necessidade de preservação das exposições através do tempo e do espaço, visto que muitas são temporárias e possuem período determinado de duração. As mídias viabilizam, portanto, a captura dessas exposições, cujo conteúdo pode ser preservado, apesar da forma ser convertida em um produto de mídia: vídeo, fotografias, exposição virtual, catálogo, entre outros (PAVEMENT, 2018).

Em 2021, o Museu Imperial contava, em seu website, com fotografias 360° de quatro dos ambientes de sua exposição permanente, criando uma versão online de parte da exposição presencial. Essa é uma forma, como mencionado, de documentar e preservar o conteúdo da exposição, através de sua transformação em um produto de mídia.

Visando abordar assuntos de forma mais aprofundada em suas exposições, os museus, principalmente os *science centres*, desenvolvem objetos e experimentos que permitem, por exemplo, demonstrar na prática princípios científicos a partir da interação dos visitantes através de seus sentidos (PEDRETTI, 2002; PAVEMENT, 2018). Em 1913, o Deutsches Museum solicitou ao então fabricante de equipamentos ópticos, Carl Zeiss, que desenvolvesse projetores para serem utilizados no planetário do museu. Cerca de uma década depois, esse se tornou o primeiro planetário do mundo a utilizar a tecnologia da projeção de luzes e, o fabricante Carl Zeiss comercializou com

grande sucesso os projetores, também para outros propósitos (PAVEMENT, 2018; DEUTSCHES MUSEUM, 2023).

Por fim, o objetivo mais próximo de nossa pesquisa desenvolvida junto aos Museus Imperial e do Diamante, é o de utilizar as tecnologias de mídia para quebrar as barreiras físicas das instituições, expandindo a comunicação dos museus para além de seus edifícios.

Nós séculos XVIII e XIX, remetendo ao início das operações editoriais nos museus, eram produzidos catálogos das coleções de extrema relevância comunicacional para a interpretação dos objetos expostos nas galerias, considerando que a disposição das peças e obras, assim como as etiquetas, não eram suficientemente claras (PAVEMENT, 2018). Além disso, os catálogos oportunizaram a extensão da comunicação dos museus, atingindo pessoas que sequer havia visitado seus espaços físicos, pois a partir da virtualidade apresentada pelos catálogos e outros tipos de mídias, como livros, os públicos poderiam ter contato com os acervos e informações das instituições (OLIVEIRA, 2007).

A televisão serviu, do mesmo modo, a esse objetivo. Pavement (2018) comenta que, nos Estados Unidos, com o interesse crescente dos museus em promover a compreensão pública da ciência após a Segunda Guerra Mundial, alguns tornam-se parceiros de agentes da indústria televisiva para a produção de programas de televisão que tratavam sobre as coleções, resultando na presença das instituições nessa mídia de massa.

4 Museus, mídias digitais e pandemia

Tendo o computador como uma de suas principais manifestações, as mídias digitais são capazes de arquivar, transmitir e processar informações de forma digital, através de cálculos e algoritmos em uma única máquina. Assim, a partir do século XX, essas mídias apresentam-se como uma grande oportunidade aos museus, que logo percebem as novas possibilidades de mediação da comunicação com os públicos. (KITTLER, 2016; PAVEMENT, 2018).

Já no início do século XXI, com o advento da internet - infraestrutura comunicacional chave dos computadores, celulares e outros aparelhos digitais - Pedretti (2002, p. 28, tradução nossa) sublinha o desafio enfrentado pelos museus para “melhorar a comunicação, tornando-a mais eficaz e acessível a uma população mais ampla de visitantes”, relacionando o uso dos computadores, da internet e dos websites de museus para extrapolação dos espaços físicos e alcance de quantidades maiores de públicos.

Recentemente, observamos avanços cada vez mais rápidos quanto à produção de mídias digitais com novas características e funcionalidades. A pandemia serviu como um acelerador de processos que já estavam em andamento nas instituições museais, visto que, durante os primeiros meses de 2020, porcentagem superior a 90% dos museus ao redor do mundo fechou as portas (ICOM, 2020; UNESCO, 2020) e grande parte das respostas deles a esse período de intensa

crise deu-se por meio da apropriação das tecnologias digitais, que estavam à disposição ou que conseguiram acessar, para a realização de ações no ciberespaço.

Dentro desse panorama, cada instituição desenvolveu estratégias específicas, as quais entendiam que se adequariam a suas realidades: museus com equipes reduzidas e infraestrutura técnica insuficiente, por exemplo, tiveram que adaptar suas rotinas para atender às necessidades emergentes, compreendendo que a comunicação via internet demanda investimentos em pesquisa e criação, assim como, um bom planejamento (BEIGUELMAN, 2020). Após os momentos mais críticos da pandemia no Brasil findarem e a reabertura dos museus ocorrer, novos desafios foram impostos aos museus normativos, em razão de que essa nova frente de trabalho, a virtual, se colocou como demanda a ser contemplada de forma mais efetiva em comparação ao período anterior à crise.

5 Presença dos Museus Imperial e do Diamante no ciberespaço

Os Museus Imperial e do Diamante, juntamente com outras 28 unidades museológicas, são pertencentes ao Ibram, autarquia federal, vinculada ao Ministério da Cultura, que tem a responsabilidade sobre os direitos, deveres e obrigações dessas instituições (IBRAM, 2021).

Além de estarem sob a tutela federal, as instituições são museus de história, devendo tratar sobre os "[...] problemas históricos, isto é, problemas que dizem respeito à dinâmica na vida das sociedades" (MENESES, 1994, p. 20) e, podem ser considerados museus normativos, ou seja, de acordo com Maria Cristina Oliveira Bruno, durante exposição oral na disciplina *Museologia: Princípios Teórico-Metodológicos*, do Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia - USP, em abril de 2021, são instituições museológicas pautadas pela norma: sediadas em edifícios, com coleções materiais e público que as visita presencialmente.

É interessante notar que, apesar das similitudes citadas, as instituições são bastante distintas em suas respectivas histórias de formação, estruturas físicas e de recursos humanos, número de peças e tipologia de acervo, contextos em que se inserem, quantidade de visitantes recebidos, entre outras questões. Todos esses aspectos influenciam em como se apresentam no ciberespaço e realizam a comunicação.

O Museu Imperial, criado em 1940, durante o Governo de Getúlio Vargas, está localizado em Petrópolis, Rio de Janeiro. Segundo Heizer (1994, p. 9), o museu é caracterizado por ser um "lugar de memória que concentra os símbolos da monarquia e detém importante acervo sobre o período imperial" brasileiro, principalmente do Segundo Reinado. O Museu do Diamante, por sua vez, criado em 1954, também durante o governo de Getúlio Vargas, mas no período democrático, está localizado em Diamantina, Minas Gerais, e é um lugar de memória, que trata da atividade mineradora da região, sobre a Inconfidência Mineira e objetiva "alcançar aspectos mais subjetivos

e imateriais dos processos socioculturais locais" (MUSEU DO DIAMANTE, 2021).

Ambos os museus utilizam as mídias digitais para comunicação. A partir de mapeamento realizado na internet, verificou-se que as instituições estavam presentes em diversos locais do ciberespaço: possuíam e-mail e website institucionais próprios, tinham contas em redes sociais – Facebook, Instagram, YouTube, TIKTOK, entre outras. De forma geral, o Museu Imperial estava presente em maior número de espaços do que o Museu do Diamante, mas isso não significa necessariamente que sua comunicação seja mais efetiva.

6 Comunicação dos museus em diferentes tipos de mídias

Com fim de analisar as possibilidades comunicacionais através das mídias, tendo em vista o objetivo de atingir os públicos que não estão presencialmente nos museus, passamos a analisar os websites e os perfis no Instagram dos Museus Imperial e do Diamante. A partir disso, notamos que algumas formas de comunicação utilizadas pelas instituições na rede social não são uma novidade do ciberespaço e já eram realizadas em outros tipos de mídias, como é o caso do programa de TV: *What in the World?*, do Museu de Arqueologia e Antropologia da Universidade da Pensilvânia (*Penn Museum*) em conjunto com a rede *CBS*. Portanto, após uma breve descrição de cada uma das ações das instituições, estabelecemos um paralelo entre elas, considerando formas similares em mídias diferentes.

O programa de televisão *What in the World?, foi* transmitido entre 1951 e 1965, nos Estados Unidos, em uma parceria entre o *Penn Museum* e a *CBS* (PAVEMENT, 2018). Nele, o apresentador Froelich Rainey, então diretor do *Penn Museum,* apresentava objetos pertencentes ao acervo do museu a um grupo de três especialistas em disciplinas específicas, de forma que esses pesquisadores tivessem que identificar atributos do objeto - local de origem, como era utilizado e quantos anos possuía -, conforme Figura 1. (PENN MUSEUM, 2020).

Figura 1 - Captura de tela do vídeo *WHAT IN THE WORLD - PART ONE BY PABLO HELGUERA*



Fonte: Penn Museum (2022), acesso em 20 de novembro de 2022.

Os telespectadores já eram informados logo no início do programa de que objeto tratava-se, cabendo ao público acompanhar a discussão proposta pelos participantes. Um dos maiores méritos do programa televisivo foi mostrar em uma mídia de massa como funcionava parte do trabalho realizado nos bastidores de um museu, o que, na maior parte das vezes, estava restrito às reservas técnicas e à academia, sendo um dos primeiros a investir nesse formato (PAVEMENT, 2018) que, atualmente, é experimentado com alguma similaridade em outras mídias.

O Museu Imperial desenvolveu em seu perfil no Instagram a série de postagens *Usos esquecidos, objetos preservados*, na qual durante cada semana era abordado o caso de um único objeto. A lógica era a mesma a cada semana: inicialmente, na segunda-feira, era postada uma foto do objeto juntamente com a pergunta geradora: *você sabe que objeto é esse?*; na quarta-feira, era compartilhada a resposta, mais fotos do objeto, explicações em texto e, em uma terceira postagem, um vídeo de uma das museólogas da instituição manipulando e comentando sobre a peça (MUSEU IMPERIAL, 2022). Destacamos a notável participação dos públicos na primeira publicação e o compartilhamento de experiências pessoais, como mostra a Figura 2, quando o museu tratava sobre o objeto “estereoscópio”:

Figura 2 - Captura de tela da página no Instagram do Museu Imperial, postagem da série *Usos esquecidos, objetos preservados*



Fonte: Museu Imperial (2022), acesso em 24 de março de 2022.

Para fechar a série, foi postada uma fotografia de um objeto similar ao mostrado, pertencente a uma seguidora do perfil do museu no Instagram. Nela, o museu também convidava seus públicos a identificarem o objeto em suas próprias casas.

O Museu do Diamante, por sua vez, realizou a postagem *Você sabe para que serve este objeto?*, em seu perfil no Instagram. Nela, havia uma fotografia do objeto, juntamente com a pergunta geradora *Você sabe para que serve este objeto? A*demais, no texto de descrição, o museu abordava, de forma breve, o processo de musealização, explicava mais sobre a ação virtual e convidava as pessoas a participarem com suas opiniões (Figura 3).

Figura 3 - Captura de tela da página no Instagram do Museu do Diamante, postagem *Você sabe para que serve este objeto?*



Fonte: Museu do Diamante (2022), acesso em 01 de fevereiro de 2022.

Na segunda postagem, o museu utilizou a mesma imagem do objeto, mas contendo a palavra "resposta" na montagem. O texto descritivo informava as possíveis funções da peça e também seu nome, havendo uma preocupação em relacioná-la com a época em que foi produzida e utilizada, assim como, com os contextos sociais. Notamos que, na primeira publicação, a interação com as pessoas foi bastante produtiva, havendo maior número de comentários do que a média das publicações do museu no Instagram.

A partir do exposto, conseguimos traçar alguns paralelos entre as ações históricas e as promovidas pelas instituições brasileiras que guardam maiores semelhanças entre si.

Quadro 1 - Comparação entre as propostas comunicacionais dos Museus: Penn Museum, Museu Imperial e Museu do Diamante

	Penn Museum	**Museu Imperial**	**Museu do Diamante**
Mídia através da qual a comunicação foi realizada	Televisão – rede CBS	Mídia digital, internet – perfil do museu na rede social Instagram	Mídia digital, internet – perfil do museu na rede social Instagram
Seleção dos objetos para a realização da ação	Feita por algum profissional da instituição: diretor, no caso do Penn Museu, e pela equipe de museólogas no Museu Imperial. No caso do Museu do Diamante, não fica claro o profissional que selecionou o objeto, entretanto, em palestra da Marcela Mazzilli Fassy (MUSEU REGIONAL DE SÃO JOÃO DEL-REI, 2021), técnica em assuntos educacionais, é comentado que todas as ações realizadas em rede envolveram boa parte da equipe do museu, pois englobaram pesquisa histórica, desenvolvimento das artes, escrita dos textos, etc.		
Critério de seleção dos objetos	No geral, são objetos distantes dos públicos por diferentes motivos: passagem do tempo, obsolescência da função ou tecnologia, diferenças culturais, distâncias geográficas, entre outros.		
Abordagem em relação aos objetos	O programa desenvolve uma aura de mistério entorno do objeto. Também há um certo distanciamento, em casos nos quais os objetos são provenientes de comunidades externas aos Estados Unidos.	A primeira abordagem visa a curiosidade das pessoas. Após a apresentação de que objeto se trata, há uma tentativa de contextualizá-lo em suas funções e usos sociais, também há discussões que remetem ao cotidiano atual dos públicos.	

Formato da comuncação	Discutem o que são os objetos, qual as funções e os usos. Visibilidade a alguns dos processos que ocorrem em meio a cadeia museológico-curatorial. Semelhanças nas informações básicas de identificação: nome e uso.	
	Explanações realizadas pelo apresentador, manipulação do objeto em si, uso de recursos, como mapa, para mostrar o local de origem. O ponto focal aparenta ser a discussão e a descoberta em relação ao objeto, ficando mais evidente o processo de pesquisa que ocorre nas instituições.	Explanações breves, realizadas por meio de imagens e textos. No caso do Museu Imperial, também por vídeo. O foco é o tipo de objeto e não especificamente o objeto que faz parte do acervo do museu, as discussões se referem a dados mais gerais. Consideram o objeto em seu contexto social.
Relação com os públicos	Espectador (CANCLINI, 2008): cabe aos públicos assistir e acompanhar a linha de raciocínio dos especialistas.	Internauta, agente multimídia (CANCLINI, 2008): os museus utilizam perguntas geradoras para fomentar a participação, é a interação que torna as ações completas, mas não finalizadas.

Fonte: A autora (2022).

7 Conclusão

A discussão apresentada evidencia que embora as atividades atuais dos museus brasileiros, têm um caráter inovador, sem dúvida trazem as marcas de iniciativas históricas que influenciaram museus por todo mundo, cuja comunicação varia temporalmente de acordo com os avanços tecnológicos e a mídia utilizada. Uma forma similar de promoção dos acervos das instituições na comunicação com os públicos pode receber diferentes tipos de abordagens na televisão e, por meio da internet, nos computadores e celulares. Claramente, o ciberespaço oferece mais possibilidades de uma comunicação dialógica do que a televisão, que por sua vez, tem o sentido do discurso partindo do emissor para o receptor. Isso não anula a disponibilidade dos públicos, que podem acompanhar com interesse as discussões televisionadas e, até mesmo, discutir com seus familiares suas impressões, mas fica restrito o foco da comunicação, que está centrado nos objetos, especialistas e nas abordagens que esses entendem como relevantes em cada situação.

Na internet, são os museus que criam as postagens e propõem o desafio aos públicos, mas

esses últimos, durante os comentários e respostas a outras pessoas, podem criar caminhos novos, não imaginados pelo museu anteriormente. Ou seja, as possibilidades existem, cabe à instituição compreender e construir suas ações em conjunto com os públicos.

Assim, ressaltamos que, para além das mídias, cujas características moldam a comunicação dos museus, a proposta da instituição e seu entendimento de público são igualmente relevantes. Os públicos desempenharão diferentes papeis ao entrarem em contato com distintas mídias, conforme afirma Canclini (2008, p. 13), leitor, espectador e internauta são "indecisões das mesmas pessoas", assim como, com diferentes orientações comunicacionais.

No caso dos Museus Imperial e do Diamante, notamos o objetivo de aproximar os objetos do acervo ao cotidiano atual das pessoas, através das estratégias expostas, mas também, entendemos que as ações poderiam seguir por caminhos mais participativos, a partir das interações e comentários dos públicos, agentes multimídias (CANCLINI, 2008), que relacionam, refletem, propõem e discutem, afinal, os museus não devem existir no ciberespaço como depósitos de informação (MENESES, 2006), cabe, por outro lado, utilizar as estruturas em rede, de interconexão entre equipamentos e pessoas, a seu favor (LÉVY, 1999; MAGALDI, 2010).

Assim, entendemos que as novas formas comunicacionais possibilitadas no ciberespaço impulsionam os museus, principalmente os normativos, que são o nosso foco, a colocarem em prática outros tipos de relação com seus públicos e, além disso, levantam questionamentos e fazem refletir sobre as práticas em geral dos museus que são ampliadas pelas mídias (MENESES, 2006; ARAUJO, 2012).

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Carlos Alberto Ávila. Museologia: correntes teóricas e consolidação científica. **Museologia e Patrimônio**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 2, p. 31–54, 2012. Disponível em: http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/viewFile/159/199. Acesso em: 30 jun. 2021.

BEIGUELMAN, Giselle. Atropelados pela pandemia, museus rastejam na internet. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 2020. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/04/atropelados-pela-pandemia-museus-rastejam-na-idade-da-pedra-da-internet.shtml. Acesso em: 14 jul. 2021.

CANCLINI, Néstor García. **Leitores, espectadores e internautas**. São Paulo: Iluminuras, 2008. Disponível em: https://www.itaucultural.org.br/leitores-espectadores-e-internautas. Acesso em: 23 jul. 2021.

CURY, Marilia Xavier. **Comunicação Museológica - Uma Perspectiva Teórica e Metodológica de Recepção**. 2005. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

DEUTSCHES MUSEUM. **Planetarium**. 2023. Disponível em: https://www.deutsches-museum.de/en/museum-island/programme/programme-a-z/planetarium. Acesso em: 19 jan. 2023.

DROTNER, Kirsten; DZIEKAN, Vince; PARRY, Ross; SCHRØDER, Kim Christian. Media, mediatisation and museums: A new ensemble. *In*: DROTNER, K.; DZIEKAN, V.; PARRY, R.; SCHRØDER, K. C. (org.). **The routledge handbook of museums, media and communication**. Londres: Routledge, 2018. p. 1–12. Disponível em: https://www.taylorfrancis.com/books/oa-edit/10.4324/9781315560168/routledge-handbook-museums-media-communication-kirsten-drotner-vince-dziekan-ross-parry-kim-christian-schrøder. Acesso em: 20 jul. 2021.

GUARNIERI, Waldisa Rússio Camargo. Museu, para quê? (A necessidade da arte). [s.d.]. *In*: BRUNO, M. C. O. (org.). **Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional**. São Paulo: Pinacoteca do Estado: Secretaria de Estado da Cultura: Comitê Brasileiro do ICOM, 2010. p. 69–77.

GUARNIERI, Waldisa Rússio Camargo. Alguns aspectos do patrimônio cultural: o patrimônio industrial. 1983/1985. *In*: BRUNO, M. C. O. (org.). **Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional**. São Paulo: Pinacoteca do Estado: Secretaria de Estado da Cultura: Comitê Brasileiro do ICOM, 2010. p. 147–159.

HEIZER, Alda Lucia. **Uma Casa Exemplar: pedagogia, memória e identidade no Museu Imperial de Petrópolis**. 1994. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1994.

IBRAM. **Museus**. 2021. Disponível em: https://www.gov.br/museus/pt-br. Acesso em: 13 jul. 2021.

ICOM. **Museos, profesionales de los museos y COVID-19**. Paris: ICOM, 2020. Disponível em: https://icom.museum/es/news/museos-profesionales-de-los-museos-%e2%80%a8y-covid-19-resultados-de-la-encuesta. Acesso em: 11 jun. 2020.

KITTLER, Friedrich. **Mídias Ópticas**. 1. ed. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2016.

LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. São Paulo: EDITORA 34, 1999.

MAGALDI, Monique Batista. **Navegando no Museu Virtual: Um olhar sobre formas criativas de manifestação do fenômeno Museu**. 2010. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: http://www.unirio.br/ppg-pmus/monique_magaldi.pdf. Acesso em: 19 fev. 2021.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Do teatro da memória ao laboratório da história: a exposição museológica e o conhecimento histórico. **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, São Paulo, v. 2, p. 9–42, 1994. DOI: 10.1590/s0101-47141995000100011.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Os Museus na Era Virtual. **XVI Seminário Internacional "Museus, Ciência e Tecnologia" / MHN**, 2006, p. 51–70.

MUSEU DO DIAMANTE. **Museu do Diamante**. 2021. Disponível em: https://museudodiamante.museus.gov.br/museu-do-diamante-2/. Acesso em: 14 jul. 2021.

MUSEU IMPERIAL. **Museu Imperial – Instituto Brasileiro de Museus**. 2022. Disponível em: https://museuimperial.museus.gov.br/. Acesso em: 27 mar. 2022.

MUSEU REGIONAL DE SÃO JOÃO DEL-REI. II Simpósio Museu Regional de São João del-Rei. **II Simpósio MRSJDR - MESA 3: Educação Museal em Tempos de Pandemia: museus do Ibram em Minas Gerais**. São João del-Rei, 2021. 1 vídeo (144 min). Transmitido e publicado pelo canal do YouTube Museu Regional de São João del-Rei. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=enkGeQJNf-w&ab_channel=MuseuRegionaldeS%C3%A3oJo%C3%A3odel-Rei. Acesso em 21 set. 2021.

OLIVEIRA, José Cláudio Alves de. Virtuais e digitais: o patrimônio museológico em bits. In: MAGALHÃES, F.; COSTA, L. F. da; HERNÁNDEZ, F. H.; CURCINO, A. (org.). **Museologia e Património - Volume 1.** Leiria: Instituto ed. Leiria, 2019. p. 115–150. Disponível em: https://www.ipleiria.pt/esecs/wp-content/uploads/sites/15/2019/12/museologiapatrimonio_volume-1.pdf. Acesso em: 17 fev. 2021.

OLIVEIRA, José Cláudio Alves de. O museu digital: uma metáfora do concreto ao digital. **Comunicação e Sociedade**, Braga, v. 12, p. 147–161, 2007. Disponível em: https://revistacomsoc.pt/article/view/1393. Acesso em: 23 abr. 2020.

PAVEMENT, Peter. The museum as media producer: innovation before the digital age. *In*: DROTNER, K.; DZIEKAN, V.; PARRY, R.; SCHRØDER, K. C. (org.). **The routledge handbook of museums, media and communication**. Londres: Routledge, 2018. p. 31–46. Disponível em: https://www.taylorfrancis.com/books/oa-edit/10.4324/9781315560168/routledge-handbook-museums--media-communication-kirsten-drotner-vince-dziekan-ross-parry-kim-christian-schrøder. Acesso em: 20 jul. 2021.

PEDRETTI, Erminia. T. Kuhn meets T. Rex: Critical conversations and new directions in science centres and science museums. **Studies in Science Education**, Londres, v. 37, n. 1, p. 1-41, 2002. Disponível em: https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/03057260208560176. Acesso em: 11 ago. 2021.

PENN MUSEUM. **What In The World?® - Digital Collections - Penn Museum**. 2020. Disponível em: https://www.penn.museum/collections/videos/playlist/list.php?id=7. Acesso em: 16 out. 2021.

UNESCO. **Museums around the world: in the face of Covid-19 - Unesco Report**. Paris. Disponível em: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000373530. Acesso em: 11 jun. 2020.

O FATO MUSEAL E AS AMBIÊNCIAS DIGITAIS CULTURAIS NO METAVERSO

Jaber Caetano da Silva Filho
UFG, estudante da graduação em Museologia
Pablo Fabião Lisboa
UFG, docente da graduação em Museologia

RESUMO

O presente trabalho aborda as ambiências digitais culturais no metaverso a partir da aplicação do Fato Museal em algumas plataformas digitais específicas: Criptovoxels, Arium, Museu XYZ. Trata-se de Museus e Galerias presentes do Metaverso que são passíveis de aplicação do Fato Museal a partir de experiência do usuário. Ocorre que o Fato Museal tem sido interpretado ao longo dos últimos anos a partir de sua aplicação a casos específicos. A tríplice objeto, homem e cenário, que é tradicionalmente aplicada aos aspectos físicos dos museus e galerias, agora é aplicada ao Metaverso. Com isso pretendemos contribuir minimamente com a discussão da cibercultura e os museus.

PALAVRAS-CHAVE

Fato Museal. Metaverso. Ambiências digitais. Cultura digital.

ABSTRACT

The present paper approaches the digital cultural ambiences in the metaverse from the application of the Museal Fact in some specific digital platforms: Criptovoxels, Arium, Museum XYZ. These are Museums and Galleries present in the Metaverse that are subject to the application of the Museum Fact based on user experience. The Museum Fact has been interpreted over the last years based on its application to specific cases. The triple: object, man and scenario, which is traditionally applied to the physical aspects of museums and galleries, is now applied to the Metaverse. With this, we intend to contribute minimally to the discussion of cyberculture and museums

KEYWORDS

Museal Fact. Metaverse. Digital Ambiences. Digital Culture.

1 Introdução

A cibercultura inaugurou um novo espaço antropológico onde a sociedade realiza as suas interações em suas mais variadas dimensões. Nas últimas décadas, pesquisadores têm se debruçado sobre a investigação da cibercultura como um novo espaço antropológico onde paulatinamente

fomos realizando operações de “navegação” e “usabilidade”. As ambiências digitais proporcionam a conexão entre pessoas e o advento das redes sociais intensificou essa interatividade de tal forma que hoje a cibercultura é muito presente na sociedade contemporânea.

A Cultura Digital emerge exatamente das práticas da cibercultura. Em sua generalidade, a ação dos museus hoje proporciona experiências para além das questões físicas, pois estamos imersos na cibercultura que conta com instrumentos tecnológicos digitais que agregam uma nova roupagem à memória social no âmbito do patrimônio cultural. Nos últimos anos, os museus têm se empenhado em solidificar o uso das tecnologias digitais nos seus programas museais e isso causa um enorme impacto.

Com isso, uma cibermuseologia se impõe na construção de parâmetros conceituais para darmos conta dos fenômenos museológicos atuais ocorridos no ciberespaço.

> Na contemporaneidade, a ontologia dos museus sofre mudanças indeléveis que são impulsionadas pela presença lastreada das tecnologias digitais e seu legado de pensamento sistêmico, pela condição pós moderna de coexistência de temáticas e artefatos diversos, pela capacidade de produção de sentidos que o museu tem devido a sua qualidade de ser uma máquina de criação de narrativas, e pela sua orientação ao público (LISBOA, 2019, p. 9).

No cenário amplo de presença dos museus e galerias na internet, temos a novidade do Metaverso, que é uma realidade virtual possível a partir da existência de ambiências digitais onde as pessoas utilizam seus avatares por meio de óculos VR e outros instrumentos como roupas sensoriais. Como conhecemos hoje, a possibilidade do Metaverso se restringe à visão e audição, e também à situação de realidade mista, onde são combinadas à realidade com a realidade virtual.

Cumpre comentarmos sobre o nome Metaverso e sua aparição enquanto uma nova “grife” nos estudos culturais. Foi Neal Stephenson que cunhou a palavra Metaverso a partir do livro *Snow Crash*, publicado em 1992. Contudo, é de 1935 a obra literária de ficção científica *Pygmalion’s Spectacles* (Os óculos de Pigmaleão), produzida por Stanley Weinbaum, onde conta a história de Dan Burke que veste um óculos e acessa um lugar chamado Paracosmos. A ideia de um espaço acessível por óculos de Realidade Virtual é de 1935, com Weinbaum, enquanto a nomenclatura Metaverso só aparece em 1992, com Stephenson. Essa perspectiva de usos diversos do Metaverso atinge a ambição de empresas de tecnologia, tanto que a empresa Meta, de Mark Zuckerberg, investe pesado na construção de espaços mais acessíveis e ambientes menos problemáticos naquilo que vem se chamando Metaverso.

O objetivo do presente artigo é o de problematizar o Fato Museal no contexto do Metaverso, aplicando o conceito à três ambiências digitais de Museus e Galerias que estão presentes no Metaverso: Criptovoxels, Arium, Museu XYZ.

Para a justificativa da presente abordagem, destacamos que o advento das tecnologias digitais pressionou por mudanças em todas as dimensões da vida e observamos as ciências

sociais refletirem sobre o assunto. Pierre Lévy, em seu livro Cibercultura, dava conta de identificar um novo espaço antropológico, a saber o do ciberespaço. Com efeito, houve uma transformação nas relações do ser humano com o ambiente ao seu redor, interferindo diretamente nas conexões sociais, no mundo do trabalho, nas relações afetivas, no trânsito e acesso à informação, e nas maneiras de esquecer e lembrar, essência mártir daquilo que é a ontologia dos museus.

Nas linhas seguintes, veremos 4 tópicos sobre o Fato Museal e as ambiências digitais no Metaverso. 1. O Fato Museal e as possibilidades de aplicação; 2. Ambiências digitais no Metaverso; 3. Museus e Galerias no Metaverso; 4. Triangulação entre cenário, objeto e homem no Metaverso.

2 O Fato Museal e as possibilidades de aplicação

O fato museal tem sido reinterpretado desde sua concepção por Waldisa Rússio Guarnieri, no início da década de 1980, no axioma da relação do homem com o objeto em um cenário.

Figura 1 - Diagrama do Fato Museal



Fonte: Waldisa Russio Guarnieri

Na figura anterior, vemos o diagrama consagrado do Fato Museal. Entendê-lo, vai possibilitar a aplicação do mesmo no âmbito da museologia e do patrimônio cultural. Na esteira da ampliação do que deveria ser considerado tema de museu, ou tema válido no campo do patrimônio cultural, esse conceito se ampliou para a relação da sociedade com o patrimônio em um território. Em cada momento ao longo destes mais de 40 anos, a museologia, que reflete as mudanças sociais e históricas de seu tempo, estudou a concepção triangular de Rússio e propôs reinterpretações desse conceito fundamental, sobretudo a produzida na América Latina.

Figura 2 - Diagrama do Fato Museal



Fonte: Marília Xavier Cury

O advento das tecnologias digitais pressionou por mudanças em todas as dimensões da vida e observamos as ciências sociais refletirem sobre o assunto. Pierre Lévy, em seu livro Cibercultura, dava conta de identificar um novo espaço antropológico, a saber o do ciberespaço. Com efeito, houve uma transformação nas relações do ser humano com o ambiente ao seu redor, interferindo diretamente nas conexões sociais, no mundo do trabalho, nas relações afetivas, no trânsito e acesso à informação, e nas maneiras de esquecer e lembrar, essência mártir daquilo que é a ontologia dos museus.

Se podemos entender o ciberespaço enquanto um conjunto de ambiências digitais, caberá acolher conceitualmente o metaverso enquanto uma parte mais profunda da cibercultura. E ao estudar a cultura contemporânea, esse devir digital que em simultâneo é ato e potência, poderemos nos debruçar sobre o fato museal à luz do metaverso. Podemos vislumbrar a tríade de Rússio nesta nova relação, onde, no lugar do homem temos o avatar, no lugar do objeto temos os artefatos culturais digitais como obras de artes e os NFTs, e ao invés de um espaço físico institucionalizado, temos as ambiências digitais culturais, inseridas no metaverso, uma realidade paralela.

Problematizar o fato museal no contexto do metaverso, exigirá uma mobilização retórica e teórica, e também, uma aplicação conceitual do fato museal em algumas ambiências digitais culturais do mesmo. Entendemos essa propositura como válida e urgente para as discussões do campo da museologia. A partir deste trabalho, poderemos verificar se o fato museal é conceito cabível no metaverso, lançando mão de estudos de casos sobre ações museais deste ambiente.

3 Ambiências digitais no Metaverso

No sistema capitalista, podemos ter uma pista sobre o futuro de um tipo de produto ou serviço a partir do volume dos investimentos empreendidos. Se uma ou mais empresas de tecnologia investem um volume razoável de recursos, é porque possivelmente esse tipo de produto ou serviço guarda certa potencialidade para o mercado futuro. O investimento não é determinante na sua totalidade, mas é uma pista importante. Vejamos que:

> Os bilhões de dólares investidos na construção do metaverso estão abrindo caminho para intenso desenvolvimento de seu cenário digital e as ferramentas digitais necessárias para fazer um ambiente projetado para experiências humanas de vida em todas as facetas do mundo digital, especialmente artes e cultura. (BOWEN & GIANNINI, 2022, online)[1]

Com efeito, o Metaverso aponta para um aperfeiçoamento de suas estruturas gerando maior potencialidade na sua usabilidade e, que assim, possa gerar maior facilidade para que as pessoas possam aderir em massa ao acesso e compartilhamento destes ambientes. Segundo a Pipeline (2022), editorial do Jornal O Globo, a empresa Meta (dona do Facebook e do Instagram) já investiu 15 bilhões de Dólares no Metaverso.

Pelo legado positivo deixado pelo sucesso que os negócios de Zuckerberg já adquiriram, somos levados a considerar que o Metaverso tem tudo para ser uma nova e disruptiva fase da internet e da cibercultura. Mas o que é de fato o Metaverso?

> Metaverso é um mundo virtual baseado em 3D onde a vida cotidiana e as atividades econômicas podem ser realizadas através de avatares que substituem a realidade. Em outras palavras, é uma transição para outro mundo que rompe as fronteiras entre o espaço real e virtual. O metaverso contém quatro elementos representativos: Realidade Virtual(VR), Realidade Aumentada (AR), registro de vida e mundo espelho. Esses quatro elementos do metaverso são aplicáveis ao conteúdo da experiência histórica. (KIM, 2021, online)[2]

A definição geral que Kim (2021) faz sobre o metaverso, destaca a integração entre a vida física e virtual. Os quatro elementos que compõem o metaverso servem de paradigma metodológico para o diagnóstico e análise das ambiências digitais a serem exploradas e identificadas nas experiências de pesquisa. Para além desta definição sobre metaverso, Kim (2021) sugere uma plataforma para que diversos conteúdos culturais estejam disponíveis aos usuários. Inclusive essa indicação do autor tem sido recorrente no que diz respeito ao patrimônio cultural, museus e as tecnologias digitais. Oliver Grau (2014) defende que tenhamos uma plataforma mundial de salvaguarda de objetos digitais. No tocante ao armazenamento de mídias, "trabalhos com aproximadamente dez anos já não conseguem, normalmente, ser apresentados. E não é exagero afirmar que enfrentamos a perda total de uma forma de arte do início de nossas sociedades digitais pós-industriais" (GRAU, 2014, p 90).

> No mundo físico, as cidades com seus lugares públicos pertencem à sociedade, regida por seu governo. Para o Metaverso, isso é diferente. Comparáveis às plataformas de mídia social ou também aos centros comerciais físicos, eles são e serão de propriedade de empresas,

1 "The billions of dollars being invested in building the metaverse, are paving the way for intense development of its digital landscape and the digital tools needed for making a digital environment designed for human experiences of life across all facets of the digital world, especially arts and culture" (BOWEN & GIANNINI, 2022, online)

2 "Metaverse is a 3D-based virtual world where everyday life and economic activities can be carried out through virtual avatars that replace me in reality. In other words, it is a transition to another world that breaks the boundaries between real and virtual space. Metaverse contain four representative elements: virtual reality (VR), augmented reality (AR), life logging, and mirror world. These four Metaverse elements are applicable to historical experience content." (KIM, 2021, online)

> muitas vezes restritas a um único proprietário. Como consequência, as regras e regulamentos são rígidos para esta organização. A cultura incorporada ao Metaverso pode ser diferente daquela da localização geográfica do usuário. Isso pode levar a dissonâncias cognitivas, não apenas percebidas pelos usuários individuais, mas também pelos governos. (HENZ, 2022, online)[3]

O desenho feito por Henz pode ser encarado por donos de empresas como uma possibilidade de aumentar os resultados das suas empresas. Essa abordagem do impacto social do metaverso revela uma face mais liberal das transações mercadológicas onde os museus e galerias podem e devem atuar sob pena de diminuírem sua intervenção social. No nosso estudo sobre os museus é válido pensar sobre a interação entre os visitantes de uma exposição. Como podemos pensar o nível de interação entre os usuários/avatares? Isto só será possível realizar a partir de uma experiência ativa controlada por alguns aspectos metodológicos, o que pode ser visualizado mais adiante neste artigo.

4 Museus e Galerias no Metaverso

Para aplicarmos o conceito do Fato Museal aos ambientes do Metaverso, escolhemos 3 diferentes espaços cibernéticos e realizamos uma experiência do usuário nas mesmas. Utilizamos dois caminhos metodológicos: navegação na internet através de computadores de mesa e navegação com óculos de Realidade Virtual. A escolha destes 3 Metaversos se deu através de pesquisa na plataforma de buscas do Google. Os primeiros retornos aos termos “metaverso museu” e “Museus no metaverso”, acabaram sendo as nossas escolhas para a experimentação.

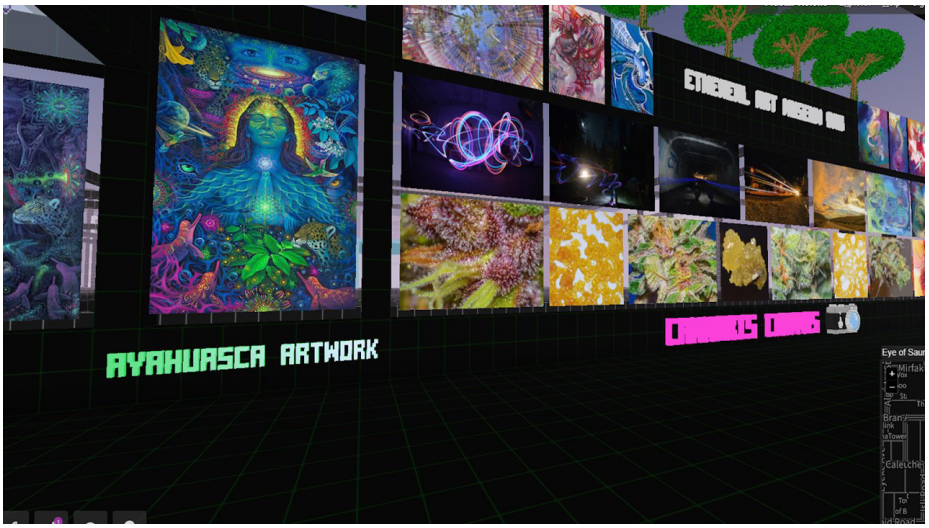
Criptovoxels

Criptovoxels é um mundo virtual desenvolvido na rede de blockchain da Ethereum. É uma plataforma para metaverso com um bom número de museus e galerias disponíveis para acesso. Nele, seus usuários podem comprar terrenos virtuais e desenvolver suas próprias experiências digitais. O metaverso da Criptovoxels pode ser acessado a partir dos navegadores mais populares e permite o uso de periféricos como *headset* VR para otimizar a experiência do usuário. Para apresentar resultados no presente artigo, realizamos a navegação em algumas galerias e o que se percebe é que se trata de um metaverso em desenvolvimento que ainda carece de recursos gráficos para atrair melhor a atenção dos usuários. A grande vantagem deste metaverso se concentra na

3 “In the physical world, cities with its public places belong to society, ruled by its government. For the Metaverse, this is different. Comparable to social media platforms or also physical commercial centers, they are and will be owned by companies, often tight to one single owner. As consequence, rules and regulations are tight to this organization. The culture embedded into the Metaverse may be different than the one from the user’s geographical location. This can lead to cognitive dissonances, not only perceived by the single users, but also by governments.” (HENZ, 2022, online)

usabilidade, pois é de fácil acesso e bastante intuitiva, facilitando o seu uso por usuários com baixa alfabetização digital.

Figura 3 - Print de tela da navegação no Metaverso Criptovoxels



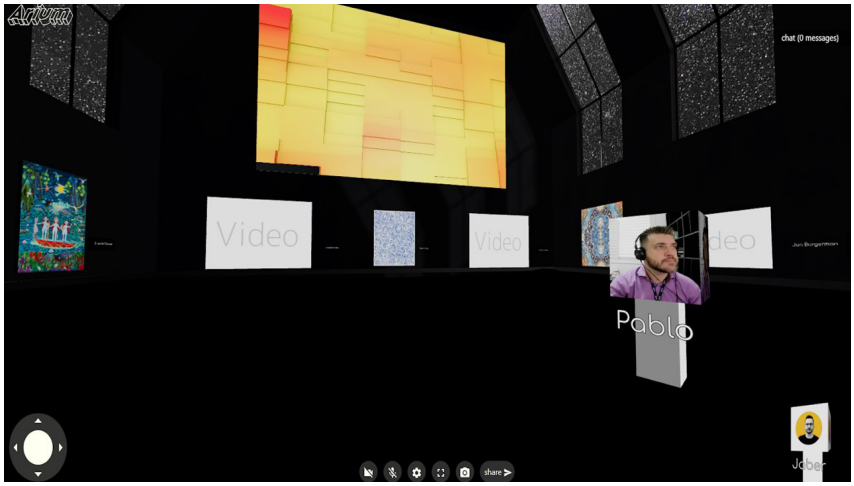
Fonte: Próprios autores

Na figura anterior, podemos ver um *print* de tela da navegação realizada pelos autores. Nessa experimentação, foi realizado o acesso através do computador pessoal de mesa, onde não há imersão total. O trânsito do usuário no ambiente digital se dá apenas pela tela do computador.

Arium

Arium é um metaverso em versão beta que funciona como uma plataforma que propõe promover uma "conexão humana para exposições virtuais", conforme informa o site. É voltada exclusivamente para criação de exposições virtuais através de compra de espaços que podem ser inteiramente customizados pelos seus administradores. Uma das possibilidades que mais se destacam no Arium é a criação de experiências ao vivo. Por exemplo, a abertura de uma exposição onde um DJ faz a sonoplastia do ambiente, que pode ser transmitida por plataformas de *meeting* como o Zoom.

Figura 4 - *Print* de tela da navegação no Metaverso Arium



Fonte: Próprios autores

Nas diversas exposições disponíveis no Arium é possível contar, por exemplo, com áudio posicional, através do qual é possível interagir com os demais visitantes. Outro destaque dessa plataforma é o catálogo diversificado de exposições que podem ser acessadas e a fácil e intuitiva usabilidade.

Museu XYZ

Museus XYZ é uma Iniciativa brasileira iniciada na plataforma Criptovoxels, mas que está se expandindo para plataformas mais populares como a Decentraland e Sandbox em parceria com o programa de Pós-graduação em Mídias Criativas da Escola de Comunicação da UFRJ (Universidade Federal do Rio de Janeiro).

Figura 5 - Print de tela da navegação no Metaverso Museu XYZ



Fonte: Próprios autores

A plataforma Museu XYZ propõe a promoção de exposições, festivais e eventos, além de

contar com um núcleo educativo e de acervo e memória, o que a distingue das demais analisadas neste artigo.

5 Triangulação entre cenário, objeto e homem no Metaverso

Após termos delineado o conceito de Fato Museal e de termos conhecido a noção de Metaverso, seguida de pesquisa sobre três distintos ambientes cibernéticos assemelhados a museus e galerias, partimos para a aplicação do Fato Museal aos ambientes de nossa pesquisa.

Figura 6 - Foto da experiência do usuário em Museus e Galerias no Metaverso



Fonte: Próprios autores

Após realizada a navegação, apontamos algumas notas sobre a experiência do usuário que vale como uma parcial análise dos três Metaversos, fonte da nossa pesquisa. Assim como nos níveis de interatividade apontados por Julio Plaza (2003) em relação às obras de arte, ou nas tipicidades de experiência de John Dewey (2010), existe um nível perceptivo imersivo na Realidade Virtual que atinge uma simulação que parece passível de se distinguir cenário e objeto no triângulo do Fato Museal, assim como fazemos na museologia física.

Na dimensionalidade dos dispositivos digitais e suas interfaces, parece menos distinguível o cenário do objeto. Na RV, nos é revelado uma situação onde o ambiente se impõe ao olhar enquanto uma realidade em 360º. O aprendizado de perspectiva, que adquirimos nos primeiros anos da infância servindo de ferramenta para o cotidiano da vida, é o que induz o nosso cérebro a ser capturado e conquistado pela Realidade Virtual. Entramos no jogo e nos desprendemos da realidade fora do óculos.

Se dissecarmos cada um dos pontos do triângulo do Fato Museal, poderemos conceber o

homem, como uma figura mais estimulada a interação. Portanto, quando falamos no "homem" que navega no Metaverso, estamos falando em um sujeito que interage, como condição básica para que funcione qualquer tipo de acesso aos ambientes de museus e/ou galerias, bem como seus recursos de navegação. Aqui, a condição do homem ganha um contorno interativo que supera a possibilidade de mera contemplação. Logo, sem ação do homem, não se tem o funcionamento do Metaverso.

Por seu turno, o cenário será concebido enquanto um ambiente digital simulado. Por mais que imagens fotográficas equiretangulares, conformadas para a produção de tours 360º na internet, possam simular com mais precisão os cenários físicos, com o Metaverso temos uma Realidade inventada por completo a partir de ambientes imersivos natos digitais. Pela perspectiva do Fato Museal, o ponto "cenário" é concebido enquanto os vários Metaversos presentes no Multiverso. A relação do homem com o objeto se dará em um ambiente virtual que faz as vezes do cenário do Fato Museal.

E o objeto, será o conjunto de objetos digitais virtuais presentes no ambiente digital virtual. Uma espécie de fusão ocorre entre objeto e cenário para fins de análise do Fato Museal. No escopo da atuação do Digital Lab UFG, temos produzido tours 360º a partir de imagens equiretangulares. Nele, podemos adicionar objetos digitais bidimensionais e tridimensionais, além de trilhas sonoras que contribuem para a imersão dos públicos. Temos feito essas ações para experimentar a possibilidade da cibermuseologia e criar subsídios para análise, construção teórica e promoção da museologia na sociedade.

Finalizamos a nossa abordagem destacando que precipitar e exercitar aplicações do Fato Museal ao conjunto de Metaversos de natureza artística e patrimonial, oferecerá um subsídio importante para o empreendimento de analisar as características dos ambientes imersivos simuladores dos museus e aferir sua potencialidade enquanto estratégia e cumprimento da missão dos mesmos.

6 Considerações finais

Com o Metaverso, os museus e sítios patrimoniais poderão criar suas próprias versões digitais, mas tudo isso deve considerar um circuito que vai para além da criação de plataformas. Como vimos, sem certa segurança na manutenção destas plataformas no ciberespaço, podemos perder com facilidade esses arquivos e, com efeito, perder parte significativa da memória digital de nosso tempo. Por isso que se faz importante uma política de salvaguarda das mesmas onde possamos ter à segurança destas ambiências digitais. Outrossim, sem o uso destas plataformas por parte dos públicos, os ambientes de museus e galerias se tornam sem efeito, ou com um efeito menor. Ações de educação patrimonial junto às escolas e público em geral, aquisição de óculos RV e formação de time para uso desses óculos, vai facilitar o acesso ao Metaverso.

Tratamos de utilizar três ambiências digitais como forma de testar a usabilidade das mesmas, contudo, a experiência do usuário em outras plataformas, por parte de outros pesquisadores, ajudará na análise dos museus e patrimônio cultural no ciberespaço. Por isso, entusiasmamos nossos pares a realizar a metodologia de aplicação do Fato Museal em outras plataformas e sob outros aspectos conceituais.

REFERÊNCIAS

Arium. Disponível em: https://arium.xyz/. Acesso em: 10 nov.2022.

BOWEN, Jonathan; GIANNINI, Tula. **Digital Experience in Art and Identity:** The Metaverse. Disponível em: https://osf.io/preprints/socarxiv/6y4vd/. SocArXiv. 2022. Acesso em: 04 nov. 2022.

Criptovoxels. Disponível em: https://www.voxels.com/. Acesso em: 10 nov.2022

DEWEY, John. **Arte como experiência**. Tradução Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

Digital Lab UFG. Disponível em: digitallab.ufg.br. Acesso em: 11 nov. 2022.

GIBSON, William. **Neuromancer.** 5ª Ed. tradução Fábio Fernandes. São Paulo: Editora Aleph, 2016.

GRAU, Oliver. **Arquivo 2.0** – O impacto da artemídia e a necessidade das humanidades (digitais). *In:* BEIGUELMAN, Giselle; MAGALHÃES, Ana Gonçalves. (orgs.) Simpósio Futuros Possíveis: Arte, Museus e Arquivos Digitais. São Paulo: Editora Peirópolis Ltda, 2014.

HENZ, Patrick. The societal impact of the metaverse. **Discover Artificial Intelligence**, v. 2, n. 19, 2022. Disponível em: https://link.springer.com/article/10.1007/s44163-022-00032-6#citeas. Acesso em: 4 nov. 2022.

KIM, Jeong-Gwon. A Study on Metaverse Culture Contents Matching Platform. **International Journal of Advanced Culture Technology** , v. 9, n. 3, p. 232-237, 2021. Disponível em: http://koreascience.or.kr/article/JAKO202128837852068.page Acesso em: 4 nov. 2022.

LISBOA, Pablo Fabião. **Museu 4.0:** um olhar museológico sobre as práticas museais tecnológicas contemporâneas. [tese de doutorado]. Programa de Pós-graduação em Arte e Cultura Visual - Universidade Federal de Goiás: Goiânia, 2019.

MARTINS, Charles Douglas. **Museologia no Metaverso**: Museus muito além de uma metáfora digital. 2022 Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio – PPG-PMUS Mestrado em Museologia e Patrimônio) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Disponível em: http://www.unirio.br/ingresso-1/ppg-pmus/charles_douglas_martins1.pdf. Acesso em: 31 out. 2022.

Museu XYZ. Disponível em: https://museu.xyz/sobre. Acesso em: 10 nov. 2022.

NFT METAVERSE MUSEUM. https://nftmetaversemuseum.com/. Acesso em: 10 nov 2022.

Pipeline. "Meta já colocou US$ 15 bi no metaverso - e os investidores estão cada vez mais céticos". Matéria online. Disponível em: https://pipelinevalor.globo.com/negocios/noticia/meta-ja-investiu-us-15-bilhoes-no-metaverso-e-os-investidores-estao-cada-vez-mais-ceticos.ghtml.

Acesso em: 14 nov. 2022.

PLAZA, Julio. **Arte e Interatividade:** autor obra recepção. São Paulo: Revista da USP, v.1, Nº. 2, 2003. Disponível em: . Acesso em: 25 jun. 2022.

STEPHENSON, Neal. **Snow Crash**. 3ª ed. tradução Fábio Fernandes. São Paulo: Editora Aleph, 2022.

FUTEBOL, GÊNERO E GUERRILHA NO TWITTER: o caso do Museu do Futebol

Renata Maria Beltrão Lacerda

Mestranda do Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia da Universidade de São Paulo (PPGMUS-USP)

Maria Cristina Oliveira Bruno

Professora Titular em Museologia no Museu de Arqueologia e Etnologia (MAE) e no Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia da Universidade de São Paulo (PPGMUS-USP)

RESUMO

Inaugurado em 2008, em São Paulo, o Museu do Futebol abriu ao público com notável ausência de representação de mulheres como protagonistas. A partir de 2015, com a realização do projeto "Visibilidade para o futebol feminino", o futebol de mulheres começa a entrar no foco da instituição e se estabelece como um dos carros-chefes da ação museológica. O presente trabalho, realizado no âmbito da pesquisa para obtenção do título de Mestre no Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia da Universidade de São Paulo (PPGMUS-USP), sob orientação da Profa. Dra. Maria Cristina Oliveira Bruno, investiga o uso da internet e das redes sociais como estratégia para assinalar a adoção do futebol de mulheres como causa. Isso fica claro nas ações realizadas em 2021 e 2022 no Dia Internacional das Mulheres (8 de março), quando a instituição mobilizou campanhas no Twitter para estimular a exposição de situações sexistas no ambiente esportivo. Nos dois anos a campanha teve grande adesão e chegou aos *trending topics* de esportes, sendo que em 2021 atingiu também os *trending topics* Brasil, chamando a atenção da imprensa. Conclui-se que a estratégia de comunicação de guerrilha adotada para a ação guarda sinergia com a lógica de "hackeamento" do projeto "Visibilidade para o Futebol Feminino", quando conteúdos sobre o futebol de mulheres foram inseridos na exposição de longa duração. Faz-se um paralelo desta operação com os conceitos de hacktivismo, sensibilidade hacker e ação hacker, debatidas por Peter Ludlow (2013), Adrienne Russel (2016) e Fabiana Moraes (2022).

PALAVRAS-CHAVE

Museologia e Gênero. Futebol. Comunicação. Redes Sociais.

ABSTRACT

Inaugurated in 2008, in São Paulo, the Football Museum opened to the public with a notable lack of representation of women as protagonists. As of 2015, with the realization of the project "Visibility for women's football", women's football begins to come into the focus of the institution and establishes itself as one of the flagships of the museological action. This work, carried out within the scope of research to obtain a Master's degree in the Inter-Unit Postgraduate Program in Museology

at University of São Paulo, under the guidance of Prof. Dr. Maria Cristina Oliveira Bruno, investigates the use of the internet and social networks as a strategy to highlight the adoption of women's football as a cause. This is clear in the actions carried out in 2021 and 2022 on International Women's Day (March 8), when the institution mobilized campaigns on Twitter to encourage the exposure of sexist situations in the sports environment. The campaign had great support and reached the sports trending topics, and in 2021 it also reached the Brazil trending topics, attracting the attention of the press. It is concluded that the guerrilla communication strategy adopted by the museum maintains synergy with the "hacking" logic of the "Visibility for Women's Football" project, when content about women's football was inserted in the long-term exhibition. This operation is paralleled with the concepts of hacktivism, hacker sensibility and hacker action, discussed by Peter Ludlow (2013), Adrienne Russel (2016) and Fabiana Moraes (2022).

KEYWORDS

Museology and Gender. Football. Communications. Social Media.

1 Introdução

Em setembro de 2008, quando o Museu do Futebol abriu as portas ao público no Estádio do Pacaembu, em São Paulo, a atacante brasileira Marta Vieira da Silva já havia sido duas vezes agraciada pela FIFA com o prêmio de melhor jogadora do planeta. Embora ainda sem um título de Copa do Mundo, àquela altura o futebol brasileiro de mulheres colecionava títulos importantes, como duas medalhas de ouro em Jogos Panamericanos (2003 e 2007) e duas pratas em Olimpíadas (2004 e 2008). Na final do Pan de 2007, a Seleção brasileira goleou os Estados Unidos por 5 x 0, batendo as melhores do mundo de forma espetacular.

Aos poucos, a modalidade começava a receber repercussão na mídia, revertendo os estragos causados por quase 40 anos da vigência do decreto-lei nº 3.199, que estabeleceu as bases da organização de desportos no Brasil ao mesmo tempo em que, em seu artigo 54, proibiu às mulheres "a prática de desportos incompatíveis com as condições de sua natureza" – dentre eles o futebol. O decreto vigorou entre 1941 e 1979, barrando o desenvolvimento da modalidade e contribuindo decisivamente para tornar o futebol um esporte "naturalmente" masculino ante a percepção pública. Nesse período, várias mulheres foram presas por jogar bola.

O recém-inaugurado museu, no entanto, ignorava tanto a história conturbada quanto o presente promissor do futebol de mulheres, dedicando à modalidade apenas uma placa informativa entre as centenas existentes na Sala Números e Curiosidades. Uma pequena tela de TV instalada no meio do elemento expositivo exibia um vídeo com as melhores jogadas de Marta na Seleção, com edição embalada pela música *Chiclete com banana*, de Jackson do Pandeiro. Em poucas

linhas, o texto explicativo tinha pelo menos três erros de informação sobre o episódio da proibição e a posterior regulamentação da modalidade.

De maneira pouco surpreendente, o público do Museu do Futebol era desproporcionalmente masculino nos primeiros anos de funcionamento, chegando a 70,1% em 2009. O percentual estava completamente fora dos parâmetros mensurados na época para museus brasileiros, onde o perfil de gênero dos visitantes costuma ser mais ou menos dividido, com uma preponderância maior de mulheres (LACERDA e BRUNO, 2022).

Com a equipe formada majoritariamente por mulheres nos cargos da área fim, o Museu do Futebol começa a mudar sua abordagem em 2015 através do projeto "Visibilidade para o futebol feminino", uma ação guarda-chuva que envolveu iniciativas de pesquisa, programação cultural, ação educativa e comunicação. No que a equipe chamou de "hackear a exposição", conteúdos sobre o futebol de mulheres foram incluídos na exposição de longa duração, iniciando um movimento que tornou o Museu do Futebol referência quanto ao futebol de mulheres no Brasil. Em 2019, essa posição foi consolidada com a exposição temporária "CONTRA-ATAQUE! As Mulheres do Futebol", acompanhada novamente de uma intensa agenda de programação cultural, ação educativa e comunicação.

O processo não foi destituído de tensões internas, como funcionárias do Museu à época relataram à autora principal. Havia resistências e dúvidas de variadas naturezas sobre os possíveis resultados da representação de mulheres no espaço do futebol, dominado por homens – histórica, social, econômica e midiaticamente. Por isso, o uso do termo hackear pela própria equipe não é gratuito, como discutiremos ao longo do artigo.

Em 2021 e 2022, pouco depois de "CONTRA-ATAQUE!" e já durante a pandemia de Covid-19, campanhas realizadas no Twitter do Museu do Futebol utilizaram estratégia de marketing de guerrilha no intuito de marcar o Dia Internacional da Mulher (8 de março) e chamar a atenção dos usuários da plataforma para o machismo que permeia o ambiente esportivo. A ação ganhou repercussão na imprensa e alcançou um público mais amplo, novamente promovendo a associação do Museu do Futebol com a igualdade de gênero como causa.

No presente artigo, defendemos que a estratégia utilizada no Twitter guarda sinergia com a operação de hackeamento da exposição de longa duração de "Visibilidade para o futebol feminino" e ambas as ações com os conceitos de hacktivismo, sensibilidade hacker e ação hacker conforme trabalhados, respectivamente, por Peter Ludlow (2013), Adrienne Russel (2016) e Fabiana Moraes (2022), o primeiro no campo da Filosofia, as duas últimas no do Jornalismo.

Neste ponto, é importante situar a autora principal: graduada em Jornalismo, trabalha desde 2011 em comunicação pública, notadamente na área cultural no Estado de São Paulo. A partir de 2019, passou a ocupar o cargo de assessora de comunicação e marketing do IDBrasil Cultura, Educação e Esporte, organização social responsável pela gestão do Museu da Língua Portuguesa e do Museu do Futebol, ambos na capital paulista. Foi nesta posição que acompanhou e trabalhou

para divulgar os meses finais da exposição “CONTRA-ATAQUE! As Mulheres do Futebol” e, posteriormente, todas as ações voltadas ao futebol feminino. Dessa forma, foi responsável por idealizar e coordenar as iniciativas no Twitter que são objeto deste artigo, ações estas executadas por Olga Bagatini (2021) e Ianca Loureiro (2022), integrantes da equipe de comunicação do Museu do Futebol então responsáveis diretas pela gestão das redes sociais institucionais.

Portanto, partimos de dois pensamentos caros a Waldísia Rússio Camargo Guarnieri e Maria Cristina Oliveira Bruno: em primeiro lugar, a indissociabilidade e as reciprocidades entre teoria e prática; e, ainda, a interdisciplinaridade como método da Museologia. É neste sentido que também buscamos traçar paralelos entre as estruturas e as práticas contemporâneas da Museologia e do Jornalismo, áreas do conhecimento que tem em comum lidar com campos que legitimam certas representações e pontos de vista enquanto excluem outros.

2 Marketing de guerrilha

O termo marketing de guerrilha foi cunhado por Jay Conrad Levinson nos anos 1980 para se referir a formas alternativas de promoção de pequenos negócios que, sem orçamento para investir em campanhas tradicionais, se valem principalmente da criatividade para conquistar espaço entre a concorrência com ações de baixo custo e alto impacto – no caso de empresas, mensurado através do lucro. O marketing de guerrilha é caracterizado por investimento de tempo, energia e informação; um processo controlável baseado na observação do comportamento humano; focado em pequenos grupos ou em indivíduos, no que Levinson chama de *nanocast* em contraposição ao *broadcast* (comunicação de massa); e, atualmente, bastante dependente da tecnologia e da internet. Contar com uma rede de aliados também é uma das características desse tipo de abordagem (LEVINSON, 2011).

No entanto, a literatura do Marketing raramente se dedica a explorar o campo sob o ponto de vista de instituições sem fins lucrativos, como é o caso dos museus. Levinson não foge à regra, focando exclusivamente na atividade comercial. É notável, porém, que a ausência completa ou quase completa de recursos para investir em campanhas tradicionais faz com que instituições sem fins lucrativos adaptem estratégias de marketing de guerrilha às suas realidades, buscando tirar o melhor proveito possível de recursos escassos, ainda que seu objetivo final não seja financeiro.

Uma das adaptações é quanto à forma de mensuração dos resultados: por definição, instituições sem fins lucrativos não auferem lucro e, salvo nas situações em que recebam doações, vendam ingressos ou produtos, muitas vezes não há nenhuma métrica alternativa de ordem econômica. O marketing, nesses casos, pode ter como objetivos o aumento de público ou o ganho para a reputação institucional, que por sua vez pode se reverter em vantagem para atração de patrocinadores. O efeito de uma campanha na reputação, no entanto, tem um tipo de resultado

que muitas vezes se dá apenas no longo prazo e requer também uma análise subjetiva, apenas parcialmente mensurável em termos quantitativos.

Outra característica do marketing de guerrilha quando usado por instituições sem fins lucrativos é marcar posição ou promover causas sociais relevantes, muitas vezes buscando pautar assuntos sobre os quais a grande mídia silencia – e nisso, a metáfora da guerrilha ganha mais estofo do que o sentido originalmente pensando por Levinson. O Fundo das Nações Unidas para a Infância (UNICEF), por exemplo, já usou deste expediente para promover a conscientização sobre o direito humano à água limpa. Para isso, instalou nas ruas de Nova Iorque máquinas que vendiam água suja. O dinheiro da "compra", na verdade, e tornava uma doação para a causa. Mais importante, a iniciativa ganhou bastante repercussão na imprensa (CREATIVE, 2010).

3 #MeuRival e #CartãoVermelho

A ideia inicial para as campanhas no Twitter do Museu do Futebol veio de uma necessidade factual: em 2021, sem uma programação cultural específica relacionada ao 8 de março, a equipe de Comunicação tinha o desafio de marcar a efeméride de alguma forma, já que a instituição vinha buscando se estabelecer em posição de liderança nos debates sobre igualdade de gênero no esporte – debates estes que se davam majoritariamente em circuitos específicos de pessoas interessadas no tema, e muito raramente na mídia.

A autora sugeriu, então, que o Museu tentasse provocar na internet um movimento viral semelhante ao #MeToo, #PorraMaridos e #MeuAmigoSecreto[1], estimulando mulheres a compartilharem relatos de machismo no futebol. Olga Bagatini, à época responsável pelo gerenciamento do Twitter do museu e coidealizadora da ação, sugeriu a hashtag #MeuRival. Foi dela também a proposta de mobilizar jornalistas e influenciadoras parceiras de antemão para que houvesse um impacto inicial assegurado.

A percepção de espontaneidade era importante para que as internautas se sentissem estimuladas a postar seus relatos, o que não ocorreria numa iniciativa claramente ligada a uma instituição. Por isso, o Museu participaria desde o princípio compartilhando informações históricas sobre o machismo no esporte, mas não apareceria como autor do movimento até que ele viralizasse, quando então seria postada uma arte em que o Museu explicava a ação e assumia sua autoria. Além disso, um release destinado à imprensa foi preparado para ser divulgado no fim do dia.

Setenta mulheres foram mobilizadas através de contatos prévios e começaram a postar seus relatos às 9h do dia 8 de março de 2021. Entre elas estavam a jornalista Ana Thaís Matos,

1 #MeuAmigoSecreto ocorreu em 2015, no Brasil, quando mulheres usaram a hashtag no Twitter para denunciar atitudes machistas no cotidiano. O #MeToo ocorreu em 2017, quando a mesma plataforma foi tomada por relatos de agressões sexuais no ambiente de trabalho, inicialmente nos Estados Unidos, depois se espalhando mundialmente. Já o #PorraMaridos, em 2018 no Brasil, buscava expor a carga mental a que mulheres são submetidas nos cuidados com a casa. Com bom humor, internautas brasileiras usaram a hashtag para compartilhar histórias em que seus companheiros ou familiares fugiam de tarefas domésticas, as executavam muito mal ou de maneira incompleta.

a repórter Lívia Laranjeira, a apresentadora Bárbara Coelho (todas do Grupo Globo), a jogadora Tamires, do Corinthians e da Seleção Brasileira Feminina de Futebol, a jornalista e influenciadora no Twitter Leonor Macedo e a repórter da ESPN Bibiana Bolson. Só o primeiro tweet da ação no perfil do Museu do Futebol, divulgado às 9h07, teve mais de 2.800 curtidas, 518 retweets e alcançou quase 461 mil impressões, com mais de 14 mil engajamentos. O texto, simples e sem imagens, dizia: "#MeuRival me proibiu de jogar bola entre 1941 e 1979". O texto foi visualizado por mais de 460 mil pessoas.

A ação viralizou ainda ao longo da manhã, conseguindo a adesão espontânea de outras jornalistas, da cantora Maria Rita e do clube América de Minas Gerais, que começou a publicar relatos de machismo contados por suas jogadoras. O público correspondeu ao chamado e a hashtag #MeuRival chegou a figurar nos *trending topics* Brasil, com mais de cinco mil postagens no Twitter.

Figura 1 - Exemplos de posts publicados na campanha #MeuRival



Fonte: Twitter.

Várias mulheres ampliaram a intenção inicial da ação, usando a hashtag para denunciar histórias de machismo nos ambientes doméstico e de trabalho. O movimento chamou

espontaneamente a atenção da imprensa e foi noticiado por diversos veículos como uma ação viral, entre eles o site da revista Exame[2], do jornal O Globo[3] e dos portais UOL[4] [5] e Metrópoles[6]. À tarde, conforme planejado, o perfil do Museu do Futebol postou a explicação para a ação e enviou o release para a imprensa, assumindo a autoria do movimento.

A ação se repetiu em 2022, com a mesma estratégia, mudando-se apenas a hashtag para #CartãoVermelho. A execução ficou a cargo de Ianca Loureiro, que substituiu Olga Bagatini na gestão das redes sociais do Museu do Futebol. Desta vez, cerca de 1.600 tweets foram publicados e a ação figurou nos *trending topics* de Esportes na plataforma. Embora com repercussão menor, a repetição da campanha foi notada pelas internautas, atingindo o objetivo de associar a reputação do museu à causa da igualdade de gênero. Como tuitou a usuária @isabelamartinss logo às 9h14: "Todo o ano o @museudofutebol PISANDO nas ações de #DiaDaMulher! Ainda lembro da #MeuRival do ano passado e agora #CartãoVermelho! Vocês são incríveis!".

A partir de um insight criativo, sem uso de recursos financeiros, mas investindo tempo, energia e mobilização de parceiros, pensada em primeiro lugar para a internet, buscando entender o comportamento dos usuários para provocar-lhes uma reação e tendo como premissa as questões de um público específico (o *nanocast*), pode-se dizer que as campanhas do Museu do Futebol se enquadram no que Levinson (2011) descreveu como marketing de guerrilha. Sobretudo, se alinham às práticas contemporâneas de outras instituições sem fins lucrativos que se utilizam deste dispositivo não para obter lucro, mas visibilidade para uma causa e capital simbólico para sua própria reputação institucional.

4 Hacktivismo, sensibilidade hacker e ação hacker

O significado original do verbo em inglês *to hack* **é** cortar algo grosseiramente. O termo passou a ser usado para se referir a soluções criativas para resolver alguma dificuldade cotidiana – o que em português do Brasil poderia ser traduzido como gambiarra. Com a popularização da

2 PANCINI, Laura. Veja tuítes. Exame, 8 mar. 2021. Tecnologia. Disponível em: https://exame.com/tecnologia/meurival-mulheres-denunciam-machismo-no-futebol-com-a-hashtag-veja-tuites/. Acesso em 15 fev. 2023.
3 #MEURIVAL: mulheres apontam episódios de machismo na rede social. O Globo, 8 mar. 2021. Esportes. Disponível em: https://oglobo.globo.com/esportes/meurival-mulheres-apontam-episodios-de-machismo-na-rede-social-24914834. Acesso em 15 fev. 2023.
4 #MEURIVAL: torcedoras desabafam nas redes sobre preconceito no futebol no Dia da Mulher. UOL, 8 mar. 2021. Esporte. Disponível em: https://www.uol.com.br/esporte/futebol/ultimas-noticias/lancepress/2021/03/08/meurival-torcedoras-desabafam-nas-redes-sobre-preconceito-no-futebol-no-dia-da-mulher.htm. Acesso em 15 fev. 2023.
5 MIRANDA, Débora. Ação contra machismo no futebol bomba com #meurival; quem são suas aliadas?. UOL, 8 mar. 2021. Universa. Disponível em: https://www.uol.com.br/universa/colunas/debora-miranda/2021/03/08/acao-contra-machismo-no-futebol-bomba-com-meurival-quem-sao-suas-aliadas.htm. Acesso em 15 fev. 2023.
6 GIL, Amanda. No Dia da Mulher, repórteres e atletas usam #MeuRival para desabafar. Metrópoles, 8 mar. 2021. Esportes. Disponível em: https://www.metropoles.com/esportes/no-dia-da-mulher-reporteres-e-atletas-usam-meurival-para-desabafar. Acesso em 15 fev. 2023.

tecnologia, *to hack* e sua versão aportuguesada hackear passaram a se referir com mais frequência ao uso do computador para invadir sistemas de dados. O termo logo entrou em disputa ideológica, sendo associado pela mídia principalmente a ações criminosas. Desde os anos 1990, no entanto, a ideia de hacktivismo une o domínio tecnológico à promoção de ideologia política, sobretudo com relação à liberdade de expressão, direito à informação e ética tecnológica.

Em 2013, em artigo para o The New York Times, o filósofo da linguagem Peter Ludlow situou o embate em torno do termo hacktivista no que ele chama de "guerra lexical", com uma tendência à criminalização dos hackers. Diante disso, ele recupera o sentido original do termo - "o hacktvista é alguém que usa a tecnologia hacker para provocar mudança social" - e vai além, lembrando que a postura não necessariamente está atrelada à tecnologia:

> Um verdadeiro hacktivista não favorece novas tecnologias sobre as antigas – o ponto crítico é que a tecnologia esteja em nossas mãos em vez de fora do controle. **Este ideal, teoricamente, deveria se estender para além dos computadores**, para tecnologias de produção de alimentos, abrigo e vestuário, e claro**, a todos os meios que usamos para nos comunicarmos uns com os outros**" (LUDLOW, 2013 – grifos nossos).

Adrienne Russel (2016), na mesma linha, adota o conceito de "sensibilidade hacker" para enquadrar o uso criativo de estratégias de comunicação por parte de grupos, em geral de manifestantes, para fazer chegar as suas pautas à grande mídia. Uma das estratégias de hackeamento é povoar a internet de informações sobre a manifestação, inclusive com coberturas em tempo real, até que, em função do volume de conteúdos circulantes, o protesto se torne uma notícia incontornável, rompendo a barreira do silêncio. Aos poucos, indivíduos influentes na internet se tornam fontes de veículos tradicionais. Nesse sentido, "apesar do termo hacktivista ainda ser reservado para uma elite e um tipo de ativista tecnologicamente sofisticado, a sensibilidade hacker é muito mais comum e está significativamente moldando a ação política hoje" (RUSSEL, 2016).

A mídia profissionalizada e os grandes veículos de comunicação também vêm sendo objeto de análise e crítica quanto aos ideais de objetividade e neutralidade normalmente associados à prática jornalística - "objetividade" e "neutralidade" estas que costumam naturalizar pressupostos discriminatórios como racismo, classismo, machismo e exotização de populações indígenas, como aponta a jornalista e socióloga Fabiana Morares (2022). Segundo ela, alguns profissionais vêm subvertendo essa prática a partir da sensibilidade hacker, encontrando brechas na estrutura de funcionamento dos grandes veículos para questioná-los por dentro, fazendo chegar ao público conteúdo noticioso que parte de uma lógica reflexivo-subjetiva. Assim como os dois autores anteriores, Moraes também afirma que a sensibilidade hacker e a ação hacker contemporâneas não são formas de agir específicas de uma elite tecnológica:

> [...] entendo que a sensibilidade e atuação hacker podem se dar para além do uso ou do domínio de programações e técnicas associadas a uma tecnologia física: **penso-a como uma atitude posicionada relacionada ao conhecimento interno (o software?) dos veículos de imprensa, uma atenção às suas especificidades e possíveis barreiras de forma a conseguir, em diferentes graus, driblá-las.** [...] **a sensibilidade hacker é antes de tudo um posicionamento reflexivo da jornalista**, que pode **se utilizar de maneira tática dos meios nos quais atua para produzir contranarrativas e desestabilizar naturalizações**" (MORAES, 2022, p. 151 – grifo nosso)

Interessante que autora utilize o verbo "driblar" se referindo ao ato de contornar barreiras internas nos veículos de imprensa para fazer passar histórias e pontos de vista fora do espectro ideológico do veículo. O drible é um termo do esporte que se refere ao movimento de desviar do adversário com uma ginga de corpo, evitando o contato físico e mantendo a posse da bola. Apesar de utilizado por outras modalidades, o temo é indelevelmente associado ao futebol – e, especialmente, ao brasileiro. Alguns historiadores defendem que o aperfeiçoamento do drible no Brasil se deveu ao racismo: teria sido a forma encontrada por jogadores negros para evitar o confronto com seus adversários brancos pois, sabiam eles, qualquer choque lhes seria imediatamente imputado, mesmo que provocado pelo outro (BELLOS, 2014, p.35). Driblar, portanto, era uma forma de hackear o jogo para seguir jogando.

A crítica às pretensas objetividade e neutralidade direcionadas à imprensa também atingem os museus tradicionais - não por acaso, a afirmação "Museus não são neutros" é mote de um movimento global que ocorre desde 2017 contra as "contínuas falsas alegações de neutralidade por parte de instituições museais" (MUSEUMS, 2019). Ir contra a neutralidade dos museus, assim como na imprensa, também demanda a compreensão das estruturas e a identificação de brechas – foi o que ocorreu com a introdução de mulheres na exposição de longa duração do Museu do Futebol, uma mudança não muito drástica, razoavelmente palatável tanto para o público externo quanto para o interno. Uma gambiarra, um hackeamento ou um drible, que possibilitou o avanço do trabalho em torno do futebol de mulheres, abriu caminho para outras iniciativas e vem colocando o museu em lugar de referência sobre o tema.

O hackeamento pode assumir inúmeras configurações. No Canadá, as pesquisadoras Darlene E. Clover e Kathy Sanford testaram um modelo de ação educativa com adultos a partir da intenção ativista e política do movimento feminista que intitularam de *Feminist Museum Hack (FMH).* Um dos objetivos do modelo foi expor a "problemática, normativa e descorporificada 'voz de deus' e suas enunciações sobre a sociedade e as mulheres" que costuma se apresentada nas instituições museológicas. Para isso, um dos recursos utilizados foi convidar um grupo de mulheres para hackear as legendas dos objetos em exposição, colando *post-its* sobre os textos originais com observações críticas sobre a forma em que as mulheres eram apresentadas (ou invisibilizadas) no material.

> Usamos o termo 'hackear' porque ele significa entrar subversivamente, sem 'autoridade' ou 'autorização'. Museus nem sempre nos convidam de bom grado para revelar suas ofuscações ou desafiar a autoridade de seu conhecimento (CLOVER e SANFORD, 2020, p. 60).

Da mesma forma, as campanhas idealizadas pelo Twitter foram pensadas para encontrar uma fissura e abrir o espaço para publicização de um debate que, se lançado através de uma estratégia tradicional, jamais teria alcançado tanta repercussão entre as internautas e chamado a atenção da imprensa. Nesse caso, a sensibilidade hacker buscou táticas do marketing de guerrilha para levantar publicamente o debate sobre o machismo no ambiente esportivo. A visibilidade, é claro, foi positiva para o Museu do Futebol e representou um ganho subjetivo de reputação. Mas, principalmente, ajudou a ampliar a repercussão sobre os efeitos diretos do machismo sobre mulheres envolvidas com o futebol, seja profissionalmente ou como admiradoras da modalidade.

5 Resultados perceptíveis

A recorrência de ações relacionadas ao futebol de mulheres vem ajudando a mudar o perfil de gênero público do Museu do Futebol, como já discutimos em detalhes em outro trabalho. As sucessivas pesquisas de público realizadas desde a inauguração do museu mostram um aumento consistente do público de mulheres, saindo de 29,9% em 2009 para 42,3% em 2020. O resultado mais eloquente, no entanto, veio durante a realização da exposição "CONTRA-ATAQUE! As Mulheres do Futebol": ao longo dos seis meses da mostra, a proporção de respondentes da pesquisa espontânea de satisfação de público se manteve igualmente dividido entre homens e mulheres, fato inédito na série histórica registrada até então (LACERDA e BRUNO, 2022).

Nas redes sociais, o perfil dos seguidores do Museu se mantém majoritariamente masculino, variando entre 66,5% no Instagram a 77% no TikTok, em dados de dezembro de 2022 (o Twitter não disponibiliza informações sobre o gênero dos seguidores). Isso não significa, no entanto, que as ações do museu voltadas ao futebol de mulheres deixaram de ser notadas, como as próprias campanhas no Twitter para o Dia Internacional das Mulheres indicam.

Além disso, em pesquisa de satisfação de público virtual realizada em 2022, à pergunta "O que poderíamos fazer para tornar os conteúdos do Museu do Futebol mais interessantes para você?" a resposta que aparece com maior frequência é "Valorizar o futebol de mulheres e outros futebóis", com 12,8%. Em terceiro lugar, veio "Promover a igualdade e a diversidade no futebol", com 12,1%. Juntando as duas alternativas, chegas-se a uma proporção de 24,9% de usuários que gostariam de ver mais conteúdos engajados nas páginas institucionais.

Olhando-se isoladamente, este resultado poderia ser interpretado de maneira negativa, no sentido de apontar para inexistência desses temas nos *feeds* da instituição. Porém, o nível de satisfação dos internautas com a presença digital do Museu do Futebol é bastante alta, com respostas entre "ótimo" e "bom" variando entre 82% (Medium) e 95% (website); no Twitter, chega a 84%. Em outras palavras, os usuários estão bastante satisfeitos com os conteúdos publicados pelo Museu na internet ao mesmo tempo em que enxergam espaço para aumento na frequência de publicações sobre futebol de mulheres e diversidade.

6 Considerações finais

Nos termos colocados por Adrienne Russel e Fabiana Mores, podemos falar de uma sensibilidade hacker na prática museológica a partir do momento que profissionais arrumam formas criativas de contornar as estruturas internas e externas a fim de possibilitar a incorporação de outros pontos de vista; para levantar debates contra-hegemônicos ainda não suficientemente tratados ou reconhecidos na dinâmica institucional.

Sem a pretensão de esgotar o debate neste artigo, pontuamos que a ação hacker deve ter uma intencionalidade bastante marcada. Não é possível hackear sem querer, ou hackear por acidente. Para abrir fissuras, é preciso entender as estruturas – antes disso, reconhecer sua existência –, saber encontrar as brechas e planejar as melhores formas de alargá-las. Sair da neutralidade e desnaturalizar narrativas hegemônicas demanda sensibilidade e ação hacker. Demanda aprender a driblar e demanda uma boa dose de utopia – e aqui é impossível não voltar a Wadísia Rússio Camargo Guarnieri quando dizia que a utopia é absolutamente racional e necessária para uma prática engajada socialmente; nesse sentido, o sonho é e meta que o planejamento deve buscar concretizar.

As campanhas #MeuRival e #CartãoVermelho no Twitter tiveram resultados positivos em relação ao que se propuseram mas, fundamentalmente, foram pensadas para guardar coerência metodológica com a ação hacker que marcou a inserção do futebol de mulheres no Museu do Futebol a partir de "Visibilidade para o Futebol Feminino" – coerência que é fundamental para construção de credibilidade e reputação. Sobretudo, serviram para demonstrar como a instituição poderia usar os recursos técnico e humanos de que dispõe para fomentar de maneira potente uma discussão socialmente relevante e essencial para o desenvolvimento social no País, como é o caso da desigualdade de gênero.

REFERÊNCIAS

ALFONSI, Daniela. **Réplicas originais: um estudo sobre futebol nos museus.** 2018. 187f. Tese (doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

BELLOS, Alex. **Futebol:** the Brazilian way of life. Londres, Bloomsbury, 2014.

BRUNO, Maria Cristina Oliveira. **Waldisa Rússio Camargo Guarnieri:** textos e contextos de uma trajetória profissional. Volume 1. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2010.

CLOVER, Darlene E. e SANFORD, Kathy**. Educating Epistemic Justice and Resistance Through the Feminist Museum Hack:** Looking and Acting with Another Eye. **Museum International**, Paris, n. 72, p. 56-67, 2020. Disponível em: https://doi.org/10.1080/13500775.2020.1743057. Acesso em: 25 fev. 2023.

CREATIVE GUERRILLA MARKETING. **Guerrilla Marketing Example - UNICEF Dirty Water Vending Machine Campaign**. YouTube, 21 set. 2010. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Ug5OdN3QpJI. Acesso em: 29 jan. 2022.

BRUNO, Maria Cristina Oliveira (org). **Waldisa Rússio Camargo Guarnieri:** textos e contextos de uma trajetória profissional. São Paulo: Pinacoteca do Estado: Secretaria de Estado da Cultura: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, 2010. v. 1.

IDBRASIL CULTURA, EDUCAÇÃO E ESPORTE. **Museu do Futebol: um museu experiência.** São Paulo, 2014.

KÖPTCKE, Luciana Sepúlveda; CAZELLI, Sibele; e LIMA, José Matias de. **Museus e seus visitantes: relatório de pesquisa perfil-opinião 2005.** Brasília: Gráfica e Editora Brasil, 2009.

LACERDA, Renata Maria Beltrão e BRUNO, Maria Cristina Oliveira. **Representatividade importa:** presença de mulheres nas pesquisas de público do Museu do Futebol. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE ESTUDOS SOBRE FUTEBOL, 4., 2022, São Paulo. Anais [...]. São Paulo: Museu do Futebol, 2022.

LEVINSON, Jay Conrad. **Guerrilla Marketing:** Cutting-edge strategies for the 21st century. 4ª edição. Londres: Piatkus, 2011.

LUDLOW, Peter. **What is 'Hacktivist'?** The New York Times, Nova Iorque, 13 jan. 2013. The Opinion pages. Disponível em: https://archive.nytimes.com/opinionator.blogs.nytimes.com/2013/01/13/what-is-a-hacktivist/. Acesso em 5 de dez. 2022.

MORAES, Fabiana. **A pauta é uma arma de combate:** subjetividade, prática reflexiva e posicio-

namento para superar um jornalismo que desumaniza. Porto Alegre: Arquipélago, 2022.

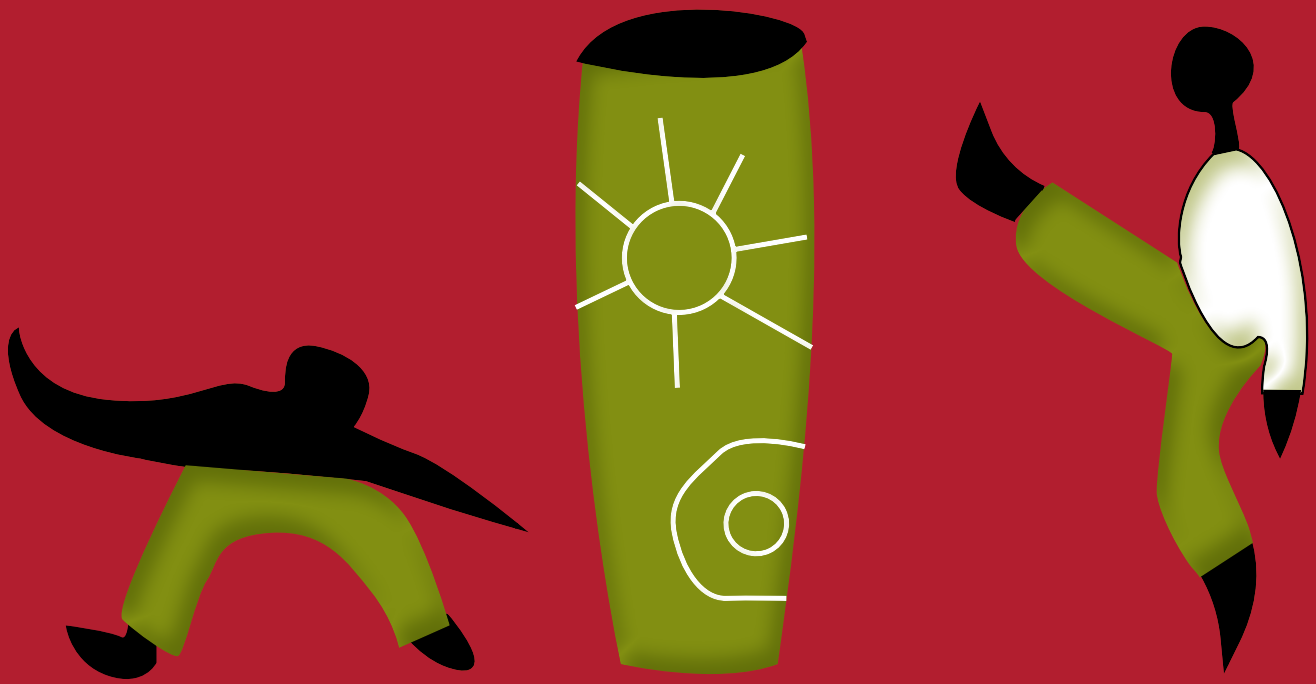
MUSEUMS ARE NOT NEUTRAL. **We are stronger together.** 1 out. 2019. Disponível em https://www.museumsarenotneutral.com/learn-more/we-are-stronger-together. Acesso em 30 jan. 2022.

RUSSEL, Adrienne. **Journalism as actvism:** recording media power. Polity Press: Cambridge, 2016.

5º sebramus

Museologia em *movimento:* lutas e resistências

GT 5
MUSEUS, MEMÓRIA E MUSEOLOGIA LGBT+



GT 5 - MUSEUS, MEMÓRIA E MUSEOLOGIA LGBT+

Coordenadores
Tony Willian Boita(UFRGS)
Marlise Maria Giovanaz (UFRGS)
Benito Bisso Schmidt (UFRGS)

Resumo

O presente Grupo de Trabalho objetiva reunir pesquisas que versem sobre museus, memória e Museologia produzidas pela comunidade LGBTQIA+ (Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais, Queers, Intersexuais, Assexuais e outras identidades de gênero e orientações sexuais). Neste cenário, problematizam-se estratégias museais interessadas na superação da LGBTfobia (categoria jurídica vigente nas políticas públicas brasileiras), no que pode ser chamado de Museologia LGBT+, entre outras possíveis designações. Para tal, reúnem-se novas abordagens teóricas relacionadas a políticas públicas, direitos humanos, estudos queer e interseccionalidade, além das práticas inovadoras expressas na criação de museus com tipologia própria, abordagens que problematizem o fato museal e a cadeia operatória museológica, estudos de musealização de coleções representativas da comunidade LGBTQIA+, história dos museus, monumentos, patrimônios, arquivos, ressignificação de exposições e de acervos já musealizados, difusão de memórias orais, invisibilização das sexualidades dissidentes em exposições de curta e longa duração, entre outras possibilidades que demonstram a potencialidade desta proposta e sua ampla diversidade de atuação. O GT conta com apoio do Centro de Referência da História LGBTQI+ do RS (CLOSE – RS)/UFRGS, da Rede LGBT+ de Memória e Museologia Social, a Revista Memórias LGBT+ e do Grupo de Pesquisa Museologia e Sexualidade (MusaSex/CNPq).

MUSEOLOGIA LGBT E SEUS ENTRAVES

Alex Godoy Padilha de Souza
UFSC

RESUMO

Em consonância às discussões acerca do patrimônio cultural imaterial e da diversidade cultural que abrem as portas para o pensamento do novo milênio, os museus se firmam como instituições que trabalham fundamentalmente a partir do e com o diferente, o que viabiliza, a reflexão em torno do tema da diversidade cultural e do processo de constituição e afirmação de identidades. Porém, quando falamos sobre a comunidade LGBT, percebemos que os museus ainda possuem um longo processo a ser trabalhado, pois para além do preconceito e da invisibilização, soma-se a questão da imaterialidade do patrimônio cultural da comunidade LGBT, que historicamente tende a ser apagada (leia-se destruída), a exemplo do holocausto e da ditadura militar no Brasil, ou pela própria epidemia de AIDS nos anos 80, quando as obras de artistas gays mortos pela doença passaram a ser desvalorizados ou até mesmo descartados. Desta maneira, o empenho em se estabelecer uma nova museologia aliado à força ativista de profissionais LGBTs dentro do campo faz surgir um alerta para toda a comunidade museológica sobre o apagamento das memórias LGBTs dos espaços museais e evidencia a necessidade e o desejo de preservá-las dentro destes espaços, independentemente de suas tipologias.

PALAVRAS-CHAVE

Memória LGBT. Patrimônio imaterial. Invisibilização. Sexualidade.

ABSTRACT

The discussions about intangible cultural heritage and cultural diversity has opened doors to the thinking of the new millennium. Museums establish themselves as institutions that work fundamentally from and with what is different, which makes it possible to reflect on what is different. theme of cultural diversity and the process of constitution and affirmation of identities. However, when we talk about the LGBT community, we realize that museums still have a long process to work on, because in addition to prejudice and invisibilization, there is also the question of the immateriality of the cultural heritage of the LGBT community, which historically tends to be erased (read: destroyed), like the holocaust and the military dictatorship in Brazil, or by the AIDS epidemic itself in the 1980s, when the works of gay artists killed by the disease began to be devalued or even discarded. In this way, the effort to establish a new museology combined with the activist force of LGBT professionals within the field raises an alert for the entire museological community about the

erasure of LGBT memories from museum spaces and highlights the need and desire to preserve them. within these spaces, regardless of their typologies.

KEYWORDS

LGBT memory. Intangible heritage. Invisibilization. Sexuality.

Museologia LGBT e seus entraves

Em 17 de outubro de 2003, aconteceu em Paris a Convenção Para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial da UNESCO, com o objetivo de deliberar sobre a importância do patrimônio cultural imaterial como fonte de diversidade cultural. O documento gerado a partir desta conferência traz algumas definições relacionadas ao tema de modo a propor ações de salvaguarda efetivas ao patrimônio cult deural considerado imaterial. Desta maneira:

> 1. Entende-se por "patrimônio cultural imaterial" as práticas, representações, ttexpressões, conhecimentos e técnicas - junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados - que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural. Este patrimônio cultural imaterial, que se transmite de geração em geração, é constantemente recriado pelas comunidades e grupos embira função de seu ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história, gerando um sentimento de identidade e continuidade e contribuindo assim para promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana
>
> 2. O "patrimônio cultural imaterial", conforme definido no parágrafo 1 acima, se manifesta em particular nos seguintes campos: a) tradições e expressões orais, incluindo o idioma como veículo do patrimônio cultural imaterial; b) expressões artísticas; c) práticas sociais, rituais e atos festivos; d) conhecimentos e práticas relacionados à natureza e ao universo; e) técnicas artesanais tradicionais. (UNESCO, 2003)

Entende-se neste contexto, a complexidade no que diz respeito à salvaguarda deste patrimônio, justamente por sua imaterialidade e para isso pontua-se "a profunda interdependência que existe entre o patrimônio cultural imaterial e o patrimônio material cultural" (UNESCO, 2003), reconhecendo também que o processo de globalização da mesma forma que o fenômeno da intolerância, geram graves riscos de deterioração, desaparecimento e destruição do patrimônio cultural imaterial, devido em particular à falta de meios para sua salvaguarda (UNESCO, 2003).

O documento segue e associa o importante papel na produção, salvaguarda, manutenção e recriação do patrimônio cultural imaterial às comunidades, em especial as indígenas, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos, o que contribui para enriquecer a diversidade cultural e a criatividade humana (UNESCO, 2003), em outras palavras, a imaterialidade do patrimônio cultural se desenvolve a partir da existência (materialidade) dos sujeitos aos quais estão relacionadas e sendo assim, torna-se fundamental a preservação da existência destes sujeitos para que seja viabilizada a salvaguarda dos diferentes patrimônios culturais imateriais da humanidade.

Para além da problemática da salvaguarda, a convenção de 2003 reitera a importância do patrimônio cultural imaterial como fonte de diversidade cultural e garantia de desenvolvimento sustentável referenciando para tal, diversos documentos anteriores à data, dentro os quais, a Declaração Universal da UNESCO sobre a Diversidade Cultural, de 2001. (UNESCO, 2003)

A Declaração adotada pela Conferência Geral da Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura em sua 31ª sessão no dia 2 de Novembro de 2001 inicia-se:

> Empenhada na plena realização dos direitos humanos e liberdades fundamentais proclamados na Declaração Universal dos Direitos do Homem e em outros instrumentos jurídicos universalmente reconhecidos, como os dois Pactos Internacionais de 1966 relativos, respectivamente, aos direitos civis e políticos e aos direitos económicos, sociais e culturais,
>
> Recordando que o Preâmbulo da Constituição da UNESCO afirma que “a difusão da cultura e a educação da humanidade para a justiça, a liberdade e a paz são indispensáveis à dignidade humana e constituem um dever sagrado que todas as nações devem cumprir com espírito de assistência mútua”, [...]
>
> Reafirmando que a cultura deve ser vista como um conjunto de características espirituais, materiais, intelectuais e emocionais diferenciadoras de uma sociedade ou de um grupo social, e que compreende, para além da arte e da literatura, os estilos de vida, as formas de viver em conjunto, os sistemas de valores, as tradições e as convicções,
>
> Constatando que a cultura está no centro dos debates contemporâneos sobre a identidade, a coesão social e o desenvolvimento de uma economia baseada no conhecimento,
>
> Afirmando que o respeito pela diversidade das culturas, a tolerância, o diálogo e a cooperação, num clima de confiança e compreensão recíproca, são algumas das principais garantias da paz e da segurança internacionais [...] (ONU, 2001)

O tom dado no início do documento evoca pela referenciação de documentos importantes como a Declaração Universal dos Direitos do Homem e a própria constituição da UNESCO, a importância do conteúdo que segue, no que diz respeito à preservação e o fomento da diversidade cultural para a humanidade.

Dentre os doze artigos que integram a Declaração, destacam-se os quatro primeiros, que discorrem acerca da diversidade cultural em diferentes perspectivas basilares:

> Artigo 1.º- Diversidade cultural: um património comum da Humanidade: A cultura assume diversas formas ao longo do tempo e do espaço. Esta diversidade está inscrita no carácter único e na pluralidade das identidades dos grupos e das sociedades que formam a Humanidade. Enquanto fonte de intercâmbios, inovação e criatividade, a diversidade cultural é tão necessária para a Humanidade como a biodiversidade o é para a natureza. Neste sentido, constitui o patrimônio comum da Humanidade e deve ser reconhecida e afirmada em benefício das gerações presentes e futuras.
>
> Artigo 2.º - Da diversidade cultural ao pluralismo cultural: Nas nossas sociedades cada vez mais diversas, é fundamental garantir uma interacção harmoniosa entre pessoas e grupos com identidades culturais plurais, variadas e dinâmicas, bem como a sua vontade de viver em conjunto. Políticas visando a inclusão e participação de todos os cidadãos são garantias de coesão social, de vitalidade da sociedade civil e de paz. Assim definido, o pluralismo cultural dá expressão política à realidade da diversidade cultural. Sendo indissociável de um ambiente democrático, o pluralismo cultural favorece os intercâmbios culturais e o florescimento das capacidades criativas que suportam a vida pública.
>
> Artigo 3.º - Diversidade cultural como um factor de desenvolvimento: A diversidade cultural alarga o leque de opções à disposição de todos; é uma das fontes do desenvolvimento, entendido não apenas em termos de crescimento econômico, mas também como meio para alcançar uma existência intelectual, emocional, moral e espiritual mais satisfatória.
>
> Artigo 4.º - Os direitos humanos como garantias da diversidade cultural: A defesa da diversidade cultural é um imperativo ético, indissociável do respeito pelos direitos humanos. Implica um compromisso para com os direitos humanos e liberdades fundamentais, em particular os direitos das pessoas pertencentes a minorias e dos povos indígenas. Ninguém pode invocar a diversidade cultural para justificar a violação dos direitos humanos garantidos pelo direito internacional, nem para restringir o seu âmbito.

Em consonância às discussões acerca do patrimônio cultural imaterial e da diversidade cultural que abrem as portas para o pensamento do novo milênio, cria-se em 2003 no Brasil, mesmo ano da Convenção Para A Salvaguarda Do Patrimônio Cultural Imaterial da UNESCO, a Política Nacional de Museus (PNM) cujo objetivo é

> Promover a valorização, a preservação e a fruição do patrimônio cultural brasileiro, considerado como um dos dispositivos de inclusão social e cidadania, por meio do desenvolvimento e da revitalização das instituições museológicas existentes e pelo fomento à criação de novos processos de produção e institucionalização de memórias constitutivas da diversidade social, étnica e cultural do país (MINISTÉRIO DA CULTURA, 2003)

E em 2009, também afirmando estas novas ideais, cria-se o Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM) que traz tanto em sua missão como em seus valores o fomento e o respeito à diversidade (IBRAM, 2018).

Desta maneira, o museu se firma como uma instituição que trabalha fundamentalmente

a partir do e com o diferente (ALMEIDA, 2010), o que viabiliza, a reflexão em torno do tema da diversidade cultural e do processo de constituição e afirmação de identidades. Este processo se dá pela construção das mais plurais narrativas existentes dentro e fora dos espaços de museu, estabelecidas pelas relações de poder que evidenciam a inclusão e a exclusão, as lembranças e esquecimentos, a harmonia e tensão, os consensos e conflitos existentes na sociedade.

Torna-se fundamental a estes espaços, o trabalho relativo a diversidade cultural e a exacerbação da riqueza dessa diversidade, de modo a quebrar com a visão única de cultura vinculadas a estruturas hegemônicas de poder cujo objetivo é o de promover uma "harmonia social" paradoxal a ideia de museu concebida para a atualidade.

> Porém, não devemos ser ingênuos e acreditar que, somente mostrando as diversas culturas, podemos contribuir para o processo de tomada de consciência de nossas identidades e, portanto, de nossas diferenças. É necessário notar que diversidade cultural e diferença cultural são categorias distintas. Ou seja, não basta apenas mostrar a diversidade nos museus, seja ela representada por coleções arqueológicas, etnográficas, históricas ou artísticas. É necessário problematizar a questão e trabalhar no sentido de que é possível que as diversas culturas possam interagir e conviver, condição fundamental se quisermos construir um mundo realmente comprometido com a paz e a justiça social, bases fundamentais da verdadeira democracia. (ALMEIDA, 2010, p 224)

Do mesmo modo, é necessário compreender que a preservação e fomento da diversidade cultural e dos diferentes patrimônios imateriais se desenvolve como um exercício da cidadania que só ocorre quando o indivíduo conhece a realidade na qual está inserido, a memória preservada, os acontecimentos atuais, entendendo as transformações e buscando um novo fazer. Despertar a consciência crítica do indivíduo, leva-o assim à reapropriação da memória coletiva e ao direito do exercício da sua cidadania (PRIMO,1999). Porém, quando o assunto é sexualidade, a museologia e seus profissionais ainda seguem determinações hierarquizadas do gênero, possuindo a heterossexualidade como modelo ideológico hegemônico e cuja maioria não incluem a temática por terem sido construídos em contextos fóbicos aos mesmos (BAPTISTA; BOITA, 2014).

Reflexo de uma sociedade onde a comunidade LGBT é invisibilizada, os museus se tornam espaços de reprodução de um discurso desenvolvido a partir de um olhar normativo, prova disso é a ausência da população LGBT em praticamente todos os documentos e cartas produzidos no campo da museologia, deixando claro que até mesmo uma abordagem social prevalece conservadorarista em razão às sexulidades (BAPTISTA; BOITA, 2014).

Para além do preconceito e da invisibilização, soma-se a ausência dos discursos de memória LGBTs nos espaços museológicos a questão da imaterialidade do patrimônio cultural da comunidade, pois historicamente as marcas da presença LGBT tendem a ser apagadas (leia-se destruídas), a exemplo do holocausto e da ditadura militar no Brasil, onde milhares de gays,

lésbicas, e travestis foram violentados e mortos por suas condutas desviantes, ou pela própria epidemia de AIDS nos anos 80, quando as obras de artistas gays mortos pela doença passaram a ser desvalorizados ou até mesmo encontrados no lixo (WEIERMAIR, 2008 apud BAPTISTA; BOITA, 2014, p. 179). A territorialidade também se torna um impasse na preservação e difusão de memórias LGBTs, uma vez que elas não se concentram em locais legitimamente LGBTs e disputam determinados espaços com outras camadas de memória.[1]

O empenho em se estabelecer uma nova museologia aliada a força ativista de profissionais LGBTs dentro do campo faz surgir um alerta para toda a comunidade museológica sobre o apagamento das memórias LGBTs dos espaços museais e evidencia a necessidade e o desejo de preservá-las dentro destes espaços, independentemente de suas tipologias.

Para Baptista e Boita (2017) uma museologia protagonizada por LGBTs se dá da mesma maneira que os indivíduos LGBTs se desenvolvem; através de novos caminhos, não convencionais, não trilhados pelos demais. Desta forma têm acontecido no Brasil e no mundo, onde nos últimos anos novos projetos e processos museológicos passaram a abordar a temática da sexualidade e da diversidade sexual com maior tenacidade.

Com um discurso que deriva das pautas do próprio movimento LGBT e base teórica proveniente da museologia social, as ações museológicas relacionadas a esta temática tratam primordialmente da discriminação, do preconceito, da exclusão, da violência, do silêncio; situações e sentimentos comuns a maioria dos que se identificam com essa sigla. Mas assim como na vida, provocam uma sensível reflexão sobre o orgulho característico à comunidade.

Baptista e Boita (2014) descrevem a formação desta museologia protagonizada por LGBTs como um movimento questionador da matriz heterossexual como discurso dominante, hegemônico e hierarquizante nos espaços museais, e que atende enquanto público, tanto a comunidade LGBT, carente de espaços de memória e referências históricas fundamentais na valoração de nossas identidades, quanto o público geral, carente de políticas que provoquem sua adequação ao Estado regido pelo princípio de Direitos Humanos e Culturais.

A museologia LGBT não se restringe apenas a profissionais e instituições empáticas à causa, uma vez que pressupõe o uso do pronome “nós” (BAPTISTA; BOITA, 2014) e se solidariza a outras causas sociais onde a perseguição das identidades levam à exclusão social e ao esquecimento. Mesmo sendo fundamental a estabelecimento de espaços específicos de memória e história LGBT, a exemplo brasileiro o Museu da Diversidade Sexual ou o Schwules Museum, na Alemanha, é de extrema importância que a temática se faça presente também em outras instituições museológicas.

Exemplos de instituições que já se abriram para a temática da sexualidade são o Museu do futebol, que realizou em 2019 o “Seminário Futebóis: Pluralidade e Representatividade” com o intuito de promover uma reflexão sobre a exposição de longa duração do museu, visando sua

1 Espaços como a Praça da República em São Paulo ou a praia da Galheta em Florianópolis são exemplos de lugares que fazem parte das memórias da comunidade LGBT mas que compartilham o local com outras memórias e representações.

reformulação, de incluir o olhar de diferentes grupos ligados ao esporte, tais como: mulheres torcedoras, representantes de clubes, jogadoras e jogadores que atuaram em seleção brasileira, times e atletas que levantam a bandeira LGBT e que trouxeram a pauta contra a homofobia no esporte.

A instituição também participou no ano de 2019 da campanha "Sonhar o Mundo"[2] do SISEM-SP à favor dos Direitos humanos e da diversidade, e abordando dentre as atividades à temática de gênero e o preconceito dentro do esporte, ação que promove um novo discurso dentro da narrativa temática da instituição de modo a promover a reflexão e sensibilização de seus públicos.

Imagem 3 - Bandeira no Museu do Futebol, 2019



Fonte: Instagram da instituição@museudofutebol.

Outro exemplo que pode ser citado é a exposição "Histórias da Sexualidade" realizada pelo Museu de Artes de São Paulo - MASP em 2017. O objetivo da mostra, segundo o museu, era

2 A campanha "Sonhar o Mundo" é uma iniciativa do Sistema Estadual de Museus de São Paulo (SISEM-SP) que promove ações conjuntas de museus paulistas em favor dos Direitos Humanos. A foto do banner foi postada no instagram do Museu do futebol com a seguinte legenda:
" Aqui no Museu do Futebol todas e todos são bem-vind@s! Não importa se você é bi, trans, homo ou hétero, jogue do seu jeito: esse será o seu futebol. Diversidade cultural é dar voz àqueles que existem como querem. Vem pro Museu do Futebol, mona, mano e mina!"

o de discutir sobre sexualidade e suas mais diversas variações e refletir sobre a liberdade de expressão e direitos individuais frente a um período de manifestações violentas e embates públicos contra as artes, como o cancelamento da mostra Queer Museu, em Porto Alegre, e dos ataques à performance La bête, no Museu de Arte Moderna (MAM), em São Paulo. Ao longo do período da exposição o museu organizou diversas oficinas para abordar o tema da diversidade sexual que também já teve espaço em outras exposições do museu, como a exposição "Avenida Paulista" em 2017 e "Tunga: o corpo em obras" de 2018. (MASP, s.d.)

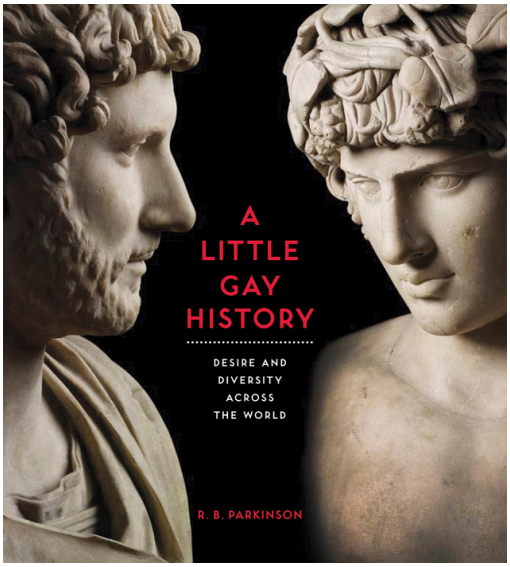
Imagem 4 - imagem de divulgação da exposição "Histórias da sexualidade" realizada pelo Museu de Artes de São Paulo - MASP em 2017/2018



Fonte: https://masp.org.br/exposicoes/historias-da-sexualidade

Um terceiro exemplo, desta vez internacional, nos mostra como a temática da sexualidade pode ser abordada em diferentes acervos. Foi o caso do catálogo "A little gay history: desire and diversity across the world" lançado em 2013 pelo curador Richard B. Parkinson do British Museum. Em um movimento nada convencional, este catálogo foi lançado no mês de visibilidade LGBT juntamente com a Parada do Orgulho Gay de Londres, abordando o tema a partir de um dos acervos mais importantes do mundo.

Imagem 5 - Capa do catálogo "A Little Gay History" . Publicado em 2013 pelo British Museum



Fonte: https://www.amazon.com.br/Little-Gay-History-Desire-Diversity/dp/0714151009

O museu também dispõe para os visitantes, um percurso intitulado “Desire, Love, Identity” que evidencia 15 objetos relacionados à temática LGBTQ dentro da exposição como “The Warren Cup” uma taça romana decorada com duas cenas de amantes do sexo masculino, que não pôde ser exibida publicamente ao longo de quase todo o século XX, pois a homossexualidade era ilegal na Inglaterra e País de Gales até julho de 1967 e também “Ladies of Llangolen” um objeto decorativo pertencente a Lady Eleanor Butler e Sarah Ponsonby que fugiram juntas para a Irlanda em 1778 e desafiaram as convenções da época, vivendo a vida de sua escolha por 50 anos em North Wales. (BRITISH MUSEUM, 2019)

Imagens 6 e 7 - “The Warren Cup” a esquerda e a direita, “Ladies of Llangolen”





Fonte: https://www.britishmuseum.org/sites/default/files/2020-01/Desire-love-identity-LGBTQ-history-trail-2019.pdf

O IV Seminário de Política de Acervos, promovido nos dias 04, 05 e 06 de novembro de 2019 pelo Museu Victor Meirelles em Florianópolis/SC, abordou o tema “Memórias e Patrimônio LGBT” a fim de promover o debate sobre identidades e expressões de gênero e sexualidades não normativas e mapear acervos (museus, arquivos e bibliotecas) que sirvam como fontes de pesquisa de estudos sobre a trajetória de vida e de resistência LGBT no Brasil.

Os Seminários fazem parte do calendário da instituição desde 2012, adotando em cada sessão uma perspectiva crítica sobre experiências de gestão de acervos em museus que evidenciam suas posturas políticas afirmando sua função política dentro da sociedade. (MUSEU VICTOR MEIRELLES, 2019)

Imagem 8 - imagem de divulgação da IV Seminário de Política de Acervos, sob o tema Memórias e Patrimônio LGBT



Fonte: https://museuvictormeirelles.museus.gov.br/noticias/destaque/seminario-aborda-tematica-lgbt-nos-acervos/

Organizado anualmente desde 1977 pelo ICOM, o Dia Internacional dos Museus busca conscientizar os públicos sobre a importância destes espaços para o intercâmbio cultural

e o enriquecimento de culturas. Para o Dia Internacional dos Museus 2020, definiu-se o tema "Museus pela igualdade: diversidade e inclusão" fazendo desta data, um momento de celebração à diversidade das diferentes comunidades museológicas, além de promover ferramentas para identificar e superar preconceitos no que os museus mostram e nas histórias que contam.

Adotando sempre o mesmo tema definido pelo ICOM, o IBRAM promove a Semana Nacional de Museus, que ocorreu de 18 a 24 de Maio de 2020 e incentivou milhares de museus brasileiros a produzirem conteúdos e ações através do tema diversidade.

Imagem 9 - Imagem de divulgação do Dia Internacional de Museus de 2020, com o tema Museus pela igualdade: Diversidade e Inclusão



Fonte: https://icom.museum/en/activities/events/international-museum-day/

Desta maneira, esta nova museologia revela um debate pela democratização da memória e pelo direito à memória garantido na Declaração dos Direitos Humanos através da luta de um grupo deixado à parte das políticas públicas. O enfrentamento do conservadorismo dentro do campo da museologia através da abordagem a partir das sexualidades nos permite refletir sobre estratégias de combate dos preconceitos e fobias que afetam as relações da sociedade na atualidade.

Neste contexto adverso se estabelece a resistência da comunidade LGBT e seus aliados, unidos para o desenvolvimento de práticas museológicas alinhadas com as propostas emergentes de uma museologia social, justa e igualitária e propondo a construção de novas ações e saberes que incluem nos espaços de museus, no patrimônio e na memória coletiva, essa comunidade que sempre esteve presente e que hoje demanda maior representatividade.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Adriana Mortara. **Museus e harmonia social: convivência na diversidade**. O ICOM/ Brasil e o pensamento museológico brasileiro: documentos selecionados / organização Maria Cristina Oliveira Bruno. – São Paulo: Pinacoteca do Estado: Secretaria de Estado da Cultura: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, 2010.

BAPTISTA, Jean; BOITA, Tony. **Protagonismo LGBT e museologia social: uma abordagem afirmativa aplicada à identidade de gênero.** Cadernos do CEOM, v. 41, p. 175-192, 2014

BAPTISTA, Jean; BOITA, Tony. **Memória e esquecimento LGBT nos museus, patrimônios e espaços de memória no Brasil.** Revista do Centro de Pesquisa e Formação SESC , v. 5, p. 108-119, 2017.

BRITISH MUSEUM. **História do Museu Britânico**. 2020. Disponível em: https://www.britishmuseum.org/about-us/british-museum-story/history. Acesso em: 30 novembro. 2022.

MINISTÉRIO DA CULTURA. **Política Nacional de Museus**. 16 de maio de 2003. Consultado em 19 de novembro de 2022.

PRIMO, Judite Santos. **Pensar contemporaneamente a museologia.** Cadernos de Sociomuseologia, nº 16, p. 5-38; Lisboa: UCHT, 1999.

UNESCO. **Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial**, reunida em Paris, de 29 de setembro ao dia 17 de outubro de 2003.

SEMPRE AFRONTOSA:
salvaguarda e difusão da coleção documental Parada Livre (*nuances*/RS)

Ana Carolina Gelmini de Faria
Professora DCI/FABICO/UFRGS
Marlise M. Giovanaz
Professora DCI/FABICO/UFRGS

RESUMO

Organizada desde 1997, a Parada Livre de Porto Alegre é uma das mais antigas do Brasil e foi realizada sempre com a participação do nuances, Organização da Sociedade Civil que traz em seu histórico a luta e a defesa dos direitos humanos e civis da população LGBT+. Cada edição produz diferentes evidências materiais (tais como fotos, matérias de jornal, filmagens) e parte dessa memória se encontra no acervo do *nuances*. Nessa perspectiva, o curso de graduação em Museologia e o Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), em parceria com o *nuances*, estão realizando um projeto de tratamento documental a essa coleção, potencializando-a enquanto fonte de informação. O primeiro objetivo deste trabalho é mapear os registros materiais e visuais do *nuances* referentes à Parada Livre de Porto Alegre, constituindo assim uma coleção; após este primeiro movimento será necessário realizar um tratamento museológico da coleção Parada Livre de Porto Alegre através de procedimentos de conservação preventiva e de organização e registro documental dos dados referentes aos itens da coleção, seguindo normativas nacionais e internacionais; o objetivo final será disponibilizar a coleção Parada Livre de Porto Alegre em repositório digital para livre acesso à informação. O *nuances* realizou inúmeras iniciativas de transformação social frente ao contexto político-cultural vivido. As Paradas Livres de Porto Alegre fazem parte desse processo, reconhecidas como uma das principais ações de visibilidade LGBT+ da cidade, sendo um espaço privilegiado de luta e celebração, preservá-las é nosso compromisso.

PALAVRAS-CHAVE

Museologia LGBT+. Memória Social. *nuances*.
Parada Livre de Porto Alegre. Coleções digitais.

ABSTRACT

Organized since 1997, the Porto Alegre Parada Livre is one of the oldest gay pride celebrations in Brazil. Since its first edition, it has been organized with the participation of nuances, a Civil Society Organization bringing in its history the struggle and defense of human and civil rights of the LGBT+ population. Each edition produced different material evidence (such as photos, newspaper articles, footage) and part of these memories is comprised in the *nuance's* archives. The undergraduate course in Museology and the Postgraduate Program in Museology and Heritage at the Federal University of Rio Grande do Sul (UFRGS), in partnership with *nuances*, are carrying out a project for documental treatment of this collection, thus, enabling it as a source of information. The first objective of this work is to map the *nuances'* material and visual records related to the Porto Alegre

Parada Livre, thus constituting it as a collection; after this first movement, it will be necessary to conduct a museological treatment of the Porto Alegre Parada Livre collection through procedures of preventive conservation, as well as organization and documental record of the data related to the collection items in accordance with national and international regulations. The goal is to make the Porto Alegre Parada Livre collection available in a digital repository for open access. The *nuances* group championed and developed countless initiatives for social transformation of the political and cultural context experienced. The various editions of Porto Alegre Parada Livre are part of this process, recognized as one of the main actions around LGBT+ visibility in the city, being a privileged venue for struggle and celebration. Preserving these memories is our commitment.

KEYWORDS

LGBT+ Museology. Social Memory. *nuances*.
Porto Alegre Parada Livre. Digital Collections

Por uma Museologia LGBT+ no sul do Brasil

O ambiente acadêmico permite aos seus membros diversos tipos de contato, desde o mais tradicional - pedagógico e científico -, até o afetivo - associativo e político, e essas perspectivas, em intersecção, nos permitem construir diversas pontes de conexão. Por ser um espaço devotado ao ensino este ambiente possibilita o desenvolvimento da criatividade, o estabelecimento de laços com as instituições e com a sociedade organizada, se torna, portanto, um lugar privilegiado para a superação de barreiras no seu próprio fazer e no de outras instituições, como por exemplo os museus, arquivos e demais instituições de memória. Um exemplo deste processo pode ser visualizado na parceria estabelecida entre o curso de graduação em Museologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), o Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio da mesma Universidade e o grupo *nuances*. O contato com uma organização da sociedade civil abriu e consolidou o debate sobre a diversidade e a liberdade de expressão no fazer pedagógico da Museologia da UFRGS, possibilitou a realização de uma diversidade de exposições com curadoria compartilhada e participação ativa do *nuances* e dos docentes e discentes e impôs ao grupo um problema comum, a questão do acervo construído pelo grupo e o problema da sua conservação e salvaguarda.

As atividades, os trabalhos e a produção científica que resulta de quase uma década da parceria entre os sujeitos citados acima foi acolhida pelo Grupo de Trabalho (GT) Museus, Memória e Museologia LGBT do Seminário Brasileiro de Museologia (SEBRAMUS) desde 2019. O diálogo tem se estabelecido na perspectiva do conceito de *Museologia LGBT* proposto por Baptista e Boyta (2020) como uma Museologia que pretende superar as desigualdades e a marginalização dos sujeitos que não se encaixam no padrão da heteronormatividade, resultando em ações que tem como objetivo trazer à tona memórias ausentes e vozes silenciadas historicamente. O campo de

reflexão da Museologia LGBT+ se insere no que Castro e Ladeia (2022) definem como

> Museologias dissidentes que, se posicionam, se organizam e produzem a partir de suas necessidades, uma museologia que não mais fala sobre o outro a partir de práticas e metodologias colonialistas. Mas sim, como um espaço por onde os corpos considerados abjetos e grupos historicamente violentados, falam por eles mesmos. (CASTRO; LADEIA, 2022, p.247)

A partir desta perspectiva entendemos que a continuidade das ações estabelecidas entre o campo da Museologia e o grupo *nuances* precisava de uma ampliação de espectro, seja do ponto de vista dos tipos de projetos realizados conjuntamente, que até o momento tinham sido de duração reduzida, mas com grande impacto de difusão, para ações de caráter mais duradouro. Nesta nova fase nos dedicamos à valorização dos vestígios reunidos pelo grupo no decorrer de sua trajetória. Parte do acervo da organização já está sob a guarda do Arquivo Histórico do Rio Grande do Sul (AHRS), que desde 2019 disponibiliza para pesquisa o acervo da correspondência recebida pelo *nuances*. Porém nestes mais de 30 anos de existência o acervo produzido e reunido é amplo e variado, desde audiovisual, sonoro, materiais de divulgação, objetos e outros suportes. Valorizar a complexidade deste acervo é reforçar a presença social e política destes corpos dissidentes e difundir suas memórias. O primeiro conjunto documental a que este projeto se dedica é o que ficou dos materiais escritos, produzidos e distribuídos pelo grupo para a Parada Livre de Porto Alegre, que teve sua primeira edição em 1997 e foi organizada exclusivamente pelo *nuances* até 2005, depois desta data o evento passou a ser organizado por um coletivo de organizações, do qual o *nuances* participa, e tornou-se um dos maiores eventos públicos da cidade, tendo estimado mais de 80 mil pessoas em 2022.

O *nuances*

O *nuances* é uma Organização da Sociedade Civil que traz em seu histórico a luta, promoção e a defesa dos direitos humanos e civis da população LGBT+. Fundado em Porto Alegre no ano de 1991, tem atuado política e socialmente em temas como liberdade do uso do corpo, sexualidade, prazer, desejo, atento ao contexto histórico e político, denunciando o moralismo e o preconceito presentes na sociedade local e nacional. O coletivo foi inovador em inúmeras atividades, mas aqui neste texto importa realçar que foi o *nuances* o primeiro organizador da Parada Livre de Porto Alegre, movimento de caráter internacional que simboliza a luta contra o preconceito. O grupo ocupa uma posição central na articulação e representação da comunidade LGBT+ local e esteve envolvido na conquista da garantia de direitos sociais e econômicos, promoveu seminários e publicações, realizou campanhas de prevenção a infecções sexualmente transmissíveis, foi nestes mais de 30 anos um ator importante na cena política. Em parceria com a Museologia da UFRGS tem realizado

eventos que movimentam o ambiente cultural do Estado, como exposições, eventos e publicações.

Esta já longa trajetória do *nuances* constituiu um acervo diferenciado, composto de documentos, materiais produzidos nos projetos e ações como folders, cartazes, impressos de caráter educativo, livros, etc, além de objetos e documentos de caráter arquivístico. Nessa perspectiva, a Museologia da UFRGS (graduação e mestrado), em parceria com o *nuances*, vem desenvolvendo um projeto de difusão de acervo e das memórias da trajetória de expressões artísticas e de resistência do movimento LGBT+ no Rio Grande do Sul. A primeira coleção a ser trabalhada pelo projeto são os materiais produzidos especificamente para a Parada Livre de Porto Alegre, a partir da preservação, organização e estudo desta coleção o trabalho se propõe a valorizar a trajetória social de uma comunidade que foi historicamente invisibilizada, quando não oprimida ou mesmo proibida pelas forças políticas vigentes.

A Parada Livre de Porto Alegre

Em 1997 o coletivo *nuances*, assim como outras associações organizadas no Brasil sabiam da existência de eventos em cidades estadunidenses e europeias que comemoravam o Orgulho Gay, mas no Brasil este tipo de evento não ocorria. Mas foi neste ano que tudo mudou, já que em Porto Alegre e em São Paulo foram promovidas atividades no 28 de junho, dia em que se comemora o Gay Pride e se rememora a violência contra os sujeitos LGBT+ que ocorreu na cidade de Nova York no ano de 1969. Conforme Célio Golin,

> Sem dúvida foi o maior evento que o nuances protagonizou foi a realização da Primeira Parada Livre, em 1997. Na época não tínhamos a dimensão de como a Parada acabaria por se construir como um dos principais eventos da cidade e todas as suas repercussões, como o processo de rompimento da invisibilidade política dos LGBTs, trazendo para a cena pública da cidade personagens que eram vistos como desviantes e marginais. (GOLIN, 2017, p.65)

O contexto político oferecia minimamente garantias de liberdade e de proteção para a comunidade LGBT+ expressasse suas identidades e afetividades nos espaços públicos. O lugar escolhido para este primeiro desfile foi a Rua José Bonifácio, que se transforma aos finais de semana em espaço exclusivo para pedestres passearem, curtirem o Parque Farroupilha, prestigiarem a Feira Ecológica e o Brique da Redenção, ou seja, um lugar consagrado na sociabilidade local. Realizar a Parada neste local foi pura ousadia, e mais uma vez o *nuances* afrontava o preconceito da sociedade local e impunha sua marca e presença enquanto sujeitos históricos. É importante destacar que desde aquele primeiro desfile pela Rua José Bonifácio capitaneado pela icônica figura da Nega Lú, enrolada na bandeira rainbow, com não muito mais do que 100 pessoas, o nome dado ao evento em Porto Alegre já tinha uma peculiaridade. Aqui o evento se constituiu como Parada

Livre, diferente da maioria dos locais onde se chamou Parada Gay. Para Pires (2021) a Parada Livre, ao assumir esta nomenclatura, incorporou também um movimento político, protagonizado pela resistência de sujeitos que lutam contra o discurso do ódio. A pauta da liberdade de expressão da sexualidade, que inclusive está marcada no próprio nome do coletivo, acabou por se estender para o evento, trazendo para a esfera do debate toda a comunidade que se solidariza e tem empatia pela causa.

Se no primeiro ano foram pouco mais de cem participantes, no segundo ano de Parada Livre (1998) já se configurou em um grande evento com mais de mil pessoas, com realização de shows, uma caminhada no entorno do Parque Farroupilha e um jogo de futebol protagonizado por Drag Queens em frente ao Monumento ao Expedicionário. No livro *Nuances 25 anos* Golin (2017) comenta que a partir de 1998 foi impossível ignorar a grandiosidade do acontecimento, seja para a comunidade que ansiava pela festa e espetáculo, seja para políticos e poder constituído que já não poderiam esperar que a comunidade LGBT+ permanecesse fora dos holofotes. Estes acontecimentos realizados anualmente estiveram sob a organização protagonista do *nuances* até 2005 e desde 2008 vem sendo organizado por um coletivo de várias entidades locais.

Cada uma das edições da Parada Livre de Porto Alegre resultou na produção de uma ampla variedade de materiais, tais como fotografias, material impresso para divulgação, cartazes, faixas, matérias da imprensa, filmagens, etc. Parte significativa deste material encontra-se depositado na atual sede do grupo *nuances*, em condições não favoráveis à sua preservação. Como profissionais que atuam e militam pela preservação da memória social em sua complexidade, sabemos que a conservação e estudo deste tipo de acervo possibilita e encoraja inúmeras investigações sobre a trajetória de expressões artísticas e de resistência do movimento LGBT+ no Brasil.

A Museologia no *nuances*

Como profissionais da Museologia sabemos da invisibilidade dos sujeitos LGBT+ no campo dos museus e da memória. Há pouco espaço para este grupo nos acervos e nas salas expositivas, nestes lugares esta memória segue sendo um tabu. Como reverter este ciclo? Uma das respostas é promover esta memória social sob perspectiva museal, consolidando nesse processo suas narrativas na história.

Engana-se quem supõe que essa é uma história com poucos vestígios: existe uma vastidão de indícios dos percursos pessoais e sociais, porém, estão dissociados, muitos mantidos em sedes de coletivos, por particulares, ou mesmo ainda se mantém ao acaso, uma vez que nem são considerados documentos. Desafia-se, nesse contexto, a partir dos debates da memória e da identidade, valorizar evidências antes deixadas à margem, mas que, na abordagem museal, tornam-se elementos-chave para interpretar os sujeitos, os compreendendo como providos de significação: “Nessa reviravolta, é possível detectar-se, na atualidade, que, além dos espaços

oficiais, emergem muitos outros, cuja finalidade passou a ser a de preservar do esquecimento a identidade dos sujeitos e de suas relações sociais no tempo e no espaço" (SILVA, 2006, p.16).

A história LGBT+ no Brasil é marcada pela militância, e organizações da sociedade civil que representam os interesses dessa comunidade, como o *nuances*, acabam por produzir registros materiais que evocam seus percursos de mobilização social, educativa e política em prol dos direitos humanos. A essas materialidades torna-se urgente o tratamento documental arquivístico, bibliográfico e museológico, pois são fontes de informação.

Na perspectiva da Museologia, temos a musealização como um processo científico e metodológico para a aquisição da qualidade museal capaz de transformar evidências em documentos quando lhes é atribuido serem evocadores de memórias compartilhadas coletivamente, ou seja, testemunhos da sociedade. Cabe ressaltar que a cadeia da musealização estabelecido por Zbyněk Zbyslav Stránský prevê três processos que sustentam a Museologia Teórica: seleção, tesaurização, apresentação (BRULON, 2017).

> Teoria da seleção: a teoria da seleção está focada na identificação de possíveis portadores de musealidade e na sua extração dos contextos de origem ou de onde foram descobertos. [...] Teoria da Tesaurização: há uma diferença fundamental entre o processo de tesaurização e o colecionismo espontâneo [...]. A tesaurização não é a mera seleção de elementos – embora muitos museus ainda trabalhem desse modo – mas a criação de um sistema de elementos selecionados que por um lado representariam de modo mais autêntico valores culturais. Esse processo pode ser orientado em direção à compreensão dos elementos selecionados e de suas relações e conexões mútuas. [...] Teoria da apresentação: o valor dos objetos não é intrínseco a eles, mas se baseia na relação sujeito-objeto. [...] a comunicação museal deve usar os instrumentos que permitirão o contato mais direto possível entre o sujeito e os valores no thesaurus. (DOLÁK, 2017, p.183-184)

As relações do *nuances* com o curso de graduação em Museologia e o Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio da UFRGS buscam, através da cultura material, propor um pensar reflexivo sobre o direito humano de se viver plenamente, sem julgamentos. Três exposições realizadas são exemplos da parceria (figura 1). Iniciada oficialmente em 2016, no Museu de Porto Alegre Joaquim Felizardo, a curadoria compartilhada da exposição "Uma cidade pelas margens" - que teve a participação de outros coletivos e instâncias da Universidade - propôs, a partir das Paradas Livres, uma cartografia da cidade sob a perspectiva LGBT+, evocando os espaços de sociabilidade, de luta e conquistas na cidade (PREFEITURA DE PORTO ALEGRE, 2016).

Em 2019 a parceria foi retomada com a exposição "De Stonewall ao nuances: 50 anos de Ação", exibida no Memorial do Rio Grande do Sul, com a proposta de celebrar os 50 anos da Revolta de Stonewall e os 28 anos do *nuances*, conectando os eventos pelo termo ação: "Partindo da ideia de ação - que compreende disposição para agir, atividade, energia, movimento -, a equipe museológico-curatorial pretendeu valorizar como um ato impulsiona diversos desdobramentos" (GIOVANAZ; FARIA, 2021, p.27).

A parceria mais recente ocorreu em 2021, com a exposição “Nega Lú: um frenesi na maldita Porto Alegre”, exercício em defesa da construção de cidadania e promoção da igualdade social. Nega Lú foi uma celebridade popular da cidade de Porto Alegre, uma personagem marginal que foi ícone da transgressão em um Brasil marcado pela repressão da Ditadura Militar. O projeto curatorial envolveu quatro núcleos espalhados por ruas de Porto Alegre, sediados em bares/ lanchonete, principalmente em áreas externas, concebendo uma experiência museal diferenciada - a exposição foi ao público e propôs que o transeunte acompanhasse as conexões de Nega Lú com a cidade valorizando, sobretudo, as pessoas e suas histórias (GIOVANAZ; FARIA, 2022).

Figura 1 - Exposições idealizadas pela parceria *nuances* com a Museologia/UFRGS



Fonte: Das autoras, 2023.

A relação com o *nuances* nos projetos expográficos acima chamou a atenção das docentes envolvidas para o registro documental produzido nas mais de três décadas de atuação do coletivo. São flyers, folhetos, folders, livretos, cartazes, jornais, bottons, porta-copos, bandeiras, faixas, fotografias, gravações, ou seja, materiais das mais diferentes naturezas que evidenciam sua trajetória de militância - de campanhas a eventos, passando por manifestos e celebrações. Esses indícios encontram-se na sede do coletivo, sem tratamento documental. O primeiro contato evidenciou um farto material sobre a Parada Livre, tornando-se o próximo tema a ser trabalhado na perspectiva museal.

Porém, a interação com as materialidades indicou um alto potencial de musealização, uma vez que tais vestígios evocam as memórias do coletivo, da história LGBT+ local e da defesa pela diversidade sexual no país. Lança-se um novo desafio: auxiliar o *nuances* a atribuir valor de musealidade às evidências materiais que permaneceram sob sua guarda, evocando “[...] propriedade que tem um objeto material de documentar uma realidade, através de outra realidade: no presente, é documento do passado, no museu é documento do mundo real, no interior de um espaço é documento de outras relações espaciais” (MAROEVIC, 1997, p.1).

Junto ao *nuances* uma equipe de três docentes, quatro discentes e uma museóloga egressa[1], todas vinculadas à Museologia da UFRGS, iniciaram um processo de prospecção que

1 Compuseram o grupo de visitação à sede do nuances para prospecção dos registros materiais: Ana Carolina Gelmini de Faria (docente), Ana Celina Figueira da Silva (docente), Clara Bastos Targa (discente), Klara Maciel Albarenque

permitiu diagnosticar as materialidades (figura 2). O contato direto com a sede, somado às práticas expositivas realizadas e as em concepção (como explorar o tema da Parada Livre), consolidaram um importante passo em nível de parceria com a Universidade: a elaboração de uma ação de extensão, vinculada ao programa *Museologia na UFRGS: trajetórias e memórias*, que subsidiará a gestão do futuro acervo.

Tal movimento viabiliza a primeira etapa da musealização: a seleção, fase de detecção de um potencial de musealidade nos objetos, processo sustentado por uma coleta fundamentada em conhecimentos oriundos de diferentes disciplinas científicas, mas, também, pelo potencial identificado de se desencadear a memória, dimensão essa que não se encontra intrínseca ao suporte material, mas em sua relação com o sujeito (BRULON, 2017).

Figura 2 - Prospecção dos registros do *nuances*



Fonte: Das autoras, 2022.

A coleta museal considerará tanto o ponto de vista diacrônico, ou seja, histórico, como o sincrônico, ao atentar para as demandas da sociedade contemporânea (STRANSKY, 1989). A seleção permitirá iniciar a etapa de tesaurização, que compreende o processo de inserção desse objeto - no qual se identificou na etapa de seleção a musealidade - no sistema documental da nova realidade de uma coleção, museu, ou experiência de caráter museológico (BRULON, 2017). Esse é um processo de conexões, que estabelecerá articulações temáticas possíveis de serem evocadas

(discente), Lourdes Maria Agnes (bibliotecária e museóloga), Marlise Maria Giovanaz (docente), Rafaela Marques Mineiro (discente), Vitória Werlang Girald (discente).

com a contribuição das materialidades selecionadas, construindo, assim, relações semânticas.

Caberá, após a seleção e tesaurização, na etapa de apresentação ou comunicação museológica disseminar o valor científico, cultural e educativo evocado pelos objetos na condição de patrimônio a ser legado, estimulando uma reflexão crítica sobre seus significados potenciais (BRULON, 2017). Há diferentes estratégias de difusão do conhecimento produzido e de suas fontes primárias que, após a musealização, são consideradas museálias: repositórios digitais de livre acesso, exposições, publicações são algumas das estratégias de comunicação. Para fomentar essas etapas se contará com a ação de extensão, edição de disciplinas eletivas como Tópicos Especiais em Documentação Museológica e Tópicos Especiais em Museologia Social, e participação em editais de fomento. O que se propõe é um longo processo de gestão de acervos.

Os primeiros contatos com a cultura material localizada na sede do *nuances* já permitiram identificar vasto registro das edições da Parada Livre (figura 3). Parte expressiva desses vestígios é de suporte em papel e permitem, em conexão, refletir sobre o papel cultural, educativo, político e social da principal manifestação de visibilidade LGBT+ da cidade.

Figura 3 - Vestígios das Paradas Livres na sede do *nuances*



Fonte: *nuances*, 2022.

Musealizar os registros vinculados a Parada Livre é propor, por exemplo, uma reflexão sobre as estratégias coletivas de mobilização urbana ligadas às militâncias políticas relativas à diversidade sexual. Primeiro organizador da Parada Livre de Porto Alegre, o *nuances* não só faz

parte dessa história, ele a escreve a cada nova edição (figura 4).

Figura 4 - *nuances* na 25ª Parada Livre de Porto Alegre, edição realizada em 2022



Fonte: Das autoras, 2023.

O contato com o *nuances* permite conhecer a relação do coletivo com os registros produzidos por eles ao longo de seu itinerário e, sob a perspectiva museal, interpretar os valores agregados a essas evidências. Tal exercício, a partir da Museologia, é uma oportunidade de pensar e sentir a importância de se valorizar a vida e os direitos humanos através da cultura material, respeitando as diferenças e garantindo o exercício da cidadania.

Considerações finais

A abertura do *nuances* à Museologia permite que profissionais desse campo coloquem em prática toda sua potencialidade: suas dimensões científica, educativa, social e política contribuem para refletirmos nossa participação e engajamento social pela defesa da livre expressão sexual como direito humano. Oportunizar uma interação com os registros do *nuances*, na condição de patrimônio, estimula a conscientização de uma história de militância pela cultura da diversidade, marcada pela defesa de temas ausentes da agenda política de até então. O *nuances* se compromete há mais de trinta anos com um debate consciente sobre sexo e relações sociais que, com materiais criativos e informativos, fortalece estratégias que visam conquistas legais pela diversidade. É um exercício de cidadania.

A Parada Livre é parte desse processo de mobilização da consciência coletiva. Muitos podem a considerar uma simples festividade, mas ela é o resultado de um processo engajado de enfrentamento à violência e opressão. A Parada Livre é uma estratégia de visibilidade e ação

política, negociação do espaço público e fortalecimento da comunidade LGBT+. O *nuances* ao promover as primeiras edições e contribuir com as atuais se mostra afrontosa: o desejo de militância deve ser celebrado e, cabe, à Museologia, valorizá-lo.

REFERÊNCIAS

BAPTISTA, Jean. BOYTA, Tony. O que é Museologia LGBT? *In:* **Revista Memórias LGBT**, ano 7, ed. 12, p.4-8, 2020.

BRULON, Bruno. Provocando a Museologia: o pensamento geminal de Zbynek Z. Stránský e a Escola de Brno. *In:* **Anais do Museu Paulista**, N. Sér., v.25. n.1. p.403-425, 2017.

CASTRO, Thainá; LADEIA, Maiara. A Museologia LGBT existe? Reconstruindo os passos da Museologia LGBT na Museologia brasileira. *In:* **Revista Museologia & Interdisciplinaridade**. v.11, n.21, p. 231-248, 2022.

DOLÁK, Jan. O museólogo Zbyněk Zbyslav Stránský - Conceitos básicos. *In:* SOARES, Bruno Brulon; BARAÇAL, Anaildo Bernando (ed.). **Stránský: uma ponte Brno - Brasil**. Paris: ICOFOM, 2017. p.178-187.

GIOVANAZ, Marlise; FARIA, Ana Carolina Gelmini de. Nega Lú: um frenesi na maldita Porto Alegre. *In:* **Museologia e Interdisciplinaridade**, v.11, n.21, p. 107-124, 2022.

GIOVANAZ, Marlise; FARIA, Ana Carolina Gelmini de. Uma exposição em nuances. *In:* FRAGA, Hilda Jaqueline de; CARDOSO, Claudira do Socorro Cirino; QUEVEDO, Éverton Reis; BARROSO, Véra Lucia. **Experimentações do patrimônio: diversidades e resistências**. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2021. p.23-44.

GOLIN, Célio. **Nuances 25 Anos: uma trajetória inconformada com a norma.** Porto Alegre: s. n. 2017.

MAROEVIC, Ivo. O papel da musealidade na preservação da memória. **Congresso anual do ICOFOM**, 1997.

PIRES, Ezequiel. Luta e Discurso: na Parada Livre a população LGBT+ clama. *In:* **Revista Dissol**, ano VI, n.13, 2021.

PREFEITURA DE PORTO ALEGRE. Cultura. Última semana da mostra Uma Cidade Pelas Margens, 2016. Disponível em: http://www2.portoalegre.rs.gov.br/smc/default.php?p_noticia=190117&ULTIMA+SEMANA+DA+MOSTRA+UMA+CIDADE+PELAS+MARGENS. Acesso em jan. 2023.

SILVA, Zélia Lopes da. Os acervos históricos: guardar para que e para quem? *In:* **Patrimônio e Memória**, v.2, n.2, p.13-24, 2006.

STRANSKY, Z. Z. Política Corrente de Aquisição e Adaptação às Necessidades de Amanhã. *In:* **Cadernos Museológicos**, n. 2, Rio de Janeiro, MinC/SPHAN - Pró-Memória, 1989.

nuances DO ARCO-ÍRIS: práticas de Museologia LGBT na UFRGS

Elisângela Silveira de Assumpção
Universidade Federal do Rio Grande do Sul - Aluna
Zita Rosane Possamai
Universidade Federal do Rio Grande do Sul - Docente

RESUMO

Esse trabalho de conclusão de curso propôs compreender a relação entre Museologia e movimento LGBT a partir da atuação de seus agentes. O foco foi a análise de experiências expográficas realizadas entre os membros do *nuances* - Grupo Pela Livre Expressão Sexual e curadores ligados ao campo da Museologia, como diretores de museus, docentes e estudantes do Curso de Museologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Submetendo como objetos de pesquisa as exposições Uma Cidade Pelas Margens (2016), De Stonewall ao nuances: 50 Anos de Ação (2019) e 50 Anos de Ação: de Stonewall ao nuances & TAMBÉM (2019). A metodologia seguida foi a pesquisa documental no acervo do grupo e das ações efetivadas por eles no Centro de Referência da História LGBTQIA+ do Rio Grande do Sul e no Projeto de Extensão Museologia na UFRGS: trajetórias e memórias, além da realização de entrevistas semi-estruturadas com participantes dos processos expográficos; e neste ínterim a caracterização e análise das ações museográficas realizadas e a análise das narrativas dos agentes envolvidos nesse processo constituíram significados relevantes a memória LGBT. A pesquisa concluiu que a interação entre sujeitos da Museologia e membros do grupo LGBT investigado proporcionou benefícios em duas frentes: por um lado, desafiou docentes, estudantes e gestores para a inclusão de pautas LGBT nas ações museais e, por outro lado, proporcionou à comunidade LGBT maior visibilidade de suas problemáticas e a legitimação de suas memórias, exaltando a falta de materialidade tridimensional da temática. Assim, preservar a crença de que a Museologia, por meio de seus agentes, tem a possibilidade de tornar os museus em espaços de memória, de resistência e de enfrentamento à violência, ao preconceito e à discriminação com o propósito de criar uma sociedade inclusiva.

PALAVRAS-CHAVE

Comunidade LGBT. Expografia. Exposições Museológicas. Museologia. *nuances.*

ABSTRACT

This course completion work proposed to understand the relationship between Museology and the LGBT movement from the perspective of its agents. The focus was the analysis of exhibition experiences carried out among members of the nuances - Grupo Pela Livre Expressão Sexual and curators linked to the field of Museology, such as museum directors, teachers and students of the Museology Course at the Federal University of Rio Grande do Sul. Submitting as research objects the exhibitions Uma Cidade Pelas Margens (2016), De Stonewall ao *nuances*: 50 Years of Action

(2019) and 50 Years of Action: from Stonewall to *nuances* & TAMBÉM (2019). The methodology followed was documentary research in the group's collection and the actions carried out by them in the Reference Center for LGBTQIA+ History of Rio Grande do Sul and in the Museology Extension Project at UFRGS: trajectories and memories, in addition to conducting semi-structured interviews with participants in the expographic processes; and in the meantime, the characterization and analysis of the museographic actions carried out and the analysis of the narratives of the agents involved in this process constituted relevant meanings to the LGBT memory. The research concluded that the interaction between Museology subjects and members of the investigated LGBT group provided benefits on two fronts: on the one hand, it challenged teachers, students and managers to include LGBT guidelines in museum actions and, on the other hand, it provided the community with LGBT greater visibility of their problems and the legitimation of their memories, exalting the lack of three-dimensional materiality of the theme. Thus, preserving the belief that Museology, through its agents, has the possibility of turning museums into spaces of memory, resistance and confrontation against violence, prejudice and discrimination with the purpose of creating an inclusive society.

KEYWORDS

LGBT Community. Expography. Museological Exhibitions. Museology. *nuances.*

Introdução

Associar museus e movimentos LGBT se constitui em um exercício de criar ressignificações e problematizações de temas considerados tabus sociais, mesmo atualmente. Através de debates, exposições e ações educativas, as instituições museológicas proporcionam uma forma de legitimidade para construção e visibilidade das memórias LGBT, em concordância com Jean Baptista e Tony Boita (2017) ao proporem que

> articular a relação entre a memória LGBT com museus e o patrimônio é, antes de tudo, uma ação cidadã interessada em colaborar na superação de fobias à diversidade sexual impregnadas na cultura nacional. Os profissionais de museus que assim o fazem, associam a questão do patrimônio, reconhecendo que a presença LGBT é importante e significativa para a construção do país, seja às personalidades históricas, seja ao retrato de lutas comunitárias. (BAPTISTA; BOITA, 2017, p. 111)

Nessa perspectiva, constrói-se espaço para que histórias sejam escritas por personagens, até então jogados às margens. Esse movimento propicia, por um lado, que outras memórias sejam abordadas pelas exposições museológicas, ao romper com as narrativas de personagens consagrados pela memória histórica e, por outro lado, que esses sujeitos compartilhem seus saberes, desejos, modos de vida, subjetividades e, principalmente, as violências presentes em seus cotidianos. Nesse sentido, valorizamos a perspectiva de uma museologia LGBT baseada em pesquisa junto a essa comunidade, bem como preservando seu acervo para a ampliação da significância de sua trajetória nesta sociedade, promovendo a autorrepresentação (CURY, 2021) neste espaço.

A pesquisa que embasa este artigo teve como corpus documental os registros escritos, materiais e imagéticos reunidos pelo grupo nuances ao longo de sua existência de 28 anos, parte dos quais disponibilizados pelo Centro de Referência da História LGBTQIA+ do Rio Grande do Sul - CLOSE[1], através do repositório digital Tainacan[2]. Ainda foram consultados os documentos das ações museográficas reunidas pelo Projeto Memória da Museologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Também foram realizadas entrevistas com curadores e curadoras da exposição, de modo a aproximar as pesquisadoras de informações e das percepções dos sujeitos envolvidos no processo.

O importante é (se) expor?

A memória LGBT tem emergido entre as preocupações de grupos militantes e também entre os profissionais da Museologia. No Brasil, a forte atuação pública expressa em ações, tais como a Parada do Orgulho Gay, tem gerado uma profusão de imagens e registros que encontra correspondência no "[...] desejo de representação e (na) necessidade de preservação dos registros, momentos e conquistas" (BOITA, 2018, p. 27). A atenção à sua própria memória é preocupação do coletivo *nuances*, cuja atuação iniciou-se em 1989, em Porto Alegre, Rio Grande do Sul. Desde suas primeiras manifestações públicas, seus líderes anteviram a necessidade de registrar as falas LGBT e de preservar os registros produzidos ao longo de sua atuação. Nesta direção, se deu o ato de registrar, de preservar e de divulgar as lutas do grupo, através do exercício de ações expográficas, constituídas pelas vozes dos coletivos, das minorias mantidas, ou que se mantém, "às margens'' (GOLIN, 2021).

Desse modo, no decorrer dos primeiros 25 anos de atuação[3], o grupo realizou experimentações expográficas, nas quais apontavam que o intuito de construir uma memória tem o sentido de lembrar para não repetir e nem sucumbir ao retrocesso, tanto nas causas voltadas à saúde da população LGBT, uma de suas principais bandeiras, quanto na compreensão das faces da cultura da diversidade. Assim, uma das formas de atuação pública do *nuances*, as exposições, corroboram a ideia de que "[...] iniciativas no campo da arte e da cultura LGBTT agregam inovações importantes na construção de estratégias inovadoras de transformação social e enfrentamento público" (MACHADO; MATTOS, 2017, p.16).

O *nuances* atua contrariamente à ausência de patrimônio, de espaços, de territórios, de modos de ser e de saberes desenvolvendo ações contundentes a fim de romper com a prática de vulnerabilidade social deste grupo (BAPTISTA; BOITA, 2017). Nesse sentido, pode se dizer que institui um *locus museal,* na constituição de lugares sociais, culturais, políticos e econômicos diferenciados que se ancoram em perspectivas museológicas específicas e singulares (STORINO;

1 Disponível em: https://www.ufrgs.br/nphdigital/colecoes/
2 Tainacan é uma plataforma de acervo digital. Disponível em: https://tainacan.org/
3 O grupo registrou essas atividades no livro Livro nuances 25 anos. Uma trajetória inconformada com a norma.

PRIMO; CHAGAS; ASSUNÇÃO, 2018), e assim traçar novos percursos que designam lugares, onde os públicos estão ou querem estar, a fim de romperem com os princípios heteronormativos, através de muita criatividade e ousadia.

Ao longo do tempo, esse coletivo elaborou exposições fotográficas, das capas do Jornal *nuances*, de *banners*, afixou cartazes pela cidade, realizou debates e exibição de filmes, promoveu campanhas de conscientização dos públicos para a questão LGBT, ações que suscitaram as "[...] capacidades de poder-agir, poder-fazer, poder-dizer, poder designar, poder narrar e poder imputar [...]" (RICOEUR, 2008, p. 31), nas quais exaltavam a experiência dinâmica do poder-ser de modo reflexivo e dialógico (RICOEUR, 2008, p. 31).

Museologando: experiência de resistência e Museologia em Porto Alegre e Pelotas

Em 2016, o *nuances* protagonizou a organização da exposição intitulada *Uma Cidade Pelas Margens*, no Museu de Porto Alegre Joaquim José Felizardo, localizado no Bairro Cidade Baixa, na Capital gaúcha, com a participação de outros parceiros, tais como docentes e estudantes do Curso de Museologia e pesquisadores acadêmicos. Além da mostra, o evento proporcionou debates sobre trajetórias, histórias e memórias LGBT, além de questões ligadas à saúde, à educação e à assistência jurídica aos seus membros.

A iniciativa de realização da mostra partiu da diretora da instituição, Letícia Bauer, e teve como argumento central "pensar qual o lugar ocupado pela população LGBTT[4] na cidade de Porto Alegre, a partir do século XX" (GIOVANAZ, 2019, p. 433), que orientou o "[...] processo de negociação discursiva estabelecida dentro de um grupo múltiplo de representantes" (GIOVANAZ, 2019, p. 434), propiciando a experimentação em curadoria compartilhada entre os movimentos LGBT, os agentes do museu e da universidade. Conforme Letícia Bauer, o processo de elaboração exigiu "[...] reuniões sistemáticas, [...] os textos passaram por todo mundo, a escolha do cartaz passou por todo mundo, textos foram elaborados, todo mundo lia, retornava, e esse processo vai ganhando a cara de um coletivo" (BAUER, 2021).

Assim, com o intuito de ampliar o exercício de apresentar e representar a memória LGBT no contexto museológico, foram acionados conjuntamente outros atores importantes no cenário desses movimentos, tais como a Liga Brasileira das Lésbicas do Rio Grande do Sul (LBL RS), Igualdade RS - Associação de Travestis e Transexuais do RS, Memorial do Tribunal Federal do RS, Laboratório de Políticas Públicas, Ações Coletivas e Saúde, Programa de Pós-Graduação em História e Curso de Museologia, os quatro últimos vinculados à UFRGS (GIOVANAZ, 2019), ampliando, consequentemente, o acervo material e imaterial a ser utilizado pela exposição.

Nessa experiência de curadoria, segundo Letícia Bauer, "[...] o museu não tem autoridade da fala exclusiva [...], uma autoridade compartilhada foi importante", pois as pautas apresentadas pelos

4 Marlise Giovanaz (2019) que optou, em seu artigo, pelo uso da sigla LGBTT, tendo como base a nomenclatura utilizada pela Organização das Nações Unidas.

movimentos LGBT representam cotidianamente vivências e experiências desses sujeitos. A diretora do museu relata as dificuldades de acesso ao acervo tridimensional devido a não salvaguarda sistemática de objetos ligados ao universo LGBT em instituições museológicas (BARNART; BAUER, 2017), fato que revela o persistente silenciamento sociocultural dessa comunidade, "esse silenciamento reflete diretamente na ausência de acervos claramente associados ao universo LGBTT" (BARNART; BAUER, 2017, p. 441).

Ao mesmo tempo, a importância dos acervos pessoais de travestis, a montaria, termo contemporâneo utilizado para definir o figurino (BARNART; BAUER, 2017, p. 446), por exemplo, não estava disponível "[...] uma vez que a maioria das entrevistadas alegou ter se desfeito dos vestidos e adereços mais antigos" (BARNART; BAUER, 2017, p. 446). Tais acervos se fazem necessários na constituição das coleções LGBT, pois pertencem ao universo performático desta comunidade (BAPTISTA; BOITA; MORAES WICHERS, 2020, p. 6). Contudo,

> as coleções de imagens [fotográficas] do acervo pessoal de Marcelly Malta Presidenta da Associação Igualdade, e de Maythe, militante do Nuances, por exemplo, trazem uma retrospectiva riquíssima dos lugares, das personalidades, da moda e dos "babados" da vida das travestis e mulheres transexuais ao longo do tempo em Porto Alegre. (BARNART; BAUER, 2017, p. 445)

Desse modo, a exposição foi composta por "[...] fotos, jornais, convites, cartazes e *folders* de festas, atos políticos e campanhas, especialmente do Nuances e da LBL-RS [...]" (BARNART; BAUER, 2017, p. 445). Coube ao museu recorrer ao seu próprio "acervo fotográfico e tridimensional, em especial a coleção sobre Carnaval, festa relevante para a narrativa da exposição [...]" (BARNART; BAUER, 2017, p. 446), e também ao "[...] acervo do Museu de Comunicação Hipólito José da Costa" (BARNART; BAUER, 2017, p. 446), a fim de buscar jornais da época. Contudo,

> após diferentes arranjos e muitas ideias, foram dois os eixos definidos para estruturar a exposição de curta duração: de uma parte, a mostra explorou a trajetória de pessoas e organizações que protagonizaram a luta pela visibilidade e pelo direito à diversidade em Porto Alegre, tendo como ponto de partida o entendimento de que a defesa dos direitos humanos da população LGBTT é condição fundamental para a cidadania plena. (BARNART; BAUER, 2017, p. 446)

O arco-íris foi utilizado como símbolo LGBT em diversos núcleos e como identidade visual da exposição a fim de manter uniformidade à mensagem que estava sendo transmitida aos visitantes.

A mostra abordou a territorialidade, no núcleo *Quando a Margem está no Centro*, como componente fundamental para a comunidade LGBT. A equipe de curadoria "[...] cartografou a cidade sob esta perspectiva, identificando espaços públicos e privados de sociabilidade fundamentais para a construção dessa narrativa" (BARNART; BAUER, 2017, p. 446), e materializou os resultados dessa pesquisa através da identificação de tais lugares em um mapa da zona central de Porto Alegre.

A equipe de mediação da exposição foi formada pelo Setor Educativo do Museu e pelos acadêmicos do Curso de Museologia da UFRGS (BARNART; BAUER, 2017), que recepcionaram o público na sala em que a exposição estava montada (GIOVANAZ, 2019). Os mediadores realizavam registros, orientações, bem como, coletavam suas impressões, diariamente, em um Caderno de Campo (GIOVANAZ, 2019) como prática comunicativa entre todos que trabalhavam no evento, com intuito de proporcionar melhor fruição da dinâmica expositiva.

Ao percorrer o circuito expositivo, no sentido anti-horário, o primeiro núcleo intitulado *O Movimento das Margens,* era constituído por um grande painel com uma "uma grande linha do tempo [...]" (GIOVANAZ, 2019, p. 437) e imagens em que o conceito-chave foi a LGBTfobia (BARNART; BAUER, 2017). Assim, a mostra trouxe para o universo museal os dois extremos dessa temática, os LGBTfóbicos e a comunidade LGBT, que está em constante ameaça de morte. Certamente,

> a imprescindibilidade de posicionar-se diante de tais injustiças e discriminações sociais; a importância de se utilizar a historiografia e a museologia como mediadores entre o passado e o presente no que condiz às relações de gênero, de maneira que não haja normativas e violências sociais que busquem reduzir a pluralidade de corpos, identidades e desejos em binarismos falaciosos e nocivos. (TEDESCO, 2018, p. 44)

Considerado como final do percurso expositivo, "[...] foi reservado um espaço para a projeção de vídeos produzidos pelo projeto *História de Vida e Ação Política* [...]" (BARNART; BAUER, 2017, p. 454), sobre três personalidades relevantes "na história do movimento LGBTT do Rio Grande do Sul: Volmar Santos, fundador da Coligay[5] [...]; Marcelly Malta, presidenta e fundadora da Igualdade em 1999; Célio Golin, ativista [nuanceira] e fundador do primeiro grupo guei do movimento social LGBTT do Estado" (BARNART; BAUER, 2017, p. 454).

Os visitantes assistiram à apresentação que passava "em *looping* durante todo o período da mostra" (BARNART; BAUER, 2017, p. 454), propondo indiretamente uma reflexão sobre projetos de vida e de militância com a perspectiva dos movimentos sociais, particularmente o LGBT.

Neste contexto, foi observada uma mudança no público do museu ao decorrer dos dias de permanência da exposição, segundo Letícia Bauer: "percebemos que essa exposição teve uma visitação de público espontâneo muito legal [...], as pessoas foram na primeira semana depois da inauguração tinha sempre gente visitando, que não era do grupo agendado, não era da escola agendada [...]" (BAUER, 2021).

Unir a Museologia e o Movimento LGBT "[...] teve impacto maior dentro próprio campo, por isso reforço o trabalho da gestão de Letícia Bauer que mostrou que era possível colocar isso em prática" (GIOVANAZ, 2021), ou seja, proporcionar uma troca de saberes entre dois universos que convergem para um mesmo fim, o bem-estar comum, ampliar os conhecimentos e ampliar as relações. Pois essa confluência "[...] produziu um debate com o curso de História, com o curso de

5 Coligay foi a primeira torcida de futebol organizada no Brasil, fundada na década de 1970, composta apenas por torcedores homossexuais gremistas, em Porto Alegre, Conforme Vídeo de Volmar Santos - Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=cJuHfIGkZEU Acessado em: 25/09/2021.

Museologia, com os funcionários do próprio Museu [...] de como valorizar, de como ampliar esse discurso identitário (GIOVANAZ, 2021). Neste sentido, Letícia Bauer diz que "esse trabalho [...] foi muito afinado [...] todo mundo aprendeu um monte, [...] o resultado final foi bem recompensador" (BAUER, 2021).

Como uma segunda vivência no universo museológico, já em 2019, o grupo *nuances* foi o cerne da Exposição *De Stonewall ao nuances: 50 Anos de Ação*, que contou novamente com a curadoria compartilhada entre membros do coletivo e acadêmicos do curso de Museologia da UFRGS, sob coordenação das professoras Marlise Maria Giovanaz e Ana Carolina Gelmini de Faria e com a assessoria do Museólogo Elias Machado, coordenador do Laboratório de Criação Museográfica (CRIAMUS-UFRGS). Nas palavras de Marlise Giovanaz:

> [...] tem muita coisa acontecendo e a universidade tem que dar mais ouvidos para os movimentos sociais, pensar esse diálogo com a sociedade que já está fazendo tanta coisa que não tem fins lucrativos, mas que fala de direitos, conquistas sociais que são muito importantes. (GIOVANAZ, 2021)

Segundo as coordenadoras da curadoria, no exercício da expologia optou-se por conduzir o visitante em uma narrativa cujo ponto de partida situava-se no ano de 1969, marco internacional LGBT, por fazer referência à Revolta de *Stonewall* que completara seu cinquentenário em 2019 (FARIA; GIOVANAZ, 2019). Segundo Marlise Giovanaz "é preciso conscientizar os(as) alunos(as) e o público da necessidade de promover um discurso inclusivo sobre a memória e também sobre o futuro" (FARIA; GIOVANAZ, 2019, p. 41), com intuito de valorizar essas temáticas nos espaços museológicos, a fim de que estes também se tornem referência de ações inclusivas.

A exposição foi sediada pelo Memorial do Rio Grande do Sul que acolheu uma composição cenográfica, bem como, o próprio acervo do grupo, cujos escritos, objetos e imagens registram as memórias da sua atuação na cultura LGBT do Rio Grande do Sul e da capital. Por isto, "cada elemento que compôs a narrativa (acervos e recursos expográficos) foi selecionado e articulado para propor um argumento cultural combativo ao preconceito" (FARIA, GIOVANAZ, 2019, p. 29).

Como estratégia expositiva, a curadoria dividiu a exposição em três grandes núcleos, cujo projeto expográfico foi realizado em maquete virtual a fim de antever as melhores soluções para a fluidez da mesma. Sendo assim, ao entrar no Núcleo 1, se vivenciava a reprodução da parte interna do Bar *Restaurant Stonewall Inn,* incluindo painéis explicativos sobre o ocorrido nos Estados Unidos e suas repercussões pelo mundo até os dias atuais, através de plotagens de um mapa múndi e de diversas imagens fotográficas relativas às marchas e aos protestos desencadeados em outros países.

No segundo núcleo, o recurso expográfico teve como finalidade gerar interação com o visitante: um expositor de jornais convidava a conhecer a literatura e os textos sobre a temática veiculados na época pelo Jornal Lampião da Esquina, primeira mídia brasileira com a temática

LGBT que teve circulação nacional entre 1978 e 1981. A publicação destacava personagens marginalizados e denunciava violências homofóbicas em tom picante e debochado. Fundado na cidade do Rio de Janeiro por João Antônio de Souza Mascarenhas, pelotense, e João Silvério Trevisan, entre outros escritores cariocas. Ainda neste núcleo, foi exposta a primeira edição da obra Devassos no Paraíso[6] de autoria de João Silvério Trevisan, publicada em 1986 e considerada o primeiro livro brasileiro sobre a temática LGBT. O autor prestigiou a abertura da Exposição e foi fotografado junto ao seu livro, protagonizando um registro único.

No núcleo seguinte, via-se ao alto uma faixa em pano com a inscrição: *nuances - Rompa o Silêncio*, instrumento utilizado pelo coletivo nas manifestações por reivindicações relacionadas à AIDS e ao HIV; na sequência, diversos textos que relatando o início dos movimentos LGBT no Brasil.

No terceiro núcleo, a apresentação do grupo se deu através de um texto-resumo de resistência do *nuances* em sua trajetória na militância LGBT. A ambiência foi composta com a Bandeira do Orgulho Guei, que contém o nome *nuances* na listra amarela. Como recurso para delimitar os subnúcleos foram utilizados aparadores-vitrines que abrigavam objetos do grupo que poderiam ser manuseados pelos visitantes, intercalados com painéis expositivos contendo imagens fixadas de forma assimétrica, como um mosaico.

No primeiro subnúcleo, *Reação*, a mensagem transmitida abordou as conquistas judiciais do grupo, bem como sobre as conquistas relativas a alterações em leis que atendessem melhor a população LGBT, no que tange à segurança pública e à previdência social.

O segundo subnúcleo *Educação* apresentou as movimentações que o grupo *nuances* trouxe aos públicos projetos educativos que defendem os direitos humanos da comunidade LGBT e que receberam apoio das Secretarias de Educação e Cultura, bem como do Programa Brasil Sem Homofobia do Governo Federal.

O subnúcleo *Participação* abordou as manifestações que o *nuances* apoiou, tais como marchas ao lado dos movimentos negros, estudantis, professores, diversas categorias de trabalhadores porto-alegrenses, nas quais assumiu o lugar de entidade representativa da diversidade social.

Já no quarto subnúcleo, *Conscientização*, apresentou-se reflexões sobre saúde, principalmente sobre enfrentamento do HIV/AIDS e contra o silenciamento sobre o tema, com campanhas como *Suando a Camisinha, Prazer Não Tem Idade*, entre outras.

O subnúcleo *Inovação* abordou a importância da criatividade em se falar de assuntos importantes para a sociedade gaúcha, como sexo na terceira idade, lazer LGBT, entre outros. Os traços do artista Luís Gustavo Weiler personificaram as causas da comunidade LGBT de modo a promover a equidade na comunicação, pois assim, qualquer indivíduo seria capaz de compreender o que estava sendo compartilhado e a importância para um bem-estar comum. O terceiro núcleo fecha com o subnúcleo *Celebração*, em comemoração aos 28 anos de um percurso com muitos

6 O Livro Devassos no Paraíso teve nova edição em 2007.

êxitos em prol da comunidade LGBT.

Ao final deste núcleo, reservou-se um espaço para a interatividade com os visitantes, propondo uma prática recorrente em eventos do grupo, ou seja, criou-se e disponibilizou-se plaquinhas, neste caso, com os dizeres ousados e irreverente utilizados pelo coletivo, tais como "*Não seja uma Alice, lute contra o preconceito!, Joga o picumã na cara do preconceito e chuta a porta do armário, Não te faz de Greta, vem pra descolândia!, Mais respeito com as Irenes! Elas lutaram no passado para você ter direitos no presente, Acuenda, viado! Você tem direitos, pode dar pinta à vontade!".* Envolvidos nessa atmosfera de alto astral os visitantes escolhiam a que melhor lhes identificassem e no momento seguinte, posavam para uma foto, um *selfie*, tendo como plano de fundo um painel com a imagem que representa a diversidade, no acervo do grupo, para, enfim, registrar sua visitação ao evento e estima ao *nuances* - Grupo Pela Livre Expressão Sexual.

Como última promoção expositiva, ainda no Núcleo 3, chegava-se à sala de cinema em que eram exibidos, em forma de *looping,* um total de oito projeções entre filmes e documentários sobre a temática LGBT e a Revolta de *Stonewall*. Ao todo, a programação audiovisual contemplava em torno de 3h e 30 min, em ampla diversificação da temática.

A curadoria compartilhada criou uma narrativa expográfica sobre o contexto político e social do momento, bem como sobre ameaças virtuais contra a vida. E também evidenciou que a trajetória do *nuances* sempre foi pautada pelo respeito à existência alheia e pelos direitos civis. Considerando os desafios superados, essa exposição trouxe um público visitante de grande vulto; no Livro de Registro foram registradas mais de 3.000 assinaturas, num período inferior a 30 dias e fora de período escolar, ou seja, público espontâneo, atraído através de mídia e redes sociais, ou da indicação de visitante que já havia tido a sua experiência.

Profissionais da Museologia trabalhando com os coletivos, com os profissionais do design, com os profissionais da instituição promoveram um resultado com tal qualidade que as ideias se ampliaram e não se resumiram naquele instante. A equipe foi composta por nove curadores por parte do *nuances*, 17 curadores por parte da Museologia da UFRGS, e ainda a parte diretiva da Instituição, bem como, da Secretaria Estadual da Cultura, órgão mantenedor do Memorial do Rio Grande do Sul.

Neste mesmo ano, se promoveu uma nova montagem desta mesma temática e executada primeiramente em Porto Alegre, em junho de 2019, que ganhou nova configuração intitulada *50 ANOS DE AÇÃO: DE STONEWALL ao nuances & TAMBÉM* foi inaugurado em 22 de novembro de 2019, na programação da Semana da Diversidade de Pelotas, localizada no extremo sul do Estado. Foi uma ação conjunta entre o *nuances,* a ONG TAMBÉM e outras entidades ligadas ao movimento LGBT de Pelotas, como o Núcleo de Gênero e Diversidade (NUGEN), além dos cursos de Bacharelado em Museologia pertencentes à Universidade Federal de Pelotas (UFPEL), além do Curso de Museologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

A mostra foi recebida na Sala Frederico Trebbi, cujo local recebe diversas exposições, em sua maioria de caráter artístico e científico, bem como ações culturais, na sede da Prefeitura Municipal de Pelotas[7]. Célio Golin, líder do *nuances*, declara "que estar em um local de poder público significa legitimar uma pauta marginal, retirar as questões LGBT das margens e as colocar no centro da discussão" (MARTINS, 2021, p. 50).

Os núcleos se assemelhavam à montagem anterior na capital. Porém, foram agregados textos com enfoque em questões políticas e sociais personificadas em figuras públicas conhecidas e com voz militante da comunidade LGBT pelotense. Protagonistas pelotenses tiveram visibilidade através dos recursos expositivos, tais como cartazes, plotagens em painéis, recursos interativos (bilhetinhos escritos em papéis coloridos), bandeiras em tecidos, bem como manequins com vestimentas pertencentes à ONG TAMBÉM.

Os entrelaçamentos de histórias entre a cidade de Pelotas e de Porto Alegre serviram de argumento expositivo, como por exemplo, a vida de Pompílio de Freitas (MELO; NARESSI; LUCENA, 2020), estilista de trajes e fantasias de carnaval, cidadão honorário pelotense, cujo caminho se cruzou com o coletivo porto-alegrense, em entrevista concedida ao Jornal *nuances* em 2000.

Por outro lado, a DJ Helô, personagem pelotense no contexto expositivo, atuante nas *pick-ups* desde a década de 1980, mulher negra, lésbica e pobre que exerceu um trabalho considerado masculino. Na perspectiva interseccional os marcos sociais apontados como características pessoais por Heloísa Helena Ferreira Duarte enriquecem a abordagem expositiva, pois além de serem combustível para sua militância na causa LGBT, a tornam pessoa de destaque na sociedade por manter ativamente sua profissão, conforme documentário Margens (GEEUR, 2019).

A curadoria trouxe para o contexto expográfico uma nova forma de elaborar significados em torno do patrimônio (MARTINS, 2021), isto é, apresentar uma placa de rua com o nome da ativista Juliana Martinelli, falecida em 2017, ultrapassa o simples significado desta placa, mas destaca os termos nela descritos: *Travesti Juliana Martinelli* destacou sua identidade trans. A placa original situa-se na esquina das Ruas Barão de Santa Tecla e Doutor Cassiano, em Pelotas, imprimindo o significado deste objeto que passa pela compreensão dos fatores subjetivos e objetivos envolvidos nessa construção de sentido (ARAÚJO; GRANATO, 2018); a pauta de reconhecimento LGBT é vivenciado na comunidade pelotense em direção a normatizar iniciativas como essa, que rompem os estigmas e oportunizam novas ações.

Em protesto contra as mortes devido à LGBTfobia, a curadoria trouxe para a cena duas histórias que refletem a realidade diária vivida por essa população. A imagem das mulheres-trans

7 O evento promoveu uma visitação intensa na sede da Prefeitura pelotense, segundo Maria Waleska Peil Martins (2021), o público visitante era em sua maioria da comunidade LGBT. A divulgação do mesmo se deu pelas redes sociais e pelo site de Comunicação da Pró-reitoria de Gestão da Informação e Comunicação da UFPEL.

assassinadas, Brenda e Alanis, sustenta os dados de que o Brasil ocupa o topo do *ranking* dos países que mais matam pessoas da comunidade LGBT, consequentemente, um dos mais inseguros para essa população.

Enquanto edificadores da própria memória, curadores e curadoras trouxeram para esse contexto expositivo as dores, os marcadores sociais, bem como as atuações coletivas para a preservação dos direitos ligados às questões LGBT.

Com a proposta de pensar nas distorções que as *fake news* provocam, foi proposta a crítica e a ressignificação do denominado "*Kit Gay*"[8], de modo a provocar instabilidade no meio disseminado. Para cumprir esse objetivo da mostra, os visitantes eram convidados a escrever a receita do seu *Kit Gay* e a deixar esses registros pendurados por prendedores na tela que envolvia o dispositivo expográfico (FIGURAS 15 e 16) para que fossem lidos por outras pessoas. Assim, foi realizado o convite *Faça seu Kit Gay*:

> Tu sabes o que é um *kit gay*? Aqui trazemos uma proposta diferente. Usamos esse termo, considerado pejorativo, como algo a ser visto com um novo significado. O nosso *Kit Gay* é um conjunto de saberes, emoções, objetos e mídias sobre e para a comunidade LGBTQIA+ que torna a escola um lugar de acolhimento e respeito. Trazemos um *Kit Gay* que também é Lésbico, Bissexual, Transexual, Travesti, Intersexual e muito mais. A escola é um dos espaços que mais maltrata, fere e discrimina a população LGBTQIA+ e essa realidade precisa ser modificada. Assim, os tantos *Kit Gays* aqui presentes não são doutrinadores ou impróprios, como alguns podem querer afirmar, mas são vivências e demonstrações de que falar sobre determinadas e variadas temáticas é, em todos os momentos, a melhor ferramenta. (MARTINS, 2021, p.59)

O retorno do visitante a essa proposta foi imediata, tendo participação desde o primeiro dia, e foi aumentando no decorrer da exposição (MARTINS, 2021). Esta atividade interativa apresentou alto poder criativo, proporcionou o sentimento de pertencimento ao evento e aproximou os visitantes da mostra.

O percurso da memória LGBT é, se apresenta em grande parte como uma trama que é tecida por histórias orais, sem muitos elementos tridimensionais. Desse modo, o recurso textual foi vastamente utilizado nesta mostra, pois consolida parte dessa história rica em possibilidades e desdobramentos para a população LGBT.

Nesta perspectiva, esses coletivos compreendem esse desafio e atuam pela continuidade dos repertórios culturais LGBT, inclusive, através dos artefatos, e que deles seja possível denotar características, idiossincrasias, hábitos (BENARUSH, 2012), enfim registros das memórias de determinado local e tempo. Por exemplo, o acervo do Grupo TAMBÉM abrange além de camisetas, matérias de jornal e revistas, fotografias da Parada da Diversidade, entre outras ações do grupo na

8 Kit Gay é uma expressão criada pelo candidato e atual presidente do Brasil, transformando o Projeto Escola sem Homofobia, voltado para professores, em fracasso e sem ser executado. Disponível em: https://veja.abril.com.br/politica/tse-manda-tirar-do-ar-fake-news-de-bolsonaro-sobre-kit-gay/ Acessado em: 18/10/2021.

região de Pelotas (MARTINS, 2021). No entanto, este acervo não havia passado pelo processo de salvaguarda até o referido evento. Desse modo, a falta de acervo, decorrente do pouco interesse das instituições museológicas, entre outros processos, torna invisíveis as memórias LGBT, aspecto a ser enfrentado por essas organizações.

Neste sentido, o texto *Se nada fizermos por nós, ninguém o fará!*, exibido em um painel no final da exposição, retoma a importância da militância e que a liberdade não é um privilégio e sim um direito de todos na sociedade.

É importante destacar que esta curadoria compartilhada envolveu um grande número de profissionais, localizados em duas cidades separadas por 260 km. Foram 12 curadores do *nuances*, 11 curadores do Curso de Museologia da UFRGS, 18 curadores de Pelotas e ainda mais três grupos pelotenses: Grupo de Estudo Etnográficos Urbanos da UFPEL, Núcleo de Gênero e Sexualidade da UFPEL e TAMBÉM Pelotas - Grupo pela Livre Expressão Sexual.

Assim, essa exposição deu seu tom contestador e de relevância social em todos os momentos; a cada novo núcleo, as representatividades contidas neles foram resultado de profundo conhecimento da problemática e das vivências dos agentes envolvidos.

Considerações Finais

É consenso entre os profissionais do campo, que a Museologia não pode mais se furtar a abordar a problemática LGBT e as inúmeras lutas que os brasileiros travam nos seus cotidianos: lutas dos povos originários, das comunidades negras, das pessoas com deficiências, entre outros grupos.

As práticas expográficas aqui analisadas tiveram um elo comum: o grupo *nuances*. Em vista disso, foi possível investigar propostas únicas, nas quais cada exercício expográfico se constituiu de forma singular, seja pelo espaço alocado, seja pela proposta acolhida ou pela motivação engendrada. No que tange aos docentes e discentes do Curso de Museologia da UFRGS, enquanto curadores, ao exercerem seu ofício ficou nítido que as escolhas foram conscientes no sentido de comunicar as ideias desejadas. Em todas as propostas pode-se considerar que eram exposições dinâmicas, informativas e que estimulavam o visitante a permanecer no evento e querer vivenciar a experiência.

Na primeira experiência, a *Exposição Uma Cidade Pelas Margens* (2016), a narrativa foi direta e objetiva trazendo ao centro do palco a violência real e virtual. Assim a curadoria ultrapassou a dor e optou por lembrar para não esquecer. Desse modo, a exposição museológica se constituiu em espaço de reflexão sobre diferentes formas de ser, pensar e estar no mundo, alinhando-se às perspectivas que abrem os museus para as questões colocadas pela diversidade de grupos da sociedade, entre os quais os coletivos LGBT.

Na *Exposição De Stonewall ao nuances: 50 Anos de Ação* (2019), o propósito foi celebrar a Revolta de *Stonewall* e os 28 anos de militância do grupo *nuances*. O espaço cedido pelo Memorial do Rio Grande do Sul permitiu uma ampla circulação entre três ambientes, promovendo uma ótima fruição pelos núcleos expositivos. Pela localização do espaço, a mostra trouxe a temática LGBT para o Centro Histórico de Porto Alegre, justamente para o edifício ao lado da instituição onde foi sediada a exposição *Queer Museum*, censurada pelo próprio realizador, e vista por pouquíssimos visitantes. Do ponto de vista simbólico, *De Stonewall ao nuances* também foi um movimento de resistência ao ocorrido em 2017, na cidade. Além disso, ultrapassou as fronteiras da Capital gaúcha e rumou ao Sul do Estado, sendo montada também em Pelotas,

As práticas de curadoria compartilhada foram citadas por todos os entrevistados como um desafio na concepção e montagem das exposições; extremamente exitoso em sua execução e aplicabilidade, pois o ganho deu-se nas possibilidades que se ampliaram e em propostas para resolver qualquer tópico.

Nesse sentido, o encontro entre esses dois mundos, aqui analisados pela aproximação desses sujeitos, apresenta grande potencialidade para formação de futuros profissionais museólogos atentos às problemáticas sociais e, por outro lado, contribuem para a construção das memórias desses grupos fragilizados e para a visibilidade de suas causas.

Os benefícios reverberam em todos os sentidos: por um lado, museus e processos museológicos preocupam-se com pautas de cunho social; por outro lado, o coletivo expressa credibilidade às minorias que nele se apoiam, pelo simples fato de frequentarem um espaço de relevância, legitimidade e empoderamento social, o museu. Nesse movimento, a Museologia se constitui no baluarte teórico e metodológico que proporciona conhecimento a ambos.

Em síntese, mantemos a crença de que a Museologia, por meio de seus agentes, pode tornar os museus e outros espaços de memória, lugares de resistência e de enfrentamento à violência, ao preconceito e à discriminação com o propósito de criar uma sociedade que respeite as diferenças e contemple em suas políticas públicas a saúde, o bem-estar e a visibilidade de grupos colocados à margem, entre os quais o LGBT.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Bruno Melo de; GRANATO, Marcus. Da axiologia à museologia: o conceito de valor em reflexão. *Encontro Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Ciência da Informação,* n. XIX ENANCIB, 2018.

BAPTISTA, Jean Tiago; BOITA, Tony; MORAES WICHERS, Camila. O que é Museologia LGB? *In:* Allinny Raphaelle, Ana Audebert, Camila Moraes Wichers, Jean Baptista, Jezulino Lúcio Mendes Braga, Marlise Giovanaz e Tony Boita (Orgs). *Revista Memórias LGBT*. Ed. 12. Ano 7. 2020.

BAPTISTA, Jean Tiago; BOITA, Tony. Museologia Comunitária, Comunidades LGBT e Direitos

Humanos: Estratégias de Superação de Fobias À Diversidade Sexual no Brasil. *In: Revista Eletrônica Ventilando Acervos*, Florianópolis, v. especial, n. 1, 2017.

BARNART, Fabiano; BAUER, Letícia. "Sabia que Estaria Aqui": relatos sobre os processos criativos do Projeto Uma Cidade pelas Margens. *Revista Latino Americana de Geografia e Gênero.* Vol. 8, nº 1, p. 438-467, 2017.

BENARUSH, M. K. A memória das roupas. In: *Revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda,* [S. l.], v. 5, n. 12, p. 113–117, 2012. Disponível em: https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/121. Acesso em: 17/10/2021.

BOITA, Tony. *Cartografia etnográfica de memórias desobedientes.* 2018. 211 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2018.

CHAGAS, Mário S. PIRES, Vladimir Sibylla (ORGs.). *Território, museus e sociedade: práticas, poéticas e políticas na contemporaneidade.* Rio de Janeiro: UNIRIO; Brasília: Instituto Brasileiro de Museus, 2018.

CURY, Marília Xavier. O Protagonismo Indígena e Museu: abordagens e metodologias. *Museologia & Interdisciplinaridade, [S. l.]*, v. 10, n. 19, p. 14–21, 2021.

CURY, Marília Xavier. *Exposição: concepção, montagem e avaliação.* [S.l: s.n.], 2006.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François. *Conceitos-chave de Museologia.* Florianópolis: FCC, 2014. 98p.

FARIA, Ana Carolina Gelmini de. GIOVANAZ, Marlise Maria. Uma Exposição em Nuances. *In: Experimentações do patrimônio: diversidades e resistências* / Hilda Jaqueline de Fraga et al. (Orgs.) - Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2021. (p. 23-44).

Documentário *Margens: Grupos em Processos de Exclusão e suas Formas de Habitar Pelotas/RS.* Grupo de Estudos Etnográficos Urbanos (GEEUR). Universidade Federal de Pelotas. Pelotas/RS. 2019. Disponível em: https://wp.ufpel.edu.br/margens/sobre-elas/ Acessado em: 12/10/2021.
GIOVANAZ, Marlise. Uma Exposição em Nuances. *Experimentações do patrimônio: diversidades e resistências.* Hilda Jaqueline de Fraga (Orgs). Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2021. p. 24-27.

GIOVANAZ, Marlise. Uma Reflexão sobre a Participação do Curso de Museologia na Exposição "Uma Cidade pelas Margens". *In: Seminário Brasileiro de Museologia: Democracia: Desafios Para a Universidade e Para a Museologia.* Brasília: Universidade de Brasília, Faculdade de Ciência da Informação, 2019. p. 432-442.

GOLIN. Célio. *nuances 25 anos. Uma trajetória inconformada com a norma.* Ed. *nuances*-Grupo pela Livre Expressão Sexual. Porto Alegre. RS. Brasil. 2017.

LEITZKE, Maria Cristina Padilha. POSSAMAI, Zita Rosane. Curadorias Compartilhadas: um estudo sobre as exposições realizadas no museu da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2002 a 2009). In: *Atas do Seminário Internacional " O Futuro dos Museus Universitários em Perspectiva".* Universidade do Porto. Faculdade de Letras. Biblioteca Digital. Porto. 2014.

MACHADO, Frederico Viana, MATTOS, Renan. Seminário Êba! Viado na pista! Nuances: 24 anos nas ruas - Gênero, sexualidades, saúde, educação, política e cultura LGBTT. In: *Revista da Extensão*. v. 12. 2017.

MARTINELLI, *Coletivo T Juliana*. Pelotas, Outubro, 2021. Disponível em: https://www.facebook.com/coletivotjulianamartinelli/ Acessado em: 21/10/2021.

MARTINS, Maria Waleska Siga Peil. *Política, memória e representação LGBT em espaços expositivos: estudo da exposição 50 anos de ação - de Stonewall ao Nuances & TAMBÉM.* 79 f. Trabalho de Conclusão de Curso em Bacharelado de Museologia na Universidade Federal de Pelotas. Pelotas. 2021.

MELO, Roberta Madeira de. POSSAMAI, Zita Rosane. As Revistas As Revistas do Museu Júlio de Castilhos e a exposição Memória e Resistência: reflexões sobre representações descolonizadas. *In*: *Revista do Programa de pós-graduação em Ciência da Informação da Universidade de Brasília. Museologia & Interdisciplinaridade.* Vol. 10. nº 19. 189-202. 2021.

MINOM. *Movimento Internacional para uma Nova Museologia.* 2013.

MOUTINHO, Mário C. (2014). Definição evolutiva de Sociomuseologia: proposta de reflexão. *In: Museologia Social. Cadernos do Ceom.* Ano 27, nº 41. Chapecó: Unochapecó, 423-427.

ONG TAMBÉM - Grupo Pela Livre Expressão Sexual fundada em 2002 e sede na cidade de Pelotas/RS - Disponível em: https://grupotambem.blogspot.com/2012/09/palestra-transexualidade-e-performance.html Acessado em: 15/10/2021.

RICOEUR, P. *O justo 1: a justiça como regra moral e como instituição.* Tradução Ivone C. Benedetti. São Paulo, SP: WMF Martins Fontes, 2008.

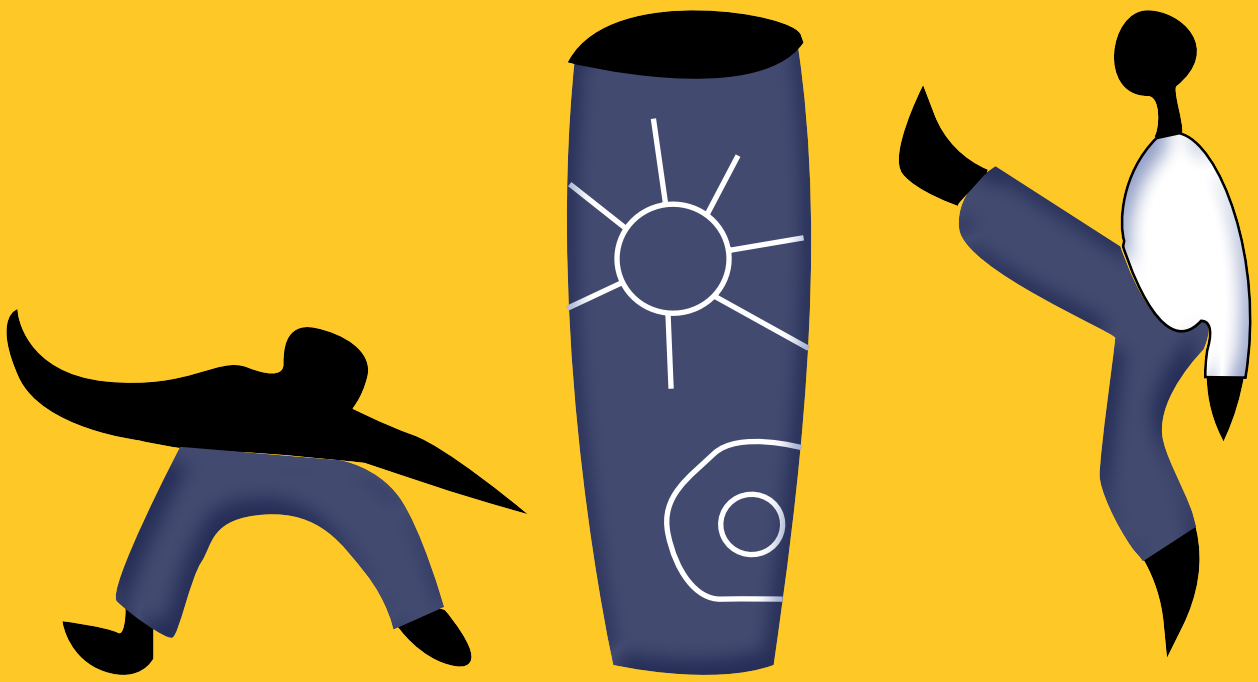
RUSSI, Adriana. ABREU, Regina. “Museologia colaborativa”: diferentes processos nas relações entre antropólogos, coleções etnográficas e povos indígenas. *In: Horizonte Antropológico.* Porto Alegre. Ano 25. nº 53, p. 17-46. 2019.

5º sebramus

Museologia em *movimento:* lutas e resistências

GT 6

COISAS E INDIVÍDUOS EM MOVIMENTO: MUSEOLOGIAS, COLEÇÕES E ARQUEOLOGIAS



GT 6 - COISAS E INDIVÍDUOS EM MOVIMENTO: MUSEOLOGIAS, COLEÇÕES E ARQUEOLOGIAS

Coordenadores
Diego Lemos Ribeiro (UFG)
Camila Azevedo de Moraes Wichers (UFPEL)
Maria Cristina Oliveira Bruno (USP)

Resumo

Os museus e processos de musealização deslocam e enquadram materialidades por meio de rotinas de classificação, normatização e conservação, apresentando-as ao público a partir de discursos expositivos e educativos. Em contraponto, observa-se atualmente a emergência de questionamentos éticos, políticos e epistêmicos de tais enquadramentos; no mesmo compasso, as práticas museológicas têm evidenciado um movimento em direção à interdisciplinaridade e à interculturalidade no tratamento dos acervos. Esse grupo de trabalho abordará novas éticas, teorias e práticas museológicas no tratamento de coleções, depositadas ou não em museus, com especial atenção aos acervos arqueológicos, embora não se restrinja a essa categoria. Os trânsitos, diásporas e êxodos dos objetos de seus territórios e coletivos, bem como as novas políticas de restituição e repatriação também estão no cerne do debate proposto. Ademais, as discussões propiciadas pela virada ontológica, traduzidas pela percepção do trânsito no sentido das coisas, das múltiplas temporalidades da cultura material e da demanda por uma nova ética para lidar com coleções vivas, fora dos marcos regulatórios do campo da museologia, também estarão em debate. Algumas questões serão norteadoras: Como temos selecionado e classificado as materialidades? Comunidades indígenas, quilombolas e tradicionais compartilham das mesmas concepções e prioridades dos museus em relação à gestão das coleções? Quais indivíduos têm o poder de efetuar esses deslocamentos? Como realizar práticas mais horizontais? Como políticas públicas, instituições e museus universitários têm atuado frente a essas demandas? Reflexões teóricas, práticas colaborativas e, ainda que a musealização da arqueologia assuma um eixo importante do grupo de trabalho, experiências com diversas categorias de coleção, que evidenciem os fluxos contínuos entre materialidades e significados das coisas, estão em nosso horizonte de discussão.

PROCESSOS DE MEMORIALIZAÇÃO - Reflexões sobre a cidade de Gravataí

Helena Thomassim Medeiros
UFPEL / Doutorando PPGMP/ Bolsista CAPES
Daniel Maurício Viana de Souza
UFPEL / Professor do curso de Museologia e do PPGMP
Diego Lemos Ribeiros
UFPEL / Professor do curso de Museologia e do PPGMP

RESUMO

A cidade de Gravataí, localizada na região metropolitana de Porto Alegre, representa uma das maiores economias do Rio Grande do Sul. O local é povoado desde o século XVIII, quando pertencia a Viamão. Contudo, seu aparato cultural é pequeno em comparação com outros municípios do Estado. Podemos dizer que as iniciativas patrimoniais iniciam por volta da década de 1970, quando o Jorge Rosa passa a coletar o acervo do que se tornaria o Museu Histórico Municipal, em 1974. Tal instituição relaciona-se intimamente com o processo de patrimonialização de bens da cidade e a própria construção de uma narrativa histórica sobre ela, auxiliando também na formação de uma identidade local. Todavia, observamos temáticas emergentes, que dialogam, de maneira transversal com o conceito de patrimônio e de memorialização. Ao analisarmos os espaços vinculados à patrimonialização de Gravataí e apontar possíveis patrimonialidades, temos por finalidade refletir sobre a criação de narrativas sobre o passado em nossa sociedade e seus desdobramentos.

PALAVRAS-CHAVE

Memorialização. Patrimônio. Patrimonialização. Patrimonialidade. Gravataí-RS.

ABSTRACT

Gravataí city, located in the metropolitan region of Porto Alegre, represents one of the largest economies in Rio Grande do Sul. The place has been populated since the 18th century, when it belonged to Viamão. However, its cultural apparatus is small compared to other municipalities in the state. We can say that heritage initiatives started around the 1970s, when Jorge Rosa started to collect the collection of what would become the Municipal Historical Museum, in 1974. Such an institution is closely related to the process of patrimonialization of city assets and the very construction of a historical narrative about it, also helping to form a local identity. However, we observe emerging themes that dialogue, in a transversal way, with the concept of heritage and memorialization. By analysing the spaces linked to the patrimonialization of Gravataí and pointing out possible patrimonialities, we aim to reflect on the creation of narratives about the past in our society and its consequences.

KEYWORDS

Memorialization. Patrimony. Patrimonialization. Heritage. Gravataí-RS.

1 Introdução

Gravataí é uma cidade localizada na região metropolitana de Porto Alegre, representa uma das maiores economias do estado do Rio Grande do Sul, fato que está fortemente vinculado ao seu caráter industrial e agrícola. Entretanto, seu desenvolvimento dentro do setor cultural e a preservação do patrimônio municipal parecem ser aspectos ainda pouco explorados na cidade.

Colonizadores e pessoas escravizadas de origem africana começam a se instalar na região no século XVIII. Contudo, sabe-se que o território já era utilizado há centenas de anos por povos originários e que, entre 1762 e 1763, foram trazidos para a localidade milhares de guaranis oriundos da região das Missões jesuíticas. Esse episódio deu origem à Aldeia dos Anjos, ou Nossa Senhora dos Anjos – padroeira da cidade -, que ficava em Viamão e era um dos maiores aldeamentos indígenas daquele período. Com a emancipação de Porto Alegre o município passa a fazer parte da capital gaúcha, separando-se de seu território apenas em 1880.

O atual nome, Gravataí, tem origem no idioma tupi-guarani, no qual “gravatá” é a denominação de uma espécie de bromélia e “hy” designa rio, sendo assim, rio dos gravatás ou rio das bromélias. O rio Gravataí faz parte de uma das principais bacias hidrográficas do Estado, Bacia Hidrográfica do Guaíba, banhando nove cidades, parcial ou totalmente, abastecendo cerca de um milhão de habitantes. O local é considerado patrimônio cultural do Rio Grande do Sul, pela Lei 12.001, de 05 de novembro de 2003.

Pode-se dizer que a história patrimonial da cidade inicia em meados de 1974, quando o ex-capataz Jorge Rosa começa a recolher peças de interesse histórico para compor um acervo sobre Gravataí. Em 1974 o Museu Histórico Municipal é instituído pela lei 1.217, de 30 de julho de 1974, posteriormente, em 1981, recebendo o nome de Agostinho Martha, seu patrono, doador de peças e historiador que escreveu um livro ‘’Nossa terra, nossa gente” sobre a cidade, publicado em 2022, cujos primeiros rascunhos datam da década de 1940.

Em 1994 é criada a Fundação de Arte e Cultura (Fundarc) da cidade, que era responsável pelas demandas e equipamentos culturais. Dentre as instituições que a extinta Fundação cuidava estavam: a Biblioteca Pública Monteiro Lobato (1966); o Museu Municipal Agostinho Martha (1974); o Arquivo Histórico Antonio Soares da Fonseca (1989); o Parque Municipal de Eventos (1998); Cineteatro (1998); o Quiosque da Cultura (2011).

O órgão foi extinto em 2017 e suas atribuições passaram a ser de responsabilidade da Secretaria Municipal de Cultura, Esporte e Lazer (SMCEL). Quanto aos espaços citados: a Biblioteca utiliza um prédio alugado; a sede do Museu, e por consequência do Arquivo, que ocupa o mesmo

espaço, está fechada desde 2019 por riscos em sua estrutura; o Parque foi vendido em 2019; o Cineteatro não funciona desde 2009 e seu prédio está para ser demolido; o Quiosque, por estar localizado em uma área central, é constantemente visado para outras finalidades não relacionadas à cultura e segue como espaço de resistência da cidade.

Atualmente são sete bens tombados em esfera municipal, estes contribuem, em parte, para uma construção narrativa voltada para as heranças europeias, em especial, açorianas. Todavia, o estado de preservação de alguns é preocupante, duas edificações encontram-se inutilizadas devido ao perigo oferecido pela deterioração de suas estruturas.

O trabalho de memorialização e de patrimonialização desenvolvido na cidade durante várias décadas parece ter sofrido com a estagnação, e a cultura, de forma geral, acabou em segundo plano nos últimos anos. Há propostas de construção de centros culturais, teatro, restauração dos bens tombados, novos parques de eventos, mas, até o momento, nenhuma ação concreta foi iniciada.

A Museologia, enquanto área interdisciplinar, abarca diferentes temáticas vinculadas à relação dos seres humanos, sua realidade e a construção de mecanismos de memorialização. Dentro destas construções narrativas sobre o passado também encontramos o processo de patrimonialização, no qual um bem passa a ser considerado representante de uma sociedade por via legal.

Entretanto, nas últimas décadas, buscamos questionar a ressonância destas estruturas e como fazer com que elas representem a pluralidade de nossas sociedades, ao invés de impor discursos hegemônicos e, muitas vezes, excludentes sobre o passado e nossas identidades. Sendo assim, o que apresentamos é parte de uma pesquisa em construção, visando demonstrar reflexões causadas no decorrer desse processo. A tese em questão é desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural (PPGMP) da Universidade Federal de Pelotas (UFPel), orientado pelo professor Daniel Maurício Viana de Souza e coorientado pelo professor Diego Lemos Ribeiro.

Nos propomos aqui a considerar que esse processo de apagamento e transformação do cenário cultural da cidade passa por alguns fatores: o primeiro é uma desmobilização política, que coloca o patrimônio e a cultura – que não fazem parte do discurso autorizado do patrimônio - para um segundo plano; o segundo é um problema mais estrutural que se relaciona a perspectivas de colonialidade do pensamento e de identificação do povo com a narrativa construída.

2 Memória e Patrimônio

Os conceitos de memória, identidade e patrimônio estão intimamente ligados e constroem, em diversos momentos, nossas percepções sobre o passado e sobre nossa sociedade. A memória é entendida enquanto uma faculdade individual de recordar, essas lembranças também são

selecionadas e costumam responder a necessidades presentes, ou seja, evocamos o passado para que esse nos auxilie em um momento atual.

Halbwachas (1990) apresenta a percepção da memória atrelada a quadros sociais, sendo assim, para o autor existiria uma memória coletiva que é construída a partir de nossa interação social. Candau (2016) traz a perspectiva de sociotransmissores, em paralelo aos neurotransmissores utilizados para a comunicação em nosso cérebro. Para o autor, seriam pessoas, instituições e mecanismos utilizados para fazer a ligação entre memória e identidade, responsáveis por construir e reforçar narrativas que dariam coesão ao grupo social.

Para que haja a transmissão de uma memória, uma narrativa sobre o passado, é necessário o uso de mecanismos que transmitam essa construção, dentre eles, o patrimônio. Candau comenta que:

> Se identidade, memória e patrimônio são "as três palavras-chave da consciência-contemporânea" – poderíamos, aliás, reduzir as duas se admitimos que o patrimônio é uma dimensão da memória –, é a memória, podemos afirmar, que vem fortalecer a identidade, tanto no nível individual quanto no coletivo: assim, restituir a memória desaparecida de uma pessoa é restituir sua identidade. (CANDAU. 2016. p.16)

Nessa óptica o patrimônio representaria a memória de um povo, sendo um elemento fundamental para a representação de sua identidade. Contudo, sabemos que dentro desse processo há uma série de conflitos e seleções, que poderíamos encaixar dentro de dois termos cunhados por Poulot (2009): patrimonialização e patrimonialidade. O primeiro trata da identificação e instituição de bens como patrimônio, é um processo, geralmente legal, que legitima uma narrativa do passado como elemento de identidade. O segundo, poderíamos comparar à uma memória *in natura,* ele é característico de elementos que ainda não passaram um processo de patrimonialização, não têm um aval, mas podem "[...] designar a modalidade sensível de uma experiência do passado [...] encontra-se na relação íntima ou secreta de um proprietário ou de usufrutuários em diversos níveis [...]" (POULOT, 2009, p.28).

Segundo Davallon (2014), a patrimonialização é resultado de alguns gestos: o interesse de um grupo amplo e/ou organizado; estudos sobre os bens, reconhecendo seu valor; declaração de patrimonialidade feita por grupos autorizados; acesso por parte da comunidade; heranças deixadas para as futuras gerações. Aqui entramos em outra questão interessante, se patrimônio é uma dimensão da memória, como propõe Candau (2016), essa é uma dimensão selecionada, formada por um trabalho de enquadramento da memória (POLLAK, 1992). Smith (2009) comenta a existência de um discurso autorizado sobre o patrimônio, que corrobora com interesse e narrativa que valoram uma parte desse passado em detrimento de outro.

Não podemos guardar todas as coisas existentes no mundo ou preservar todas as memórias e culturas, mas, quando percebemos a intencionalidade que há por traz dessas escolhas, passamos a refletir também sobre os processos de degradação e abandono que os bens patrimoniais vêm

sofrendo. Em Gravataí, por exemplo, é criada a lei 2.114, de 01 de abril de 2004, que estabelece procedimentos de tombamento e proteção ao patrimônio cultural do município. Desde então diversos bens foram patrimonializados, entre eles: o Casarão dos Fonseca (2004), Atafona do Xará (2004), Sobrado do Museu (2005), Fonte do Forno (2005), Fachada da Prefeitura (2005), Casarão dos Bina (2005), Festejo de Terno de Reis (2022).

O Casarão dos Fonseca é cedido à Casa dos Açores do Estado do Rio Grande do Sul (CAERGS), em 2003, o local desenvolve atividades culturais e de valorização à herança açoriana. A Atafona do Xará constitui-se em um engenho de moer localizado em uma propriedade privada na área rural de Gravataí. O Sobrado do Museu, comprado em 1985 pela Prefeitura para abrigar a instituição museológica, já passou por diversos períodos de fechamento, sendo o último em 2019, desde então a edificação está interditada e sem previsão para uma reabertura, seguindo o funcionamento da instituição em uma sala temporariamente cedida na SMCEL. A Fonte do Forno secou devido a construções próximas que afetaram os cursos do lençol freático, o local costuma ser desconhecido pela população, inclusive pela falta de sinalização, quadro recorrente com os demais espaços. O Casarão dos Bina está em severo estado de deterioração, há informações sobre a contratação de uma empresa para realizar a restauração e revitalização do espaço, contudo, tais obras ainda não foram iniciadas. O Festejo de Terno de Reis foi recentemente, em agosto de 2022, considerado o primeiro patrimônio imaterial reconhecido em lei municipal.

Dentre os sete bens listados, a justificativa para o tombamento de cinco deles associa-se à herança açoriana, seja ela como valor arquitetônico, material ou imaterial. Os dois bens que se diferenciam são a fachada da Prefeito, mas que também segue associada a uma imagem de poder, e a Fonte do Forno.

O que isso diz sobre Gravataí e a memória de sua comunidade? Ao observarmos apenas esses bens, sua narrativa aponta para um passado homogêneo, uma forte identidade açoriana e católica. Contudo, sabemos que o passado indígena e negro também faz parte de suas raízes, desse modo, percebemos que:

> Reduzir o patrimônio cultural de uma sociedade às expressões de apenas algumas matrizes culturais – no caso brasileiro, as de origem europeia, predominantemente a portuguesa - é tão problemático quando reduzir a função do patrimônio à proteção física do bem. É perder de vista o que justifica essa proteção, que, evidentemente, representa também um ônus para a sociedade e para alguns cidadãos em particular. Para que essa função se cumpra, é necessário que a ação de “proteger” seja precedida pelas ações de “identificar” e “documentar[...], seguida pelas ações de “promover” e “difundir”, que viabilizam a reapropriação simbólica e, em alguns casos, econômica e funcional dos bens preservados. (FONSECA, 2009, p.67).

Compreendendo que há uma possibilidade de que a deterioração dos bens patrimoniais advenha também de um esvaziamento de sentidos, algumas questões surgem: como ativar as patrimonialidades possíveis nos bens já tombados? Como identificar outras que, no discurso da

historicidade oficial, sempre estiveram à margem e intencionalmente esquecidas??

3 Panorama sobre a pesquisa

A análise proposta na pesquisa em desenvolvimento é de caráter qualitativa, o que faz com que o autor e sua percepção sobre o tema também sejam parte do processo de análise. Dentro os procedimentos técnicos estão levantamento bibliográfico, pesquisa documental, estudo de caso, entrevistas com agentes culturais e pesquisadores do município e a pesquisa participante, com a inserção da pesquisadora no contexto analisado.

Após constatar que há um problema na relação memória-patrimônio de Gravataí, começa o desafio de identificar temáticas emergentes e memórias dissonantes que pudessem contribuir para a narrativa patrimonial. A primeira etapa constitui-se de uma imersão na historiografia do município, onde as temáticas indígena e negra surgem com grande destaque.

A forte origem indígena da cidade ainda hoje é enaltecida, mas carrega consigo a religiosidade católica, posto que é muito valorizada a herança missioneira, distanciando-se assim da cultura dos povos tradicionais. Ao discutir sobre a necessidade de inserção da imagem do guarani pré-colonial na narrativa histórica da cidade, Vergara (2012) comenta sobre o papel protagonizado pelo Museu Municipal Agostinho Martha.

O pesquisado sinaliza que essa instituição museal contribuiu tanto na implementação de uma narrativa vinculada à herança açoriana - posto que nos primeiros anos o espaço tinha um perfil que enaltecia o imaginário tradicionalista – quando na visão de uma herança indígena cristianizada. Segundo o autor, “esse congelamento se deu de várias formas, através dos livros e, principalmente, por meio da oralidade presente no Circuito Cultural.” (VERGARA, 2012, p.100).

O indígena gravataienese passou por um processo de miscigenação e marginalização que levou a retirada de muitos. Mas destaca-se o fato do Morro Itacolomi, sua primeira e, talvez, última morada, a ser considerado patrimônio cultural do Estado em 2003, pela lei 12.002, de 05 de novembro. Há também ações como o “Projeto Gravataí Missioneiro”, realizado entre 2017 e 2019, que teve como produtos: um livro em quadrinhos sobre os guaranis oriundos das Missões e o início da Aldeia dos Anjos; um documentário sobre esse período histórico; a colocação de uma cruz missioneira na entrada da cidade.

Mas e o povo negro, onde pode ser encontrado dentro da narrativa histórica e patrimonial de Gravataí? Ao buscar uma forma de identificar temáticas emergentes no cenário cultural da cidade de Gravataí iniciamos uma segunda etapa de pesquisa. Por ocasião da Lei Aldir Blanc, em 2020, que movimentou o cenário cultural da cidade, analisamos as temáticas de projetos financiados em seleção municipal. Dentro dos temas de todos os projetos, apenas 6% (seis por cento) abordavam a temática negra, mas, ao recortarmos apenas projetos sobre história e patrimônio o número subia para 20% (vinte por cento).

Esse resultado pode parecer baixo, mas dentro de um universo patrimonial em que a memória negra não é ao menos mencionada[1], encontrar esse percentual nos projetos chamou a atenção, ainda mais por esse não ser um tema abordado quando falamos sobre o patrimônio e a história gravataiense. Através da metodologia de observação e da realização de algumas entrevistas com agentes culturais municipais identifica-se essa temática como socialmente importante.

A partir de então a pesquisa ganha também contornos participativos. Uma das autoras do presente artigo, a doutoranda Helena Medeiros, se inseriu no Conselho Municipal de Política Cultural em julho de 2022, como conselheira titular da Setorial de Patrimônio Imaterial e Material. Em relação à pesquisa participante, a doutora Maria Luisa Sandoval Schmidt comenta que:

> O termo participante sugere a controversa inserção de um pesquisador num campo de investigação formado pela vida social e cultural de um outro, próximo ou distante, que, por sua vez, é convocado a participar da investigação na qualidade de informante, colaborador ou interlocutor. (SCHMIDT, 2006, p. 14).

Nesse caso, tal procedimento técnico possibilitou um maior acesso a comunidade cultural, bem como a percepção de alguns de seus anseios. Dentro desse processo, no Setorial de Patrimônio Material e Imaterial, foram organizadas reuniões com os membros que quisessem participar e a criação de um grupo no aplicativo WhatsApp, para difundir informações e discutir temas pertinentes a essa temática. Diante dessas ações são percebidas algumas demandas da sociedade civil: preocupação em relação ao estado de deterioração do patrimônio; questionamentos sobre processos de revitalização com bens tombados; dificuldade ou demora da difusão de informações.

Também são promovidas ações para o Dia Estadual do Patrimônio em 2022, dentre elas um webinário que teve a participação de três grupos que lançaram livros sobre a história de Gravataí e seu patrimônio; do diretor de um documentário premiado sobre o quilombo Manoel Barbosa e o Anastácia, localizados em Gravataí e Viamão respectivamente; além de uma produtora cultural que lançou uma cartilha sobre os quilombos em Gravataí e um vídeo sobre a música açoriana. Outra ação realizada foi a Caminhada Cultural pelo centro da cidade, seguindo um percurso semelhante ao realizado pelo Museu Municipal Agostinho Martha no circuito cultural, com a inserção de dois pontos: a Escola Estadual Barbosa Rodrigues, uma das mais antigas da cidade; o Clube Social Negro Seis de Maio.

Através das ações do Dia Estadual do Patrimônio também buscou-se inserir a pauta da herança negra dentro de uma perspectiva patrimonial. É interessante mencionar que, nessas ocasiões, foram percebidos relatos de pessoas da cidade, que, inclusive, estudavam a história de Gravataí e desconheciam espaços como o Clube Social ou a existência de quilombos no território. O panorama e os dados aqui apresentados vêm, ao longo da pesquisa, demonstrando também as

1 O Museu Municipal Agostinho Martha apresenta em sua exposição algumas peças e informações sobre os grupos quilombolas que habitam a região. Contudo, como o foco deste artigo não é a expografia do Museu, tendo em vista que seu acervo não está exposto em sua totalidade na sala temporária e sua sede está fechada desde 2019, preferimos não adentrar nesse aspecto.

dificuldades em relação a difusão de informações no município.

4 Memorialização Negra em Gravataí: Possibilidades para novas narrativas

Através da pesquisa bibliográfica e documental, já realizadas até o momento, foram identificados alguns espaços e narrativas que corroboram com a visão de uma patrimonialidade ligada à herança negra em Gravataí. A cidade possui três comunidades quilombolas: o Quilombo Manoel Barbosa, reconhecido pela Fundação Palmares em 2004; o Quilombo Ferreira-Fialho, identificado no "Mapa dos Quilombos" da Fundação Palmares; o Quilombo do Paredão, localizado na divisa entre Gravataí e Taquara, que teve seu território demarcado em 2022.

Há também o Clube Social Negro Seis de Maio, construído em 1956 para ser um espaço de sociabilidade da população negra de Gravataí, que era impedida de frequentar outros locais. Dentro dessa instituição também foi criado a escola de samba Acadêmico de Gravataí, em 1961. Atualmente o Clube busca seu reconhecimento enquanto patrimônio imaterial da cidade, sendo essa uma iniciativa de seus associados.

Muitos bens patrimonializados na cidade, apesar de não apontarem em seus processos de tombamento e em seu discurso oficial, estão ligados, de alguma forma, à trajetória de grupos negros. O Casarão dos Bina, por exemplo, é indicado como sendo um local que tinha uma senzala. Sabe-se que

> A região de Gravataí, especialmente em sua porção sudeste, consolidou-se ao longo de um período histórico bastante longínquo (que remota a fundação do município em 1763) como um território habitado por negros e "morenos" [...] tão frequente como a ocupação por parte de famílias negras de terras nessa região, foram os processos de expulsão dos negros de suas terras. (COSTA, 2007, p.53)

Percebemos, pelo que demonstra Costa (2007), que esse processo de apagamento de uma memória dos povos negros está ligado também a sua marginalização, no sentido de que esse não é o foco das ações de memorialização instituídas. Pollak (1989) menciona a existência de memórias subterrâneas que

> Opondo-se à mais legítima das memórias coletivas, a memória nacional, essas lembranças são transmitidas no quadro familiar, em associações, em redes de sociabilidade afetiva e/ou política. Essas lembranças proibidas [...], indizíveis [...] ou vergonhosas [...] são zelosamente guardadas em estruturas de comunicação informais e passam despercebidas pela sociedade englobante. (POLLAK, 1989, p.08).

A herança dos grupos marginalizados se mantém na cultura da cidade orbitando a questão do patrimônio, mas sem ser inserida no discurso oficial, tratando assim de se restringir à patrimonialidade. Segundo o autor "[...] um passado que permanece mudo é muitas vezes menos o produto do esquecimento do que de um trabalho de gestão da memória segundo as possibilidades

de comunicação.” (POLLAK, 1989, p.11).

Dentre essas possibilidades destacamos a existência em Gravataí do Conselho Municipal do Povo de Terreiro e do Conselho Municipal de Promoção da Igualdade Racial, criados em 2016, por meio de demandas da sociedade civil. Também foram instituídos no calendário oficial de eventos do município três dadas: Carreata de São Jorge (2018), que dentro do sincretismo religioso representa Ogum; semana do Hiphop (2019), que já ocorria anteriormente e era organizado pela população; e Cruzeirão (2020), que consiste em um encontro anual de pessoas vinculadas aos terreiros na cidade.

Essas conquistas demonstram um espaço que vem sendo galgado aos poucos, mas que demarca a importância dessa herança cultural no município. Percebemos também os mecanismos utilizados por essas narrativas marginais que são presentes na memória da população e aos poucos galgam um espaço de legitimação por via legal, demonstrando assim os processos entre a patrimonialidade e a patrimonialização.

4 Considerações Finais

Gravataí pode ser vista enquanto alegoria para compreendermos a questão patrimonial, sua ligação com a memória, mas também com o poder, esquecimento e construção de narrativas. Tendo em vista que o conceito de patrimônio que utilizamos no Ocidente tem sua origem europeia, a cidade reforça uma perspectiva de preservação voltada a uma visão monumentalista que buscou a patrimonialização de bens por suas características materiais, arquitetura, estado de preservação e valorização de determinadas facetas do passado.

A participação indígena é associada a uma perspectiva católica, sem buscar aprofundamento nas características culturais dos diferentes povos que habitaram esse território e deram origem a parte de sua população. A herança negra, apesar de se fazer presente desde os primórdios do que hoje é a cidade de Gravataí, ainda não é reconhecida por um viés patrimonial. As iniciativas ligadas à sua memorialização partem da própria população negra que busca por meios legais e através de manifestações culturais construir sua narrativa, para que essa seja inserida no cenário municipal.

Enquanto a patrimonialização constrói um discurso visando uma identidade que reforça o papel das elites coloniais, dos povos europeus, a inclusão e difusão de sua cultura, a patrimonialidade percebida reforça uma herança que vem de forma, aparentemente, espontânea, fazendo parte do cotidiano das pessoas, das memórias transmitidas através dos laços familiares e dos espaços de sociabilidade. Ao finalizarmos essas reflexões, questionamos qual desses aspectos representa verdadeiramente um patrimônio. A visão de que uma edificação ou manifestação deve permanecer inalterada, pode torná-la distante de seu usuário. Em contraponto que as memórias transmitidas - que podem ser reforçadas por processos de memorialização, através da demarcação de espaços

e reforço de narrativas - vão ao encontro da vida das pessoas e por isso também sendo mutáveis e, se não registradas a tempo, esquecidas.

REFERÊNCIAS

BRASIL. Portaria n° 19, de 14 de maio de 2004. Certifica que conforme Declarações de Auto-reconhecimento e os processos em tramitação nesta Fundação Cultural Palmares, Comunidades remanescentes dos quilombos. In: **Diário Oficial da República Federativa do Brasil.** Brasília, DF, n. 107. 4 jun. 2004. Seção 1, pt. 19. Disponível em: https://pesquisa.in.gov.br/imprensa/jsp/visualiza/index.jsp?data=04/06/2004&jornal=1&pagina=19&totalArquivos=72. Acesso em 02 de nov. de 2022.

CANDAU, Joël. **Memória e Identidade**. Tradução de: Maria Letícia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2016, 1ed., 3º reimpressão, 224 p.

COSTA, Luciano Souza. **Anastácia, Manuel Barbosa e Ferreira Fialho, famílias e territórios negros:** tradição e dinâmica territorial em Gravataí e Viamão, RS. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal. Porto Alegre, 2007, 138 p.

DAVALLON, Jean. El juego de la patrimonialozación. *In*: ROIGÉ, Xavier; FRIGOLÉ, Joan; MÁRMOL, Camila del. **Construyendo el patrimonio cultural y natural**: parques, museos y patrimonio rural. Editorial Gemania, 2014, p. 47-76.

FONSECA, Maria Cecília Londres. Para além da pedra e cal: por uma concepção ampla de patrimônio cultural. *In*: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (orgs.). **Memória e Patrimônio:** Ensaios Contemporâneos. 2. Ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009. p. 25-33.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva.** Tradução de: Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Vertice.1990.190 p.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. *In*: **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 200-212.

POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, silêncio. *In*: **Estudos Históricos.** Rio de Janeiro, vol.2, n.3, 1989, p. 3-15. Disponível em: http://www.uel.br/cch/cdph/arqtxt/Memoria_esquecimento_silencio.pdf. Acesso em: 01 de jun. de 2017.

POULOT, Dominique. **Uma história do patrimônio no Ocidente, séculos XVIII – XXI:** do monumento aos valores. Trad. Guilherme João de Freitas Teixeira. São Paulo: Estação Liberdade, 2009. 239 p.

ROSA, Jorge. **História de Gravataí**. Prefeitura Municipal: Secretaria Municipal do Trabalho e Bem-estar Social: Departamento de Pesquisa, Folclore e Informação. Gravataí: EDIGAL – Editora e Distribuidora Gaúcha Ltda.1 ed.1987, 209p.

SCHMIDT, Maria Luisa Sandoval. Pesquisa Participante: Alteridade e comunidades Interpretativas. In: **Psicologia USP**. 2006, n. 17, v.2, p.11-41. Disponível em: https://www.scielo.br/j/pusp/a/gCsZ9jM78SQ43SB6twJvytt/?lang=pt#. Acesso em: 20 de nov. de 2022.

SMITH, Laurajane. **Class, heritage and the negotiation of place.** Conference paper presented to the “Missing Out on Heritage: Socio-Economic Status and Heritage Participation”. 2009. 10 p. Disponível em: https://www.academia.edu/348666/Class_heritage_and_the_negotiation_of_

placehttps://www.academia.edu/348666/Class_heritage_and_the_negotiation_of_plac. Acesso em: 19 de out. de 2020.

VERGARA, Antonio Gabriel. **Invisibilidade/visibilidade:** O guarani pré-colonial em Gravataí. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal. Pelotas, 2012, 120 p.

UM CHINELO ARQUEOLÓGICO E O DEBATE MUSEAL

Ilza Carla Favaro de Lima
Scientia Consultoria Científica, Pesquisadora
Renato Kipnis
Scientia Consultoria Científica, Pesquisador

RESUMO

A pesquisa arqueológica realizada entre 2019 e 2022 junto às obras de ampliação, modernização e restauro para a reabertura do Museu do Ipiranga-USP, em São Paulo, realizada , gerou uma diversidade de objetos, informações e discussões interessantes para análise. Ao longo de todo o monitoramento arqueológico foram coletadas 1.330 peças de cultura material e vestígios orgânicos. Concomitante com as atividades de campo, foi realizada uma série de postagens nas redes sociais, com intuito de divulgar os resultados parciais; promover maior interação da comunidade com o tema; além fomentar novas perspectivas para construção de conhecimento acerca da pesquisa arqueológica e da valorização museal. Amparados nas divulgações promovidas pela Scientia Consultoria, em sua página no Facebook, a equipe do Museu do Ipiranga passou a compartilhar os conteúdos em suas mídias, o que proveu significativo visibilidade para o tema. Ações educativas procuraram aprofundar o debate sobre os objetos identificados; sua representatividade e o lugar destes artefatos junto as coleções museológicas, tendo em vista a relevância desta pauta a memória nacional; a potencialidade dos vestígios materiais para o conhecimento das dinâmicas culturais passadas e presentes; a urgência da inclusão de outras classes sociais, tradicionalmente excluídas, junto a esse debate; o alcance dos espaços digitais e o papel de poder dos museus em nossa sociedade.

PALAVRAS-CHAVE
Arqueologia. Museologia. Redes Sociais.
Educação Patrimonial. Museu do Ipiranga.

ABSTRACT

The archaeological research carried out between 2019 and 2022, simultaneously with the expansion, modernization and restoration works for the reopening of the Museu do Ipiranga-USP, in São Paulo, brought together a diversity of objects, information and interesting discussions for analysis. Throughout the entire archaeological monitoring, 1,330 pieces of material culture and organic remains were collected. Concomitantly with the field activities, a series of posts on social networks, aiming at disseminating the archaeological findings were made to promote greater community interaction with archaeology and foster new perspectives for building knowledge about archaeological research and museum appreciation. Based on the publication by Scientia Consultoria on its

Facebook page, the Museu do Ipiranga-USP began to share the same contents in its media, which provided significant visibility. Educational actions were carried out as an opportunity to deepen the debate on the identified objects; its representativeness and the place of these artifacts in museum collections, in view of the relevance of this agenda to national memory; the potentiality of material vestiges for the knowledge of past and present cultural dynamics; the urgency of including other social classes, traditionally excluded of this debate; the reach of digital spaces; and the power role of museums in our society.

KEYWORDS
Archaeology. Musealization. Social Media.
Heritage Education. Ipiranga Museum.

1 Introdução

A pesquisa arqueológica realizada junto às obras de ampliação, modernização e restauro para a reabertura do Museu do Ipiranga-USP, também conhecido como Museu Paulista, imóvel localizado no conjunto do Parque da Independência, no bairro do Ipiranga na cidade de São Paulo, entre 2019 e 2022, gerou uma diversidade de objetos, informações e discussões interessantes para análise. Os procedimentos adotados neste projeto permitiram que a pesquisa arqueológica se desenvolvesse em sinergia com inciativas de extroversão através de variadas medias e da construção de conhecimento sobre os objetos arqueológicos e museais, através de ações educativas num projeto integrado de educação patrimonial com a comunidade do entorno.

Em razão da demanda de estudos arqueológicos, sem origem no Licenciamento Ambiental, a análise do projeto foi pautada pela Portaria SPHAN nº 07 de 1988, com o respaldo da Lei Federal nº 3.924, de 1961 e, da Constituição Federal de 1988, que preveem a proteção do patrimônio cultural, em especial dos artefatos e sítios arqueológicos e, o regulamento das autorizações de pesquisa no país.

Aliada as pesquisas, foram realizadas ações de extroversão e atividades educativas, que partiram da cultura material, para uma discussão ampliada que perpassa compreensões sobre memória, identidade, território, pertencimento e representatividade.

2 A pesquisa arqueológica

O projeto de pesquisa arqueológica esteve associado às obras civis, instalações prediais de ampliação, modernização e restauro para a reabertura do Museu. Segundo o projeto executivo (Hereñú + Ferroni Arquitetos, 2019), além das obras para recuperação da integridade física e reabilitação/modernização do Edifício-Monumento, seria criado um setor novo, complementar e integrado, contendo grande parte dos serviços e áreas necessárias ao pleno funcionamento de um museu contemporâneo.

A construção civil da ampliação da edificação previa escavações na área externa e interna do Edifício-Monumento, como: abertura de vãos, escavação de todo o platô da esplanada adjacente para a construção do anexo, instalação de rede de água e esgoto, rede elétrica; atividades de paisagismo; assim como escavações no hall de entrada Edifício-Monumento. Para tanto, seria de fundamental importância a realização do monitoramento arqueológico das atividades de escavação,

no intuito de preservar o patrimônio arqueológico que porventura estivesse enterrado na área a ser escavada mecanicamente no âmbito da construção civil.

Para realizar o referido acompanhamento, foi executado o Projeto de Prospecção Geofísica e Monitoramento Arqueológico na área externa do Museu do Ipiranga associada à ampliação da esplanada (KIPNIS, 2019).

A prospecção de superfície e subsuperfície, e o monitoramento arqueológico das atividades de escavação realizado na área do museu, não identificou nenhuma estrutura arqueológica, reforçando os estudos iniciais baseados no levantamento histórico da construção do edifício-monumento, assim como do estudo de geofísica realizado na área da esplanada (KIPNIS, 2019, 2020a, 2020b), que indicou o baixo potencial arqueológico do entorno do museu. No entanto foram identificados, tanto nos furos-teste (*i.e.*, escavação manual de subsuperfície) realizados quanto no monitoramento da abertura de valas para remoção e plantio de árvores, e instalação de redes de água/esgoto e elétrica, vários vestígios de cultura material associados a contextos de entulho ou descarte (i.e., lixo) e a possíveis oferendas (KIPNIS, 2020b; 2021a, 2021b).

Várias peças de cultura material (e.g., cerâmica, louça e vidro), em sua maioria fragmentada; assim como moedas de vários períodos, alguns raros ossos de animais, uma concha e uma dentadura, foram identificados durante as escavações superficiais das áreas monitoradas. A escavação da área da esplanada do museu revelou um sedimento estéril do ponto de vista arqueológico, provavelmente associado ao aterro realizado no local a época da construção do edifício-monumento.

Para nossa surpresa, também foram identificados alguns artefatos, esses bem preservados, em áreas internas do edifício-monumento, como “capsulas do tempo”: um cachimbo do final do século XIX/início do século XX, um cálice, um chapéu e duas garrafas amarradas, todos no contrapiso do edifício monumento. Também foi identificado um chinelo no forro de uma das paredes do edifício-monumento.

3 Extroversão e diálogo virtual

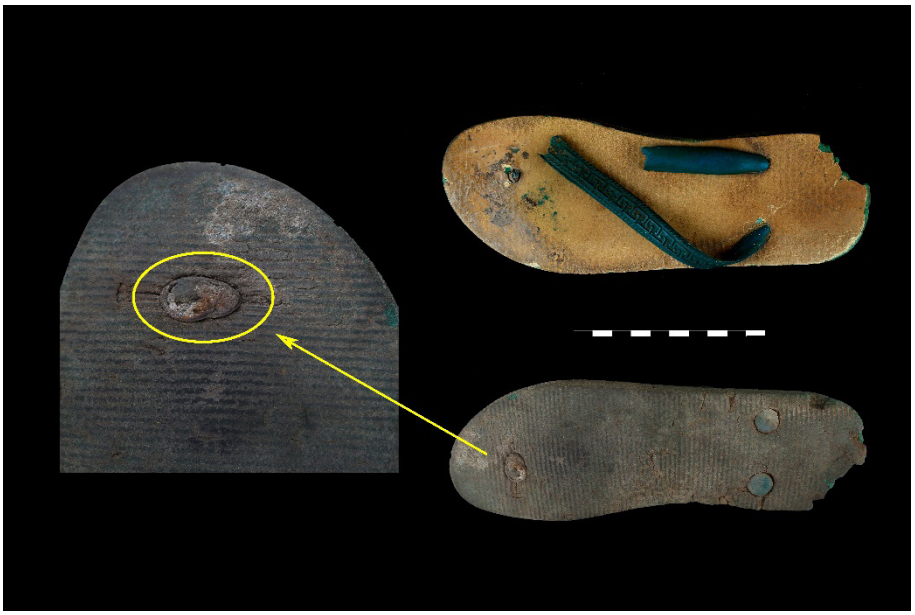
Concomitante às atividades de campo, a equipe responsável optou por iniciar uma série de postagens nas redes sociais, com intuito de divulgar os resultados parciais; promover maior interação da comunidade com o tema; além fomentar novas perspectivas para construção de conhecimento acerca da pesquisa arqueológica e da musealização de objetos. Através de uma parceria estabelecida com a equipe de assessoria do Museu do Ipiranga, as divulgações promovidas pela Scientia Consultoria, em seu perfil no *Facebook*, também foram incluídas nas comunicações promovidas pela equipe do museu, que passou a compartilhar os conteúdos em suas redes sociais.

Os dados da divulgação realizada pela Conteúdo Comunicações (2022), empresa que presta serviços ao Museu do Ipiranga, apresentam números extremamente expressivos. Entre 2021 e 2022, o Museu do Ipiranga publicou 55 *posts* sobre arqueologia somando todas as redes (19 no *Facebook*, 19, no *Instagram* e 17 no *Twitter*). O engajamento teve uma média de 61.100 interações entre as redes, com o *Facebook* sendo o que mais se destacou, com quase 31.082 interações. Somando todos os *posts* publicados, o alcance foi de mais de 1 milhão de pessoas, divididos quase igualmente entre *Facebook* e *Instagram,* com média de 500 mil pessoas alcançadas. Os comentários foram 2.281, com o *Facebook* se destacando com 1.499 interações do público.

Um dos achados intrigantes foi o conjunto de fragmentos de uma garrafa de vidro cujo gargalo continha sete tiras de papel enrolados em seu interior, com o nome Claudete Jahaqui (ou seria Iahaqui). A investigação sobre a grafia do nome e sobre as possíveis causas de ele ter

sido escrito e armazenado na garrafa, que foi localizada na área do jardim em frente à fachada do edifício-monumento do Museu, foi um dos temas propostos para diálogo com o público ampliado nas redes. Entretanto, foi o chinelo de borracha, o *post* que causou maior repercussão. O objeto foi encontrado em um vão entre a parede e o forro de uma das salas do museu. Ele é emborrachado, com tiras pretas, estilo Havaianas, com um prego segurando a tira por baixo da sola, num conserto informal muito utilizado nesse modelo de palmilha com forquilha.

Figura 1 – Chinelo encontrado nas obras do Museu do Ipiranga



Fonte: Acervo Scientia, 2022. Foto: Gustavo C. Santos.

Os comentários aplicados às postagens, nas redes sociais da Scientia Consultoria Científica (2022) e do Museu do Ipiranga (2022a; 2022b), permitem análises sob diferentes perspectivas, tendo em vista que os textos provocavam os seguidores a refletir sobre o destino do objeto, levantando a seguinte questão: se todos os bens que integram o mundo são culturais, posto que estão relacionados às diferentes maneiras de viver ao longo do tempo e do espaço histórico, por que alguns são musealizados e outros não?

Além da extroversão das informações sobre a pesquisa arqueológica em andamento, um dos objetivos dessa estratégia de diálogo ampliado através redes, era o de convidar as pessoas à reflexão sobre os processos de seleção, proteção e exposição de objetos. Os comentários revelaram opiniões bastante variadas, algumas contrárias e outras a favor da preservação do exemplar indicado, além de uma gama de ponderações sobre a origem e importância de tal objeto.

> A discussão que se desenvolveu nas redes sociais expôs um debate simbólico entre diferentes formas de conceber o espaço museológico, as tensões de valores estéticos, vieses historiográficos e ideológicos, as distintas perspectivas sobre o que cabe ou não num museu, o que deve ser valorizado, pesquisado, conservado, exposto e o que deve ser descartado desta história (MATOS, KIPNIS e LIMA, p.13).

4 Debate museal com a comunidade de Heliópolis

A realização de atividades educativas com o patrimônio cultural ocorreu no contexto da importância cultural do Edifício-Monumento e do Parque da Independência no qual ele se insere, o fato da edificação constituir-se um marco da memória histórica da cidade de São Paulo, do estado de São Paulo e do Brasil, e sendo a pesquisa científica produtora de conhecimento, com potencial cultural e educacional, tornaram necessária a proposição de atividades de Educação Patrimonial associadas ao projeto de monitoramento arqueológico.

Um conjunto de ações foram desenvolvidas, portanto, com o intuito de proporcionar a construção de conhecimentos de forma mais coletiva e ampliada. Dinâmicas específicas foram direcionadas para os profissionais que atuavam junto as obras do museu, nos espaços disponíveis no início da jornada diária de trabalho, com comunicações dialogadas, exibição de vídeos e análise de objetos. Com caráter de treinamento patrimonial, tais ações são fundamentais para ampliar a compreensão das equipes sobre o trabalho da arqueologia, possibilitando maior engajamento de todos os presentes nos canteiros de obras, para maior viabilidade das descobertas e das ações preventivas com relação aos bens culturais que possam ser revelados ao longo das etapas. Procedimentos como esse, aproximam os diversos profissionais das etapas da pesquisa arqueológica, o que provoca uma atuação mais atenta, e potencializa o reconhecimento de vestígios de forma mais coletiva.

No caso dos comunitários, foram mapeados grupos e projetos atuantes no entorno do Museu do Ipiranga, com disposição para um trabalho aprofundado sobre os temas do patrimônio, de forma mais ampla. As ações preparatórias para realização das atividades partiu da constatação de que Heliópolis, considerada a maior favela da cidade de São Paulo, também é reconhecida como um bairro educador[1], especialmente pela atuação da Escola Municipal de Ensino Fundamental Campos Salles[2], uma das principais escolas da região, que trouxe um novo olhar sobre o potencial educativo do território, através de sua gestão, na década de 1990. O bairro também conta com a atuação da UNAS - União de Núcleos, Associações dos Moradores de Heliópolis e Região, uma entidade sem fins lucrativos que surgiu em 1978, enquanto comissão de moradores da favela de Heliópolis, que lutava pelo direito à moradia e posse da terra[3].

Dentre as várias iniciativas culturais identificadas junto a este território, destacaram-se o projeto de “Museu Digital de Heliópolis”[4], a “Rádio Comunitária de Heliópolis”[5], ambos destacados como espaços de escuta, valorização e comunicação inclusiva para a população periférica. E ainda, vinculado à Unas, o projeto “Observatório De Olho na Quebrada”[6], centrado em jovens do território, para quem direcionamos o convite para realizar um trabalho conjunto.

Os temas identificados neste contexto revelaram extremo potencial para a articulação de ações conjuntas sobre memória, patrimônio e museologia. Aliamos esses interesses ao movimento de inauguração do Novo Museu do Ipiranga; ao desejo manifesto por sua equipe, de que a instituição centenária se atualizasse no tocante ao trabalho com públicos até então menos representados em atividades histórico-culturais e; às provocações que os achados arqueológicos sucitaram.

1 Ver Documentário “Heliópolis Bairro Educador”. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=YFZmtO-7Z2Y0&t=21s, acesso em 06 de mar. 2023
2 Ver Documentário “De Heliópolis para o Campos Salles”. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=YgwK-doxkgpI, acesso em 06 de mar. 2023.
3 Site da Instituição: https://www.unas.org.br/sobre-nos.
4 Museu Digital de Heliópolis: https://museuheliopolis.unas.org.br/
5 Rádio Comunitária de Heliópolis: https://heliopolisfm.com.br/
6 Projeto Observatório de Olho na Quebrada: https://www.instagram.com/dolhonaquebrada/

O projeto Observatório De Olho na Quebrada teve início em 2018 e atua na produção e análise de indicadores sociais do território de Heliópolis. O grupo de pesquisadores e pesquisadoras[7], com idades que variam entre 16 e 21 anos, promove duas frentes de trabalho: I) coletas de dados e pesquisas quantitativas e qualitativas sobre temas do território como saúde, educação, cultura, lazer, equipamentos públicos, comércios, serviços e dados populacionais; II) promover o resgate, a organização e a preservação da memória de Heliópolis, fortalecendo a sólida história de lutas e conquistas dessa comunidade.

Compreendemos que estamos num momento crucial de reposicionamento dos debates acerca das histórias e das narrativas, sendo fundamental ouvir e dialogar com os inúmeros sujeitos que, por muito tempo estiveram à margem e não foram contemplados nas dinâmicas de representação e valorização. Dentre os possíveis públicos focais para um trabalho mais aprofundado, o direcionamento das ações para jovens moradores do entorno do Museu, especificamente da comunidade de Heliópolis, foi uma escolha que considera a necessidade urgente de maior inclusão de grupos periféricos nas discussões patrimoniais e, a viabilização de seu acesso aos equipamentos culturais da cidade.

Após serem consultados e aceitarem o convite, construindo participativamente os caminhos de desenvolvimento do projeto de educação patrimonial, os jovens foram indagados sobre suas experiências com museus e, em especial, com o Museu do Ipiranga, que estava fechado desde 2013. Apenas dois jovens afirmaram ter entrado no prédio no passado, a maioria conhecia o Parque da Independência, pela extensa área de circulação e espaços de lazer. Alguns destacaram que não percebiam o edifício como um lugar muito convidativo para frequentar. Ao longo da conversa, outras questões foram formuladas, buscando compreender conjuntamente “se eles gostariam de frequentar” e “se gostariam de se ver representados nas narrativas do museu”. Diante de respostas afirmativas, partimos para indagação sobre “como poderiam estar nesse espaço”.

> Ao gerar novos sentidos para e com o equipamento, a adoção desta abordagem contribui decisivamente para a superação de vários desafios, ao criar oportunidade para que o equipamento se diferencie, gere valor simbólico para suas ações e desperte nos seus diversos públicos de interesse a sensação de identificação e pertencimento. Por conseguinte, o equipamento pode impulsionar a construção de novas simbologias a respeito do próprio território, reconfigurando e reformulando sentidos associados à valorização identitária, a processos de defesa e preservação do patrimônio artístico, cultural, humano e natural (SANTOS e DAVEL, 2018, p. 131).

Mesmo cientes de que a “democratização cultural” seja algo muito mais complexa, conforme apresentado por Bourdieu e Darbel (2018), com maior potencial nos casos de intensificação em contexto escolar, buscamos nos aproximar dela nas ações educativas não formais. A metodologia utilizada em todo processo foi baseada em trocar experiências de forma horizontal, para identificação conjunta dos interesses do grupo e das possibilidades de atuação, para construção de novos olhares sobre as coleções e os espaços museais. Da mesma forma, buscávamos compreender de que maneira poderíamos fomentar que o olhar e a escuta das instituições museológicas também se voltassem para esse público. Neste sentido, atuamos com o grupo, essencialmente a partir de três estratégias:

- Rodas de Conversa: para preparação das etapas de pesquisa de campo e visitas técnicas, além de análise dos resultados e avaliação a cada etapa; encontros com convidados (pes-

7 No início desse trabalho conjunto, em agosto de 2022, o grupo era composto por 12 jovens, ao final, em janeiro de 2023, reunia 22 jovens pesquisadores oriundos da comunidade de Heliópolis.

quisadores da arqueologia e museologia), para exposição de resultados parciais; encontro ampliado com grupo de professores e moradores de Heliópolis, e aberto a visitantes do Museu do Ipiranga.

- Visitas Técnicas: incursões com o grupo de jovens pesquisadores junto a museus, reservas técnicas e laboratórios (desenvolvidas a partir das exposições do Museu do Ipiranga e do Museu de Arqueologia e Etnologia (MAE), das reservas técnicas do MAE e da Scientia Consultoria Científica). Os objetivos foram de formação e exercício analítico para ampliar a perspectiva sobre a cultura material, as possibilidades e os desafios da gestão de acervos e da comunicação, através de exposições museológicas.
- Pesquisa de Campo: levantamentos realizados em ambientes externos, com aplicação de questionários quantitativos e entrevistas, com diálogos provocativos a partir dos objetos arqueológicos encontrados durante o monitoramento das obras do Museu, com produção de registros audiovisuais dos resultados qualitativos.

Tendo em vista a repercussão na mídia e dos comentários observados nas redes sociais, sobre alguns objetos – especialmente com o chinelo – identificados no monitoramento arqueológico durante as obras do museu, o grupo se direcionou a uma nova estratégia de extroversão e pesquisa com públicos variados, agora presencial. Visando estabelecer um processo de escuta com a comunidade, os pesquisadores partiram, primeiro para as ruas de Heliópolis e, depois, para outros pontos da cidade, com dois dos achados arqueológicos localizados durante o trabalho de monitoramento, eram eles: o chinelo (Figura 1, acima) e o cálice (Figura 2, a seguir).

Figura 2 – Cálice encontrado nas obras do Museu do Ipiranga



Fonte: Acervo Scientia, 2022. Foto: Gustavo C. Santos.

Inspirada na prática de intervenção urbana, própria da história da arte, esta ação tinha como objetivo expor os objetos arqueológicos na via pública e provocar os transeuntes sobre qual dos objetos (cálice ou chinelo) poderiam estar em uma exposição museológica. Uma vez que o objeto era sinalizado, as pessoas eram estimuladas a justificarem sua escolha. A primeira ação foi em Heliópolis e contou com a presença da educadora Isabela Ribeiro, do Museu do Ipiranga. Posteriormente, a ação foi desenvolvida na área externa do Museu do Ipiranga, no Parque da

Independência e na Avenida Paulista.

Em algumas oportunidades também foram aplicados questionários junto aos transeuntes, afim de investigar como as pessoas concebiam a formação de um acervo museológico. Vale destacar que as perguntas que compuseram esse questionário foram discutidas em uma das rodas de conversa, realizadas presencialmente nas dependências do Museu do Ipiranga, e contaram com a substantiva contribuição da Prof.ª Dra. Solange Lima, pesquisadora e curadora da instituição. Os questionários aplicados buscaram registrar, além do perfil básico de idade e origem, a percepção dos participantes questionando: Você sabe como um objeto vai parar no museu? Você sabe quem decide o que vai para exposição? Que tipo de objeto você levaria para um museu?

As atividades resultaram na produção de um vídeo a partir das entrevistas, que está disponível no canal do *Youtube*[8] da Scientia Consultoria, e na organização de um evento realizado no auditório do Museu do Ipiranga, como uma grande roda de conversa.

O encontro para roda de conversa foi programado para acontecer no feriado de aniversário da cidade de São Paulo, dia 25 de janeiro, no intuito de fomentar a participação de público ampliado, com 100 vagas exclusivamente direcionadas para educadores do território de Heliópolis e, mais 100 vagas para público espontâneo do Museu.

O evento “Vozes de Quebrada: As histórias que a História não conta” (Figura 3) foi resultado desta parceria entre a Scientia Consultoria, o grupo do Observatório De Olho na Quebrada/Unas, e as pesquisadoras e educadoras do Museu do Ipiranga. No encontro foram realizadas a exposição de parte dos resultados e produtos das pesquisas realizadas e relatadas anteriormente, com o protagonismo de fala dedicado aos integrantes do Observatório, em uma roda de conversa que teve como debatedores, os pesquisadores da arqueologia, Dr. Renato Kipnis, e da museologia, Dra. Solange Lima, além da participação do público presente.

Dentre os diversos momentos especiais que esta atividade de culminância propiciou, é importante destacar que entre as falas dos presentes, majoritariamente moradores do bairro de Heliópolis, algumas pessoas mencionaram que nunca haviam entrado ou se imaginado dentro do Museu do Ipiranga anteriormente e, reconheceram o importante movimento de ocupação daquele espaço, protagonizado pelos jovens que estavam rompendo com essa “barreira invisível”. Cabe acrescentar que o acesso foi garantido, não apenas pela disponibilização dos ingressos para os convidados, mas também pelo fornecimento do transporte para ida e volta de Heliópolis até o Museu do Ipiranga, e ainda, com a participação de uma interprete de libras, Gyanny Vilanova[9], que atuou voluntariamente.

Figura 3 – Evento realizado no Auditório do Museu do Ipiranga, em 25/01/2023.

8 Qual destes objetos deveria ir para um museu? Vídeo disponível em https://youtu.be/Kwx_hYDwLAY

9 Idealizadora do Projeto “Libras na Quebrada”, que oferece aulas gratuitas em periferias de diferentes regiões da capital paulista, desde 2020. Perfil do projeto no Instagram: https://www.instagram.com/librasnaquebrada/



Fonte: Acervo Scientia, 2023. Foto: Marcelo M. Medeiros.

5 Considerações finais

A ações de extroversão e as propostas educativas procuraram aprofundar o debate sobre os objetos identificados; sua representatividade e o lugar destes artefatos junto as coleções museológicas, tendo em vista a relevância desta pauta a memória nacional; a potencialidade dos vestígios materiais para o conhecimento das dinâmicas culturais passadas e presentes; a urgência da inclusão de outras classes sociais, tradicionalmente excluídas, junto a esse debate; o alcance dos espaços digitais e o papel de poder dos museus em nossa sociedade.

O chinelo arqueológico, usado como um "tema gerador" (FREIRE, 1987), propulsionou reflexões sobre vestígios de ocupações dos espaços, de um passado não tão distante; e até mesmo sobre a transformação nas formas de vestir e trabalhar, tanto no diálogo em ambiente virtual como no presencial, com a investigação feita pelas ruas de São Paulo. Possibilitou ainda, que a instituição Museu fosse indagada, numa experiência de educação problematizadora, onde educadores e educandos permitiram-se uma aprendizagem mútua, com a construção de conhecimento por meio das experiências de trabalho de campo.

As ações com o grupo do Observatório, portanto, estiveram orientadas por uma metodologia onde os

> conceitos são construídos no desafio e por meio do estímulo com o contexto no qual os sujeitos estão emersos e, neste sentido, o início é sempre a realidade e a experiência prática, a partir da qual se chega ao que pode ser definido como cultura, memória, identidade e patrimônio. Neste sentido, o movimento vai da realidade em direção à construção de conceitos, esse desempenhando a etapa final do processo. Inverte-se, assim, a forma como, tradicionalmente, a educação patrimonial tem atuado (SCIFONI, 2017, p. 11).

Exercitar um debate museológico foi um dos objetivos idealizados pela pesquisa arqueológica e as ações de educação patrimonial. Mas evidentemente, ao trabalhar com os temas patrimoniais,

associados a compressão de memória e identidade, em um território de resistência como o de Heliópolis, tivemos sempre em mente o que estes jovens esperam, com razão, que "não lhes ofereçamos informações sem tratar também da ligação entre o que eles estão aprendendo e sua experiência global de vida" (HOOKS, 2013, p. 32). Mais do que definir categoricamente se o chinelo deve ir ou não para uma reserva técnica ou exposição museológica, as experiências buscaram democratizar o debate e aproximá-lo de outras questões sociais de representatividade urgentes.

REFERÊNCIAS

BOURDIEU, P. e DARBEL, A. **O amor pela arte na Europa e seu público.** Porto Alegre: Zouk, 2018.

CONTEÚDO COMUNICAÇÃO. **Relatório de Mídias Sociais - Posts de Arqueologia**. Museu do Ipiranga - USP. Jan. 2021 - Jul. 2022.

FREIRE, P. **Pedagogia do Oprimido**. 17ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

HEREÑU + FERRONI ARQUITETOS. **Museu do Ipiranga - Projeto Executivo**. Hereñú + Ferroni. Arquitetos, São Paulo. 2019.

HOOKS, B. **Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade.** Tradução Marcelo Brandiio Cipolla. Sao Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

KIPNIS, R. **Projeto de Prospecção Geofísica e Monitoramento arqueológico na área externa do Museu do Ipiranga associada à ampliação da esplanada**. Scientia Consultoria Científica, São Paulo, 2019.

KIPNIS, R. Projeto de Prospecção Geofísica e Monitoramento arqueológico na área externa do Museu do Ipiranga associada à ampliação da esplanada. **Relatório 1 - Prospecção Geofísica.** Scientia Consultoria Científica, São Paulo. 2020a.

KIPNIS, R. Projeto de Prospecção Geofísica e Monitoramento arqueológico na área externa do Museu do Ipiranga associada à ampliação da esplanada. **Relatório 2 – Monitoramento Arqueológico**. Scientia Consultoria Científica, São Paulo. 2020b.

KIPNIS, R. Projeto de Prospecção Geofísica e Monitoramento arqueológico na área externa do Museu do Ipiranga associada à ampliação da esplanada. **Relatório 3 – Monitoramento Arqueológico**. Scientia Consultoria Científica, São Paulo. 2021a.

KIPNIS, R. Projeto de Prospecção Geofísica e Monitoramento arqueológico na área externa do Museu do Ipiranga associada à ampliação da esplanada. **Relatório 4 – Monitoramento Arqueológico**. Scientia Consultoria Científica, São Paulo. 2021b.

KIPNIS, R**.** Projeto de Prospecção Geofísica e Monitoramento arqueológico na área externa do Museu do Ipiranga associada à ampliação da esplanada. **Relatório Final - Monitoramento Arqueológico**. Scientia Consultoria Científica, São Paulo, 2022.

KIPNIS, R.; LIMA, I. C.; MALERBI, E. Projeto de Prospecção Geofísica e Monitoramento arqueológico na área externa do Museu do Ipiranga associada à ampliação da esplanada. **Relatório final de atividades de educação patrimonial e extroversão do conhecimento**. Scientia Consultoria Científica, São Paulo. 2023.

MATOS, F.; KIPNIS, R.; LIMA, I. C. F. de. O chinelo do Museu do Ipiranga - USP: acervo, memória e poder. **Revista Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 14, n. 37, p. e0401, 2022.

MUSEU DO IPIRANGA. **Arqueologia: chinelo**. São Paulo, 13 abr. 2022a. Facebook: @museudoipiranga. Disponível em: https://www.facebook.com/museudoipiranga/photos/a.918998834788699/5618037001551502/. Acesso em 06 de mar. 2023.

MUSEU DO IPIRANGA. **Arqueologia: chinelo**. São Paulo, 13 abr. 2022b. Instagram: @museudoipiranga. Disponível em: https://www.instagram.com/p/CcThoQ3v5zO/. Acesso em 06 de mar. 2023.

SANTOS, F. P. e DAVEL, E. Gestão de Equipamentos Culturais e Identidade Territorial: potencialidades e desafios. **Revista Pensamento & Realidade**. v. 33, n. 1, p. 109-134, jan./mar. 2018.

SCIENTIA Consultoria Científica. **Um chinelo na parede**. São Paulo, 09 mar. 2022. Facebook: @scientiaconsultoriacientificaltda. Disponível em: https://www.facebook.com/scientiaconsultoriacientificaltda/posts/pfbid02BPsz4oNz6U93SJogja6RLDWwMnvg2xpSPkTFYwK66Z8jgCvApEkkqF13aXX1VYfTl. Acesso em 06 de mar. 2023.

SCIENTIA Consultoria Científica e OBSERVATÓRIO De Olho Na Quebrada. **Qual destes objetos deveria ir para um museu?** Vídeo. Disponível através do link: https://youtu.be/Kwx_hY-DwLAY. Acesso em 06 de mar. 2023.

SCIFONI, S. Desafios para uma Nova Educação Patrimonial. In: **Revista Teias, Políticas e Práticas de Educação Patrimonial no Brasil e na América**. v. 18, n. 48, p. 5 -16, Jan-Mar, 2017.

REDESCOBRIR O ACERVO ARQUEOLÓGICO DO MUSEU HISTÓRICO SOROCABANO

Larissa Girardi Losada

Universidade de São Paulo.

Mestranda no Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia

Maria Cristina Oliveira Bruno

Universidade de São Paulo. Professora Titular do Museu de Arqueologia e Etnologia

Programa de Pós Graduação Interunidades em Museologia

RESUMO

A maioria dos artefatos arqueológicos provenientes de sítios localizados em Sorocaba e região, no interior do estado de São Paulo, foi relegada ao esquecimento. Principalmente nas décadas de 1960, 1970 e 1980, diversos representantes da cultura material dos grupos indígenas da região foram fortuitamente encontrados e encaminhados ao Museu Histórico Sorocabano (MHS), sendo por ele institucionalizados. Sem investimentos e carecendo de corpo técnico, permaneceram em condições precarizadas até o começo de 2022, quando por meio do Programa de Ação Cultural do Estado de São Paulo (PROAC), um projeto premiado intitulado "O Patrimônio Arqueológico do Museu Histórico Sorocabano" contemplou inventariação, tratamento técnico e melhoria das condições de guarda e pesquisa do acervo – salvaguardando os materiais que ficaram, ao longo de décadas, invisibilizados na reserva técnica do mesmo museu. Esta comunicação busca contextualizar o museu em questão e apresentar o processo e os resultados do projeto de salvaguarda do acervo arqueológico. Assuntos que fazem parte de uma pesquisa iniciante de mestrado, que está sendo conduzida sob orientação da Prof.ª Maria Cristina Oliveira Bruno, no Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia – Universidade de São Paulo. Tal pesquisa tem como horizonte a Musealização da Arqueologia, especificamente no âmbito da historicidade do acervo arqueológico sob guarda do MHS e de sua potencial comunicação. Espera-se exemplificar, a partir do caso em questão, a "estratigrafia do abandono" que caracterizou o histórico desses vestígios arqueológicos, os quais se configuram como indicadores de memórias passíveis de suscitar questionamentos que ultrapassem a visão hegemônica da historiografia local.

PALAVRAS-CHAVE

Musealização da Arqueologia. Acervos arqueológicos. Arqueologia Paulista. Museu Histórico Sorocabano. Sorocaba.

ABSTRACT

Most of archaeological artifacts from sites located in Sorocaba and its region, in the state of São Paulo, were relegated to neglect. Especially in the 1960s, 1970s, and 1980s, several artifacts, representatives of the material culture of indigenous groups in the region, were accidentally found and sent to the "Museu Histórico Sorocabano" (MHS), where they were institutionalized. Without investments and lacking adequate technical staff, they remained in precarious conditions until the beginning of 2022, when, through the "Programa de Ação Cultural do Estado de São Paulo" (PROAC), an award-winning project entitled "O Patrimônio Arqueológico do Museu Histórico Sorocabano" (The Archaeological Heritage of the Sorocaba Historical Museum) contemplated inventory, technical treatment and improvement of the collection's storage and research conditions – safeguarding the materials that were, over decades, invisible in the museum's storage space. This communication seeks to contextualize the museum in question and present the process and results of the project to safeguard the archaeological collection. Topics that are part of a beginning Master's research, which is being conducted under the guidance of Prof.ª Maria Cristina Oliveira Bruno, Maria Cristina Oliveira Bruno, in the "Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia - Universidade de São Paulo". The research has as its horizon the Musealization of Archeology, focused in the context of the historicity of the archaeological collection under the custody of the MHS and its potential communication. It is expected to exemplify, from the case in question, the "stratigraphy of abandonment" that characterized the history of these archaeological remains, which are configured as indicators of memories that can raise questions that go beyond the hegemonic view of local historiography.

KEYWORDS

Musealization of Archeology. Archeological Collections. Archeological Heritage. Museu Histórico Sorocabano. Sorocaba.

Introdução

Esta comunicação toma como norte o acervo arqueológico do Museu Histórico Sorocabano (MHS) - objeto de pesquisa da autora – e propõe-se a refletir sobre sua historicidade e atualidade, trabalhando no território das "memórias exiladas" (BRUNO, 2005) dos povos originários de Sorocaba e região. Para tanto, busca apresentar um breve histórico do acervo em questão e discorrer sobre recentes ações que visaram sua salvaguarda, por meio da experiência de um projeto intitulado "O Patrimônio Arqueológico do Museu Histórico Sorocabano", o qual contemplou inventário, tratamento técnico e modernização de reserva técnica.

O Museu Histórico Sorocabano surgiu a partir da iniciativa uma comissão municipal, criada no ano de 1944, intitulada "Comissão Municipal da Biblioteca e Museu". Tratava-se de um

coletivo que, dentre outros objetivos, almejava a criação de um museu e a conquista de uma sede que o abrigasse e, para tanto, divulgava a necessidade das doações de "relíquias" aos seus membros (Jornal Cruzeiro do Sul 20/10/1944). A comissão era formada por figuras masculinas, declaradamente ligadas ao pensamento de Afonso Taunay e Francisco Varnhagen.

Como outros museus de história, foi criado a partir de uma perspectiva identitária bastante associada à defesa de uma convicção, compartilhando uma narrativa que almejava ser hegemônica (POULOT, 2013). No caso, partindo de uma perspectiva identitária bastante associada à figura do colonizador "civilizador", Balthazar Fernandes, considerado o bandeirante fundador de Sorocaba, e ao Tropeirismo . Ambos os temas caros à historiografia local (PETSCHELIES, 2012).

A instituição passou dez anos no aguardo de sua sede oficial, a qual foi inaugurada em 1954, como parte das comemorações do denominado "III Centenário de Sorocaba", do que convencionou-se chamar de "fundação de Sorocaba" (1654). Na ocasião, a sede do Museu Histórico Sorocabano passou a ser – e segue até os dias atuais - uma Casa Bandeirista datada de 1780, chamada "Casarão Quinzinho de Barros".

Foram também resultados desta data comemorativa, a criação do Instituto Histórico, Geográfico e Genealógico de Sorocaba (IHGGS) e o levantamento de monumentos (ao fundador e ao tropeiro, por exemplo) (CAVALHEIRO, 2017, p. 95). Trata-se de processos que empreendiam esforços para criar uma substância fundadora e heroica para Sorocaba – de forma análoga ao que acontecia no Quarto Centenário da cidade de São Paulo – em ambos os casos, considerando os bandeirantes uma "raça de gigantes" (CAVALHEIRO, 2017, p. 97). Um cenário de comemoração que claramente não faz menção, por exemplo, aos povos indígenas - mas que os retrata em seus monumentos e "obras canônicas" de forma subserviente.

O ideário bandeirista, tropeiro e, posteriormente, industrial se refletiu, durante as primeiras décadas de existência do Museu Histórico Sorocabano, principalmente em sua exposição e, mesmo com alterações, segue presente na atualidade. Como em outras localidades, falamos, em suma, do silenciamento das tensões históricas e das condições de conflito e resistência em Sorocaba e região. Portanto, da criação e perpetuação de memórias "hegemônicas", muito associadas a invenção de uma tradição (HOBSBAWN, 2021) do pioneirismo de Sorocaba contínuo e hereditário – ilustrada pelos bandeirantes, tropeiros e industriais.

O acervo do Museu Histórico Sorocabano foi formado, ao longo do tempo, principalmente por doações de munícipes de Sorocaba (e cidades próximas). Nota-se a atuação institucional, principalmente em suas primeiras décadas, como um receptáculo de artefatos diversos provenientes da região em questão, mas também de outras localidades. Aproximando-se de um gabinete de curiosidades, conforme outros museus que lhe eram contemporâneos. Para além dos munícipes, outras instituições também foram doadoras, dentre elas, o Museu Paulista. Além disso, observa-se relações de troca com outras instituições em diversas regiões do Brasil.

Atualmente, no museu e em sua reserva técnica encontra-se uma diversidade de tipologias de acervo, a saber: artefatos arqueológicos, coleção etnográfica, objetos utilitários diversos dos séculos XVII e XIX, pinturas, esculturas, desenhos, artefatos do tropeirismo, peças de indumentária, mobiliário, equipamentos industriais e científicos. Além do acervo de natureza museológica, o Museu Histórico Sorocabano possui um arquivo histórico, hemeroteca, arquivo iconográfico e biblioteca. Trata-se de um museu público, gerido pela Secretaria da Cultura de Sorocaba, que passa por problemas comuns a maioria dos museus do Brasil (e outras organizações destinadas à preservação do patrimônio cultural): corpo técnico reduzido, ausência de investimentos, carência de manutenção, entre outros.

No que tange ao acervo arqueológico do mesmo museu, interesse principal desta comunicação, destaca-se que teve sua formação a partir de doações que ocorreram de forma paulatina – principalmente associadas ao espraiamento da malha urbana de Sorocaba e outras cidades da região. De acordo com Bernardo (1998, p. 118), principalmente nos anos 1970 e 1980 uma série de achados arqueológicos fortuitos “surpreenderam a população por ser um tema praticamente desconhecido, resultado na destruição parcial ou total de sítios arqueológicos pelos moradores locais”. A despeito disso, boa parte do que foi fortuitamente encontrado ao longo dos anos (líticos, cerâmicas e remanescentes humanos), teve como destinação o Museu Histórico Sorocabano e sua Reserva Técnica.

Cumpre destacar que parte do acervo arqueológico é também formado por endossos institucionais, sendo estes provenientes de diversas localidades do Brasil. O Museu Histórico Sorocabano é um dos poucos museus da região que possui autorização do IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) para recebimento de coleções arqueológicas, as quais são quase integralmente vindas de projetos de licenciamento ambiental.

Sintetizando, assim, foram recebidos diversos artefatos arqueológicos – muitos que fazem parte da cultura material regional e tantos outros provenientes de localidades distintas, por caminhos por vezes ainda ocultos.

Sabe-se que, enquanto indicadores de memórias, os vestígios arqueológicos possuem potencial de permitir que vínculos e inferências sejam criados, a partir de sua aproximação com a sociedade contemporânea (BRUNO, 2014). Da mesma forma, possibilitam indagar sobre a condição de invisibilidade dos povos originários de Sorocaba e de seus acervos – tema distante das produções historiográficas locais, subsidiárias de uma ótica ufanista ligada à figura do colonizador.

Dessa forma, considera-se que tais indicadores podem nos auxiliar na compreensão de processos históricos – expandindo, portanto, os “territórios de memórias”, conforme aponta Bruno (2014) e problematizando suas causas de ocultamento. Nesse caminho, a mesma autora nota o comprometimento da Musealização da Arqueologia:

> [...] com o estabelecimento de vínculos que aproximem os vestígios arqueológicos herdados das sociedades contemporâneas, considerando a diversidade de fatores históricos e socioculturais que influenciam essas aproximações e, ainda, com a busca de procedimentos técnico-científicos que permitam a realização de ações de salvaguarda e comunicação dos bens patrimoniais arqueológicos (BRUNO, 2014, p. 9).

No caso do projeto "O Patrimônio Arqueológico do Museu Histórico Sorocabano", nesta comunicação relatado, observa-se que foram realizadas ações de salvaguarda do acervo arqueológico, mas que sua extroversão ainda é algo em potencial. Nesse caminho, urge a necessidade de equilíbrio entre os procedimentos de salvaguarda e comunicação (WICHERS, 2014).

Cumpre dizer que também não foram diretamente contempladas problematizações sobre as formas de tratamento do acervo ao longo do tempo e as políticas institucionais e seus valores correlatos – sendo essas, considerações que permeiam a pesquisa de mestrado em processo, nesta comunicação em parte apresentada.

A historicidade do acervo arqueológico do Museu Histórico Sorocabano: apontamentos iniciais

A pesquisa de mestrado em condução tem, como resultados preliminares, alguns dados sobre a historicidade do acervo arqueológico - no âmbito de sua salvaguarda e extroversão. Observa-se que as condutas e os valores do Museu Histórico Sorocabano, no âmbito deste acervo, refletiam-se nas exposições e na forma como a imagem indígena era abordada (e continua, em partes, sendo) pela instituição. Até o momento, foi possível identificar alguns recortes temporais com práticas características.

Pode-se apontar que nos primeiros vinte anos de atuação do museu, a partir de 1944, mesmo antes de sua sede oficial ser inaugurada, o acervo arqueológico foi formado a partir de doações, principalmente do Museu Paulista, de munícipes e de memorialistas locais. A primeira doação de acervo arqueológico da qual encontra-se registro data de 1948 – sendo duas urnas funerárias com seus respectivos remanescentes humanos (achados fortuitos provenientes da atual Floresta Nacional de Ipanema, localizada em Iperó, na região de Sorocaba) (Jornal Cruzeiro do Sul 12/09/1948). Cita-se também como vestígios arqueológicos doados nesse momento, pelo Museu Paulista: lâminas de machado, virotes, boleadeira, mãos de pilão e fragmentos cerâmicos – com procedência de diversas localidades. Também, é relevante o aumento do número de bens arqueológicos doados ao museu a partir da inauguração de sua sede, em 1954.

Em um segundo momento, de meados dos anos 1970 até os anos de 1990, observa-se que doações continuaram a ser feitas, principalmente por munícipes, mas que se inicia, a partir do espraiamento mais intenso da malha urbana de diversos municípios da região, uma sequência de achados arqueológicos fortuitos. Nesse período, foram encontradas urnas funerárias e suas tampas, pontas de projétil e lâminas de machado, por exemplo.

Nota-se que a equipe do museu, naquele momento, não era responsável apenas pela institucionalização, salvaguarda e extroversão dos vestígios, mas também ia ao local de encontro para realizar coletas ou interdições, visando evitar maiores danos, e realizava pesquisas tendo os vestígios como objeto. Isso é retratado nos arquivos institucionais e em reportagens de jornais locais.

Ainda neste segundo momento, nota-se as trocas institucionais como práticas recorrentes. Cita-se o caso da permuta de sambaquis do Museu Municipal de Iguape - SP por um exemplar do livro "História de Sorocaba" , escrito por Aluísio de Almeida. Cumpre destacar, também nesse período, a doação de remanescentes humanos trazidos de outras localidades, com o caso de um crânio, dito mumificado, com procedência do Peru (Jornal Cruzeiro do Sul 13/05/1978).

Pouco se levantou até agora sobre as exposições neste momento, porém, sabe-se que eram divididas em categorias: objetos de arqueologia brasileira, etnologia, ciclo das bandeiras e do tropeirismo e objetos de ferro fundido em Ipanema, conforme consta no Jornal Cruzeiro do Sul de 14/06/1974.

Também se tem a informação de que o museu passou por uma modificação expográfica em 1974 - "transformando-se em uma casa histórica, mostrando em suas dependências, que já foram ocupadas pela Marquesa de Santos em 1842, uma série de pormenores que explicarão ao visitante vários aspectos sobre a história de Sorocaba" (Jornal Cruzeiro do Sul, 14/06/1974). Na mesma reportagem, conta que existiam salas temáticas, dentre as quais está o "salão da arqueologia" que constava estar "decorado" com peças da arqueologia brasileira e as chamadas "igaçabas" da região. Aproxima-se que o museu passou a ter salas voltadas para uma expografia "cenográfica" do período colonial e salas voltadas a exposições de diversas temáticas, como arqueologia, por exemplo. Dentre essas exposições, destaca-se uma destinada especificamente ao acervo arqueológico, que foi realizada em 1978, mostrando os achados fortuitos mais recentes da região. Observa-se o recorte da reportagem (Figura 1):

Figura 1 - Reportagem do Jornal Cruzeiro do Sul sobre exposição do acervo arqueológico



Museu Histórico mostra acervo arqueológico até o fim do mês

O Museu Histórico Sorocabano vai realizar uma exposição especial de seu acervo arqueológico até o final deste mês, no salão Tibiriçá. A informação é do professor Adolfo Frioli, administrador daquela casa de cultura, acrescentando que serão exibidos ao público principalmente as "igaçabas" urnas funerárias indígenas coletadas em nossa região, destacando-se a que foi encontrada na última semana na estrada de Sorocaba a Porto Feliz, no bairro do Caguaçu".

Frioli disse também que "essa mostra será constituída por fragmentos das urnas funerárias e os restos humanos encontrados nos sítios de Araçoiaba da Serra, Cerrado, Mineirão e do Caguaçu, de maneira acidental, fornecendo aos nossos pesquisadores farto material sobre a pré-história de Sorocaba e da região".

De acordo com o diretor do Museu Histórico Sorocabano, "vamos apresentar também a cabeça da índia mumificada procedente do Peru e que foi ofertada pelo dr. Luiz Ferraz Sampaio Junior e que, segundo o arqueólogo Marcus Cláudio Acquaviva, tem todas as características do grupo Mundurucu, que empregava essa técnica de mumificação dos índios daquela região da América do Sul".

Explicou mais, o professor Frioli:

— Dessa forma, o público que visitar o Museu Histórico Sorocabano até o final de maio, poderá apreciar o trabalho rústico dos nossos antepassados, juntamente com outros artefatos líticos colhidos na região, principalmente em Guarei, onde monsenhor Luis Castanho de Almeida, o nosso historiador Aluísio de Almeida, conseguiu em sua juventude peças até então desconhecidas, no sítio recentemente redescoberto por pesquisadores sorocabanos.

A índia mumificada, na exposição

Aproveitando a oportunidade ao divulgar a exposição, o professor Adolfo Frioli lembrou que "sem o valioso trabalho da equipe de serviço de conservação de estradas municipais, através do seu chefe sr. Silvério Vilásio de Oliveira e do seu eficiente motorista, sr. Osmar Mascarenhas, o Museu poderia ter ficado sem essa (a igaçaba achada na estrada de Porto Feliz) preciosa peça em seu acervo, permitindo à administração tomar as primeiras providências no sentido de recuperar o máximo de fragmentos da cerâmica".

Fonte: Jornal Cruzeiro do Sul (13/05/1978). A imagem foi removida pela autora.

Os anos 1990 apontam uma mudança com relação ao tratamento do acervo arqueológico e das narrativas sobre os povos indígenas de Sorocaba e região. O volume de achados fortuitos, que foram encaminhados ao museu ou coletados por sua equipe, já configurava um acervo de relativas proporções, com poucas ações de salvaguarda e algumas iniciativas de comunicação. Porém, começa-se a questionar a respeito dos 'cemitérios indígenas' sobre os quais Sorocaba foi construída.

Também, é nesta década que é idealizada a primeira pesquisa, em 1994, que visou inventariar o acervo arqueológico sob guarda do Museu Histórico Sorocabano - chamada de Projeto "Gêneses Sorocabana", coordenado pelo então estudante de arqueologia Wanderson Esquerdo Bernardo em parceria com a instituição. Por meio de tal projeto, entre os anos de 1995 e 1998, foi possível contabilizar uma parcela do acervo, especificamente artefatos cerâmicos, e identificar 13 sítios arqueológicos na região de Sorocaba. Suas contribuições foram, principalmente: a compreensão da morfologia cerâmica (especificamente das urnas funerárias) e de seus grupos ceramistas produtores e elaboração de um mapa dos sítios arqueológicos (BERNARDO, 1998).

Por falta de recursos, dentre outros motivos, a pesquisa foi paralisada e os materiais arqueológicos permaneceram institucionalizados, mas sem recebimento de tratamento técnico – sendo o acervo arqueológico alvo de ações mínimas para sua 'sobrevivência'. Em suma, alguns objetos, a partir do "Gêneses Sorocabana", principalmente as urnas funerárias consideradas

íntegras e líticos não fragmentados, tanto polidos quanto lascados (como mãos-de-pilão e pontas projéteis) foram incorporados à exposição permanente do museu.

Ainda nos anos 1990, cumpre dizer que houve uma maior sensibilização para os bens arqueológicos, principalmente em decorrência da pesquisa supracitada. Foram realizados reportagens e vídeos, além da produção de material escrito - divulgados pela mídia local.

Desde então, a partir da década de 2000, identifica-se que a gestão do museu enfrentou problemas graves relacionados aos espaços de guarda de seus acervos. Destaca-se, nesse âmbito, a divisão dos acervos arqueológicos - que foram transferidos para outros espaços da Secretaria da Cultura de Sorocaba, como o prédio do antigo "Matadouro de Sorocaba ". Cumpre dizer que parte do acervo arqueológico localizado no Matadouro foi alvo de furto em 2012. Segundo reportagem do Jornal Cruzeiro do Sul (24/02/2012, p. 5): "Os bandidos retiraram urnas e ossos indígenas datados de aproximadamente mil anos, encontrados na região e legalmente pertencentes à União". Não foram encontradas, até o momento, maiores informações sobre investigações posteriores.

A partir desse episódio, observa-se que existiu uma mudança nos espaços de guarda - possivelmente em decorrência do furto - e que os acervos, dentre os quais o arqueológico, foram majoritariamente movidos para um novo espaço, em um dos edifícios próprios da Prefeitura de Sorocaba, no centro da cidade – onde atualmente localiza-se a reserva técnica, local para onde o projeto de salvaguarda "O Patrimônio Arqueológico do Museu Histórico Sorocabano" se voltou majoritariamente.

O projeto "O Patrimônio Arqueológico do Museu Histórico Sorocabano e a redescoberta do acervo

O projeto, intitulado "O Patrimônio Arqueológico do Museu Histórico Sorocabano", surgiu a partir de parceria entre arqueólogo, equipe técnica interdisciplinar (arquitetas, historiadores e museóloga) e o Museu Histórico Sorocabano. Conforme antes citado, o museu não possui em seu quadro de funcionários corpo técnico, tampouco investimentos para que inventário, tratamento técnico do acervo arqueológico e modernização do espaço de guarda fossem antes realizados. Para a efetivação dessas ações, foi necessário concorrer a premiação dos editais da Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Estado de São Paulo, no caso, o Edital do Programa de Ação Cultural São Paulo voltado a "Museus e Acervos / Reforma, Ampliação e Modernização", de nº 28/2021. Dessa forma, a partir de subsídio do Governo do Estado de São Paulo, foi possível efetivar a proposta de trabalho, sendo as atividades iniciadas em janeiro de 2022 e finalizadas em fevereiro de 2023.

Tais ações ocorreram 20 anos após a última tentativa de inventário do acervo arqueológico, que se deu por meio do citado Projeto “Gênesis Sorocabana” e não havia sido concluída. Também, após desafios, como furto do acervo e transferências de local de guarda.

Pode-se dizer que o acervo arqueológico, na ocasião do início da execução do projeto, era mantido em condições mínimas de acautelamento – em uma sala específica para arqueologia na reserva técnica (apesar de compartilhada com algumas outras tipologias de acervo) (Figura 2). Os artefatos mais íntegros, como conjuntos funerários (urnas e tampas) encontravam-se mais bem acondicionados, assim como os remanescentes humanos e parte dos materiais líticos.

Porém, a maior parcela do acervo – principalmente os fragmentos cerâmicos – estava na mesma situação do momento da coleta, sendo achados fortuitos que, a despeito que institucionalizados, nunca haviam recebido qualquer tratamento. Nestes casos, nota-se que os artefatos estavam, por exemplo: em invólucros plásticos degradados, caixas de papelão, envelopes e latas de *drops* (Figura 3).

Figura 2 – Reserva técnica: sala da arqueologia em 2021



Fonte: Autora(2021)

Figura 3 - Situação de parte do acervo arqueológico do Museu Histórico Sorocabano, no início de 2022



Fonte: Autora (2022)

Destaca-se que parte do acervo arqueológico se encontrava, além da reserva técnica, em uma outra edificação da Secretaria da Cultura de Sorocaba, o Teatro Municipal Teutônio Vilela, especificamente em seu depósito. Deste local foram movidos para a reserva técnica: três unas funerárias (íntegras e semi-íntegras); dois conjuntos de remanescentes humanos com seus sedimentos; 10 caixas de fragmentos cerâmicos e sedimentos.

Cumpre dizer que, a despeito da situação relativamente precarizada, o museu continuamente recebeu pesquisadores em sua reserva técnica, os quais trabalhavam, apesar da falta de recursos, com parte do acervo arqueológico em questão.

No âmbito do projeto "O Patrimônio Arqueológico do Museu Histórico Sorocabano", além dos trabalhos técnicos voltados ao acervo arqueológico (higienização, pesquisa de procedência, inventariação, registro fotográfico, embalagem, etiquetagem, indexação de informações e relatórios), foi possível adquirir

equipamentos de controle ambiental, criar espaço para receber pesquisadores (laboratório) e modificar layout e mobiliário da sala voltada à arqueologia (Figuras 4 e 5).

Figura 4 - Higienização, remoção de etiquetas antigas e pesquisa de procedência do acervo arqueológico



Fonte: Projeto O Patrimônio Arqueológico do Museu Histórico Sorocabano (2022)

Figura 5 - Reserva técnica: sala da arqueologia em 2023



Fonte: Autora (2023)

Finalizadas as ações do projeto, foram inventariados cerca de 7 mil itens (entre fragmentos e artefatos íntegros) – sendo estes: cerâmicas, líticos, remanescentes humanos e sedimentos.

Cabe citar que, além das atividades relativas à salvaguarda do acervo, também foram realizadas ações educativas, como: a oficina de "Jovem Arqueólogo", na qual foi proposto um sítio didático para crianças e adolescentes e a "Capacitação de Educadores sobre arqueologia e patrimônio arqueológico", voltada para educadores da região.

Considerações finais

Entende-se que os artefatos arqueológicos se configuram como materiais da memória coletiva[1], como documentos/monumentos, passíveis de serem pensados a partir de suas condições de produção e perpetuação. Assim, possibilitam que sejam levantadas problemáticas novas e traduzem valores, ideias e comportamentos que podem ser historicizados. São, portanto, vetores materiais do processo histórico que os conformou e seguem como documentos passíveis de tocar em temas difíceis, como a invisibilidade não só do acervo, mas dos indígenas na formação de Sorocaba e região.

Nota-se que, entre desafios e tentativas, o acervo arqueológico do Museu Histórico Sorocabano não se distancia do que Bruno (1995) denominou "estratigrafia do abandono". São vestígios que foram, durante longo tempo, esquecidos, trocados, furtados, realocados, separados de seus bens correlatos e extrovertidos de forma questionável.

Além de problematizar a historicidade desse acervo, cabe pensar em potencialidades para que ela não seja ocultada, podendo ser também trabalhada enquanto fonte do descaso e da invisibilidade que afetam os museus no Brasil (LIMA. BARRETO, 2020).

Pontua-se que o acervo arqueológico do Museu Histórico Sorocabano foi redescoberto a partir das ações do projeto "O Patrimônio Arqueológico do Museu Histórico Sorocabano", uma vez que, por meio delas, diversos artefatos, passíveis de comunicar aspectos da cultura material de Sorocaba e região, foram retirados da condição de subalternização – como é o caso, por exemplo: dos materiais que estavam nas mesmas circunstâncias desde que coletados, há cerca de três décadas; ou dos artefatos que estavam em condições precárias no depósito de um teatro.

Portanto, entende-se que, para além das ações de salvaguarda previstas do projeto em questão, outras ações devem ser encaminhadas – no sentido da comunicação desse acervo e de seu potencial educativo. Nesse sentido, o projeto "O Patrimônio Arqueológico do Museu Histórico Sorocabano" configura-se como um passo de um longo caminho a ser percorrido, especialmente quando pensamos, por exemplo, na inserção indígena no museu, em curadorias compartilhadas

1 Le Goff (2013)

ou em extroversão que trate dos problemas históricos enquanto construtores de memórias menos excludentes. Enfim, ainda há um trajeto a ser percorrido, uma busca pelas memórias possíveis.

Concluindo, parece relevante citar o que Poulot (2013, p. 144) aponta sobre museus na contemporaneidade, "empenham-se cada vez mais em reivindicar a experiência vivida, a memória do corpo e dos sentidos, contra o saber analítico que lhes servia de referência em sua antiga configuração de laboratórios cívicos". É justamente na reivindicação dessa invisibilidade histórico-cultural – dessas "memórias exiladas" - que a pesquisa de mestrado em condução tem se debruçado.

REFERÊNCIAS

ABREU, R. **A Fabricação do Imortal: memória, história e estratégias de consagração no Brasil**. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

BERNARDO, W. E. Evidencias arqueológicas preliminares en la región de Sorocaba, São Paulo – Brasil. **Textos Antropológicos**, La Paz, n. 8, 1998.

BRUNO, M. C. O. Musealização da Arqueologia: caminhos percorridos. **Revista de Arqueologia**., v. 26, n. 2, p. 04–15, 2014.

BRUNO, M. C. O. **Musealização da Arqueologia: um estudo de modelos para o Projeto Paranapanema**. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1995.

BRUNO, M. C. O. Arqueologia e Antropofagia: A musealização de sítios arqueológicos. **Revista do Patrimônio Histórico Artístico Nacional**, n. 31, p. 234-247, 2005.

CAVALHEIRO, C. C. **Tá vendo aquele edifício, moço?: lugares de memória, produção da invisibilidade e processos educativos na cidade de Sorocaba**. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal de São Carlos, Sorocaba, 2017.

HOBSBAWN, E. Introdução: A Invenção das Tradições. *In*: HOBSBAWN, Eric; RANGER, Terence (org.). **A Invenção das Tradições**. 14. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2021.

LE GOFF, J. **História e Memória**. 7. Ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

LIMA. H. P; BARRETO, C. Uma nova política para um antigo acervo: a redescoberta das coleções arqueológicas do Museu Goeldi. **Revista de Arqueologia**, v. 33, n. 3, 2020.

PETSCHELIES, E. Fragmentos de história: índios e colonos em Sorocaba (1679 – 1752). **Revista de Estudos Universitários - REU**, v. 38, n. 2, p.p. 279-313.

POULOT, D. **Museu e museologia**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. SAIA, L. Morada Paulista. São Paulo: Editora Perspectiva, 2012.

PRESTES, L. F. **A Vila Tropeira de Nossa Senhora da Ponte de Sorocaba: aspectos socioeconômicos e arquitetura das classes dominantes (1750-1888)**. São Paulo: ProEditores, 1999.

WICHERS, C. A. M. Dois enquadramentos, um mesmo problema: os desafios da relação entre museus, sociedade e patrimônio arqueológico. **Revista de Arqueologia**., v. 26, n. 2, p. 16–39, 2014.

DO ESPAÇO PRIVADO A RESERVA TÉCNICA VISITÁVEL: trajetória de uma coleção no MAE-USP

Mayara Manhães de Oliveira

Museu da Vida Fiocruz - museóloga

Carla Gruzman

Museu da Vida Fiocruz - educadora, docente e pesquisadora

RESUMO

Trata-se de pesquisa qualitativa sobre a Reserva Técnica Visitável (RTV) do Museu de Arqueologia e Etnologia (MAE), vinculado a Universidade de São Paulo (USP), fundamentada na abordagem sócio-histórica da linguagem. A situação de acervos em reservas técnicas, muitas vezes longe dos visitantes, é ponto de partida do estudo. O recorte aqui proposto se volta para o percurso da coleção de arqueologia amazônica do Instituto Cultural Banco Santos (ICBS), de um âmbito privado para uma instituição pública, para melhor compreensão dos princípios que fundamentaram a concepção da RTV e de como se integra às atividades realizadas por este museu universitário, especialmente àquelas voltadas para visitantes.

PALAVRAS-CHAVE

Divulgação científica. Educação museal. Reserva técnica. Objetos musealizados. Públicos de museu.

ABSTRACT

This is a qualitative research about the *Reserva Técnica Visitável* (RTV) of the *Museu de Arqueologia e Etnologia* (MAE), that belongs to the *Universidade de São Paulo* (USP) based on the socio-historical approach of language studies. The situation of collections in museum storages, often far from visitors, is the starting point of the study. The part of the research presented here focuses on the course of the Amazonian archeology collection of the *Instituto Cultural Banco Santos* (ICBS), from a private sphere to a public institution, in order to understand the principles that motivated the conception of the RTV and how it is integrated into activities created by this university museum, especially those aimed at visitors.

KEYWORDS

Science communication. Museum education. Museum storage. Museum objects. Museum audiences.

1 O MAE

A grande maioria dos museus universitários brasileiros foi criada a partir da segunda metade do século XX. A formação de seus acervos está bastante vinculada à vida destas instituições, sendo muitas vezes fruto de pesquisas empreendidas por docentes e discentes. Os valores e significados de tais bens extrapolam os interesses do meio acadêmico, pois se tornam referências culturais relevantes para a sociedade e podem compor o que se reconhece como patrimônio científico mundial (VASCONCELLOS, 2015; JULIÃO, 2020).

Um exemplo de universidade que reúne coleções, museus, centros culturais e de ciência é a USP. Parte deles foi incorporada à estrutura universitária no momento de sua criação, em 1934, e outros foram integrados ou criados ao longo de sua trajetória. No sentido de superar sobreposição de atividades e dispersão de acervos, em 1989 ocorreu uma fusão que deu origem ao atual MAE, reunindo equipes e bens culturais provenientes do Instituto de Pré-História (IPH), do antigo Museu de Arqueologia e Etnologia, do acervo Plínio Ayrosa (Departamento de Antropologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP) e das coleções arqueológicas e etnográficas do Museu Paulista (BRUNO, 1995; FLEMING & FLORENZANO, 2011).

Ao longo das últimas três décadas, o MAE se constituiu como uma instituição de ensino, pesquisa e extensão dedicada às áreas da arqueologia, etnologia e museologia. Desde os anos 1960 tem ocupado diferentes edifícios da USP e ainda carece de uma sede planejada e adequada às suas atividades. Atualmente está instalado em um edifício adaptado no *campus* Butantã, na cidade de São Paulo. Suas áreas se dividem principalmente em salas de aula, laboratórios, reservas técnicas, sala expositiva, biblioteca, expografia e educativo.

Quanto à sua atuação educativa, nota-se que as experiências das instituições existentes antes da fusão de 1989 foram incorporadas e atualizadas pelos profissionais de educação que trabalharam ou trabalham no MAE. O público escolar (professores e estudantes) continua sendo o mais significativo na recepção do Museu com a participação em visitas mediadas, oficinas, atividades de férias, cursos e encontros de formação que fazem parte de sua programação. O MAE tem buscado diversificar os segmentos de públicos que recebe ao realizar ações específicas para idosos, pessoas com deficiências e moradores do território onde está inserido (MARTINS, 2011; VASCONCELLOS, 2019; OLIVEIRA, 2021).

No Regimento Interno vigente (USP, 2011), nota-se a importância dada à tríade universitária relacionada às áreas científicas desenvolvidas por esse Museu, expressa também em seus objetivos institucionais: ministrar ensino de graduação e pós-graduação, desenvolver pesquisas interdisciplinares, realizar projetos curatoriais, editar publicações técnicas/científicas e manter intercâmbio com instituições afins do Brasil e exterior, todos relacionados às áreas de arqueologia, etnologia e museologia. A responsabilidade pelo acervo, que integra o patrimônio cultural nacional, também é evidenciada no comprometimento do MAE com essas três esferas de atuação universitária.

Atualmente o acervo do MAE conta com aproximadamente 1,5 milhão de itens, organizados nas seguintes coleções: Arqueologia Brasileira, Arqueologia Mediterrânica e Médio-Oriental, Arqueologia Pré-Colombiana, Etnologia Africana e Afro-Brasileira e Etnologia Brasileira. A parte do acervo que remete à arqueologia brasileira é formada por vestígios que remontam às ocupações humanas antigas e mais recentes, sendo o conjunto que mais cresce na instituição devido aos trabalhos de campo de docentes e discentes (VASCONCELLOS, 2019).

Além dos objetos provenientes de pesquisas conduzidas pelo MAE, seu acervo de arqueologia brasileira é formado por coleções de origem externa, entre elas, a coleção de artefatos amazônicos transferidos do ICBS que compõe a RTV.

2 O ICBS e a coleção de arqueologia amazônica

Por iniciativa de Edemar Cid Ferreira, diretor do Banco Santos (BS), o ICBS foi criado em 2002 como intuito de preservar e divulgar bens relacionados à história e memória nacional, embora também contasse com objetos procedentes de culturas estrangeiras. O acervo do BS era formado por diversos tipos de bens com valor cultural, entre eles, obras de arte, objetos decorativos, bens arqueológicos e etnográficos e documentos históricos. Durante o período de existência do ICBS, o acervo permaneceu na sede com acesso restrito aos profissionais contratados para realizar o tratamento técnico dos objetos. Havia também itens na sede do BS e na residência do diretor. Em mais de uma oportunidade houve empréstimo de objetos para participar de exposições temporárias em outras instituições (SOARES, 2015).

Um dos objetivos do diretor com esta iniciativa era legalizar sua coleção de arqueologia, constituída de forma irregular, já que os bens arqueológicos pertencem à União e são de uso público e coletivo. Em 2002, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) autorizou a guarda provisória dos bens condicionada à contratação de uma equipe de especialistas incumbidos de preservar e divulgar os objetos com finalidade cultural e científica. Atendendo tal condição, o ICBS foi criado como uma Organização de Sociedade Civil de Interesse Público (SOARES, 2015).

A coleção de arqueologia amazônica, antes sob a guarda do ICBS, é formada por objetos líticos e cerâmicos adquiridos principalmente de moradores locais e fazendeiros das regiões da Ilha do Marajó e Santarém, no estado do Pará. Predominam objetos oriundos das culturas marajoara e tapajônica, presentes nestas regiões em tempos remotos, mas também conta com vestígios das culturas guarita e paredão. A portaria do Iphan que legaliza a guarda da coleção pelo ICBS registra 765 bens arqueológicos, organizados em subcoleções nomeadas conforme a procedência, ou seja, os nomes das pessoas que coletaram e guardaram os vestígios antes da aquisição pelo Instituto (SOARES, 2015).

Dois anos depois da criação do ICBS, em 2004, houve uma intervenção judicial que determinou o sequestro de todos os bens móveis e imóveis de propriedade do BS em consequência de sua

falência e instauração de Ação Criminal pela Justiça Federal. Esta determinação incluiu todos os bens de natureza cultural situados na sede do Banco, na residência do diretor e da sede do ICBS. Segundo o levantamento de Soares (2015), o total do acervo cultural estava em torno de 12 a 15 mil itens, entre eles, mais de 2 mil objetos arqueológicos, dado quantitativo divergente daquele que consta na Portaria do Iphan de 2002. Ou seja, o total de bens arqueológicos em situação irregular no ICBS ultrapassava o dobro. Vale mencionar que antes da apreensão pela Justiça parte destes objetos foram emprestados para participar de duas exposições: "*Brésil Indien"*, no *Grand Palais* de Paris (França) em 2005, e "Antes - Histórias da Pré-História", no Centro Cultural Banco do Brasil (São Paulo), de 2004 a 2005.

Em 2005, foi determinada a repartição do acervo em lotes por tipologias e transferidos para museus da cidade de São Paulo, em conformidade com suas áreas de atuação, os quais passaram a assumir o papel de fiéis depositários até que ocorressem novos desdobramentos do processo. No âmbito da USP, receberam conjuntos de itens o MAE, o Museu de Arte Contemporânea (MAC), o Museu Paulista e o Instituto de Estudos Brasileiros (IEB). Somadas, as coleções sob responsabilidade da Universidade totalizam mais de 18 mil itens entre obras de arte moderna e contemporânea, cartografia histórica, matrizes de xilogravura e literatura de cordel, documentos textuais, iconográficos e cartográficos, além dos objetos arqueológicos e etnográficos do Brasil e exterior, sendo estes últimos destinados ao MAE (MAGALHÃES *et al.,* 2020). O Quadro 1 demonstra o fluxo de recebimento de cada subconjunto ao longo dos anos:

Quadro 1 - Perfil dos objetos transferido do ICBS para o MAE

Subconjunto	Nº de itens	Tipos de objetos	Ano de entrada
Arqueologia brasileira	1.901	- Artefatos cerâmicos (urnas funerárias, estatuetas, vasilhas) - Artefatos líticos (adornos, lâminas de machado, mãos-de-pilão).	2005

Arqueologia não brasileira	226	- Artefatos relacionados à história da escrita: sarcófago, porta falsa, mobiliário funerário egípcios; artefatos cerâmicos gregos e romanos; tabletes e selos mesopotâmicos; estela funerária e vasos maia.	2005 - 2007
Etnologia brasileira	1.121	- Adornos com plumárias - Artefatos cerâmicos - Artefatos trançados (cestaria / tecelagem).	2011
Total:	**3.248**		

Fonte: CARNEIRO e DEBLASIS, 2020.

Segundo relatos de profissionais entrevistados durante a pesquisa (OLIVEIRA, 2021), o processo iniciado com a decisão judicial até a chegada efetiva dos objetos no Museu ocorreu de forma abrupta. Devido às limitações de espaço no Museu e a equipe de técnicos reduzida, a transferência dos mais de 3 mil objetos do ICBS causou grande impacto na rotina institucional, já que foi necessário empreender trabalho curatorial de preservação, pesquisa e extroversão destes objetos ao longo dos anos.

Figura 1 - Retirada dos objetos da coleção de arqueologia do galpão do ICBS



Fonte: CARNEIRO e DEMARTINI (2016).

Apesar do grande desafio que significou o recebimento destes objetos, nota-se que a importância dos bens culturais e o alinhamento com os propósitos do Museu justificaram o esforço empreendido. Como desdobramentos, foram realizadas exposições (internas e externas), pesquisas acadêmicas e a criação da RTV.

3 A RTV

A decisão judicial que determinou a transferência das coleções para o MAE também indicava a necessidade de extroversão dos objetos para a sociedade. Inicialmente, o MAE pretendia realizar uma exposição dedicada à coleção de arqueologia amazônica. Porém, tal ideia não se concretizou devido à interdição do espaço expositivo em um período de obras na instituição. Anos depois, com o apoio da gestão, a ideia de uma reserva técnica visitável foi considerada como uma estratégia viável naquele momento (OLIVEIRA, 2021).

Em 2012 foi criada a RTV, a partir de um projeto que considerou as necessidades de conservação e segurança do acervo, ao mesmo tempo que possibilita o acesso público aos objetos por meio de visitas agendadas. O espaço foi pensando junto com uma proposta educativa e, por esse motivo, está integrado aos programas do Museu voltados aos visitantes (CARNEIRO, 2014; CARNEIRO e DEMARTINI, 2016).

Os recursos expográficos da RTV (texto, mapa, legendas, imagens) foram pensados para apoiar as visitas mediadas, no sentido de contextualizar a localização geográfica dos artefatos, a ocupação humana na Amazônia e as funções dos objetos. A aproximação entre educadores e pesquisadores foi fundamental para levantar as possibilidades de assuntos abordados durante as visitas, assim como para inspirar a criação de pranchas educativas, um recurso para dialogar sobre a iconografia presente em alguns artefatos (OLIVEIRA, 2021).

Figura 2 – Mapa da região amazônica e armário-vitrine da RTV



Fonte: CARNEIRO e DEMARTINI (2016).

Sendo diferente de uma exposição, a RTV propicia o conhecimento de um dos "bastidores" dos museus, pois os visitantes podem compreender como funcionam atividades voltadas para a gestão, conservação, documentação e pesquisa de objetos musealizados. Além disso, a coleção presente na RTV instiga conversas sobre temas de grande relevância social na contemporaneidade, tais como a concepção equivocada da Floresta Amazônica como "natureza intocada", aspectos críticos da história indígena, a problematização da imagem estereotipada que se tem dos povos originários, diversidade cultural e questões sobre identidade de gênero (SILVA, 2019; OLIVEIRA, 2021).

4 Incertezas quanto ao destino final dos objetos do ICBS

De 2005 até o presente momento, as instituições museais designadas como fiéis depositárias vêm investindo recursos materiais e humanos voltados para a preservação e divulgação das várias coleções provenientes do ICBS. A guarda continua sendo provisória, pois o encaminhamento do processo judicial é de que os bens com valor de mercado sejam leiloados para execução do pagamento aos credores do BS. É o que vem ocorrendo, por exemplo, com a venda de boa parte das obras de arte antes salvaguardadas pelo MAC, apesar do forte posicionamento contrário de profissionais da USP[1].

> [...] em relação a todas essas coleções caminham iniciativas, coordenadas pelo juízo da falência do Banco Santos, de leilão para alienação dos bens, em estágio mais ou menos avançado, que minimizam, senão ignoram por completo, não só o enorme dispêndio de recursos públicos e o esforço empreendido pela Universidade de São Paulo no resgate, recuperação e conservação desses bens, mas também a relevância de que esse patrimônio cultural e histórico permaneça acessível à população brasileira. É imprescindível – e isso vem a Universidade tentando incansavelmente demonstrar – que o interesse público na universalização do acesso a esse patrimônio não seja atropelado pela busca de uma cega e irrestrita satisfação financeira dos credores da massa falida. (MAGALHÃES *et al.,* s/p., 2020).

Formalmente, tal solução não poderia se aplicar aos objetos sob a guarda do MAE pois existem instrumentos legais para garantir a proteção pela União dos bens arqueológicos encontrados no território nacional, o que impediria a sua comercialização (BRASIL, 1937; BRASIL, 1961; BRASIL, 1988). O mesmo ocorre com os objetos etnográficos, pois o Instituto Brasileiro do Meio Ambiente e Recursos Naturais Renováveis (Ibama) permite o uso de artefatos confeccionados com partes de animais silvestres somente em manifestações culturais das populações indígenas, sendo proibida

1 Notícia sobre o leilão virtual que ocorreu entre setembro e outubro de 2020, em que foram vendidas 1.493 peças com arrecadação de 25,2 milhões de reais: https://tab.uol.com.br/noticias/redacao/2020/10/06/leilao-da-massa-falida-do-banco-santos-teve-obras-milionarias-e-polemicas.htm

qualquer utilização com fins comerciais (MAE-USP, 2020).

Meses após esse leilão, o MAE publicou em seu site a nota “Sobre o assédio judicial ao patrimônio arqueológico e etnográfico brasileiro sob a guarda do MAE-USP” (MAE-USP, 2021). A nota é seguida de três pareceres técnicos com argumentos contrários a comercialização de tais objetos, baseados em conhecimentos científicos e na legislação de proteção ao patrimônio cultural. Explicita-se que, junto ao potencial dos artefatos para a produção científica e ensino universitário, os objetos são de grande relevância nas ações educativas junto aos visitantes (NEVES, 2021; SILVA, 2021; VASCONCELLOS, 2021).

5 Considerações finais

Vimos que a coleção disponível na RTV, mesmo na situação de guarda provisória, se encontra integrada à rotina curatorial do Museu. Ao mesmo tempo, participa de ações de pesquisa, ensino e extensão vinculadas à atuação dos profissionais do MAE enquanto um museu universitário. Não há, contudo, a garantia de que a instituição conseguirá a guarda definitiva dos objetos, visto que o processo judicial envolvendo o BS e o ICBS ainda não finalizou. Logo, tal conjuntura de incertezas gera receio quanto ao destino final dos bens (OLIVEIRA, 2021).

Com o impedimento da venda dos artefatos arqueológicos e etnológicos, profissionais entrevistados cogitam a possibilidade de transferência para uma instituição cultural pública situada no estado do Pará, no intuito de manter os bens próximos aos seus respectivos contextos. Por outro lado, traz uma reflexão pertinente de que essa movimentação significaria concentrar objetos com tais características em um único museu e numa mesma região do país, o que poderia dificultar estudos acadêmicos em outros estados (OLIVEIRA, 2021).

Junto a essas considerações, os sujeitos da pesquisa também enumeram fatores favoráveis à permanência dos objetos transferidos do ICBS para o MAE: a continuidade das ações de ensino, pesquisa e extensão motivadas pelos objetos e seus contextos, a complementação de coleções já existentes no acervo do MAE, o retorno dos investimentos de recursos materiais e humanos na curadoria das coleções nesses mais de 15 anos, as possibilidades de novas leituras e atribuição de valores aos artefatos na interação educadores-visitantes (OLIVEIRA, 2021).

REFERÊNCIAS

BRASIL. **Decreto-lei nº 25, de 30 de novembro de 1937**. Organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/legislacao/Decreto_no_25_de_30_de_novembro_de_1937.pdf. Acesso em: 10 jan. 2023.

BRASIL. **Lei nº 3.924 de 26 de julho de 1961**. Dispõe sobre monumentos arqueológicos e pré-

-históricos. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/legislacao/Lei_3924_de_26_de_julho_de_1961.pdf. Acesso em: 05 jan. 2023.

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil**. Brasília: STF, Secretaria de Documentação, 1988. Disponível em: https://www.stf.jus.br/arquivo/cms/legislacaoConstituicao/anexo/CF.pdf. Acesso em: 12 jan. 2023.

BRUNO, Maria Cristina Oliveira. **Musealização da Arqueologia**: um estudo de modelos para o projeto Paranapanema. 1995. Tese (Doutorado em Arqueologia) – Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1995.

CARNEIRO, Carla Gibertoni. Educação patrimonial, educação patrimonial em museus e participação. *In:* CURY, Marília Xavier. (org.). **Questões indígenas e museus:** enfoque regional para um debate museológico. Brodowski: ACAM Portinari, Sec. Cultura do Estado de São Paulo (SEC); São Paulo: Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (Coleção Museu Aberto), 2014. p. 88-95.

CARNEIRO, Carla Gibertoni; DEMARTINI, Cristina. **Acervos de arqueologia amazônica e a experiência de uma reserva técnica visitável**. São Paulo, nov. 2016, 45 p.

CARNEIRO, Carla Gibertoni; DE BLASIS, Paulo. **Coleção Banco Santos no Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (MAE-USP):** uma síntese. São Paulo: Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, 2020.

FLEMING, Maria Isabel D'Agostino; FLORENZANO, Maria Beatriz Borba. Trajetória e perspectivas do Museu de Arqueologia e Etnologia da USP (1964-2011). **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 25, n. 73, p. 217-228, 2011. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142011000300024&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 17 jan. 2023.

JULIÃO, Letícia. O Desafio da Comunicação nos Museus Universitários. **Museologia & Interdisciplinaridade**, Brasília, v. 9, n. especial, p. 13-23, 2020.

MAE-USP. **Questões jurídicas sobre acervos arqueológicos**. Sobre o assédio judicial ao patrimônio arqueológico e etnográfico brasileiro sob a guarda do MAE-USP. 2021. Disponível em: http://mae.usp.br/acervo_b_santos/. Acesso em: 24 jan. 2023.

MAGALHÃES, Ana; VIDAL, Diana; DEBLASIS, Paulo; ONO, Rosaria; LIMA, Solange. As coleções do Banco Santos na USP. 2020. **ICOM-Brasil Newsletter.** Disponível em: https://www.icom.org.br/?p=2047. Acesso em: 25 jan. 2023.

MARTINS, Luciana Conrado. **A constituição da educação em museus:** o funcionamento do dispositivo pedagógico museal por meio de um estudo comparativo entre museus de artes plásticas, ciências humanas e ciência e tecnologia. 2011. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

NEVES, Eduardo Góes. **Perícia sobre os objetos arqueológicos que compõem a *Cid Collection*.** Processo nº 0830457-36.2010.8.26.0000. Mar. 2021. Disponível em: http://mae.usp.br/acervo_b_santos/. Acesso em: 23 jan. 2023.

OLIVEIRA, Mayara Manhães de. **“A preservação não é só deixar guardado”:** uma análise dos sentidos da Reserva Técnica Visitável do MAE-USP. 2021. 249f. Dissertação (Mestrado em Divulgação da Ciência, Tecnologia e Saúde) – Casa de Oswaldo Cruz, Fundação Oswaldo Cruz. Rio de Janeiro: 2021.

SILVA, Fabíola Andréa. **A coleção de artes indígenas Banco Santos sob a guarda do MAE-USP**. Jan. 2021. Disponível em: http://mae.usp.br/acervo_b_santos/. Acesso em: 14 jan. 2023.

SILVA, Maurício André da. Diálogos orientados/desorientados pela teoria queer. **Revista Arqueologia Pública**, v. 13, n. 1[22], p. 218- 237, 2019. Disponível em: https://periodicos.sbu.unicmp.br/ojs/index.php/rap/article/view/8654760. Acesso em: 14 jan. 2023.

SOARES, Anauene Dias. **A normativa de proteção ao tráfico ilícito do patrimônio cultural:** o acervo arqueológico do Instituto Cultural Banco Santos. 2015. Dissertação (Mestrado em Ciências) - Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

USP. **Resolução n° 5937, de 26 de julho de 2011**. Baixa o Regimento do Museu de Arqueologia e Etnologia. São Paulo: Reitoria da Universidade de São Paulo, 2011. Disponível em: http://www.leginf.usp.br/?resolucao=resolucao-no-5937-de-26-de-julho-de-2011. Acesso em: 14 jan. 2023.

VASCONCELLOS, Camilo de Mello. Las singularidades de los museos universitarios. **Revista Códice** - Boletin Científico y Cultural del Museo Universitario de la Universidad de Antioquia, v. 28, p. 26-39, 2015.

VASCONCELLOS, Camilo de Mello. Arqueologia e educação patrimonial: a experiência do MAE-USP. **Rev. CPC**, São Paulo, n.27, p.255-279, 2019. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/cpc/article/view/158564. Acesso em: 10 jan. 2023.

VASCONCELLOS, Camilo de Mello. **Sobre o Acervo Banco Santos no MAE**. Mar. 2021. Disponível em: http://mae.usp.br/acervo_b_santos/. Acesso em: 10 jan. 2023.

O PODCAST DO MUARAN: adaptação de um Museu de ações sociais à necessidade de distanciamento social

Pedro Luís Machado Sanches

Docente do Departamento de Museologia, Conservação e Restauração e do Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal de Pelotas

Mariana Brauner Lobato

Mestranda no curso de Memória social e Patrimônio cultural da Universidade Federal de Pelotas

RESUMO

O Museu Arqueológico e Antropológico da UFPel (MUARAN) existe há mais de uma década, mas nunca teve sede própria. Surgido enquanto projeto de extensão universitária logo após a criação dos cursos de graduação em Museologia, Conservação-Restauração, Antropologia e Arqueologia da UFPel, o MUARAN sempre buscou promover o contato entre públicos externos e acervos, práticas e saberes acumulados pelos diferentes laboratórios arqueológicos e antropológicos da universidade. Intermitente, o MUARAN promovia exposições e oficinas em praça pública, escolas, instituições filantrópicas e organizações sindicais, no mercado público, até mesmo no jardim de outro museu. Fazia de coleções didáticas e dados de pesquisa um ponto de encontro entre saberes desenvolvidos dentro e fora da academia. Mas, com a pandemia, a existência do MUARAN se viu pela primeira vez ameaçada. Vocacionado a promover encontros e colaboração, o Museu de ações efêmeras mas sempre presenciais, precisou adaptar suas atividades ao isolamento social. Assim surgiu o *podcast MusealizAção,* atividade diversa de tudo o que havia sido feito antes no Museu, mas comprometida com o mesmo objetivo de promover o encontro entre quem está dentro e quem está fora da universidade. Explorando uma grande amplitude de temas, o *podcast* do MUARAN está prestes a lançar sua quarta edição, e é um bom exemplo de como um Museu Ação Social atravessou a pandemia sem perder de vista sua vocação original.

PALAVRAS-CHAVE

Museu universitário. Museu arqueológico. Museu antropológico. MUARAN. *Podcast*.

ABSTRACT

The Archaeological and Anthropological Museum (MUARAN) of Federal University of Pelotas (UFPel), Brazil, has existed for over a decade, but has never had its own headquarters. Emerged as an extension project shortly after the creation of undergraduate courses in Museology, Conservation-Restoration, Anthropology and Archeology at UFPel, MUARAN has always aimed to promote the connection between the external public and collections, practices and knowledge accumulated by different archaeological and anthropological laboratories from the university. Intermittently, MUARAN exhibited and promoted workshops in public squares, schools, philanthropic institutions and union

organizations, in the public market, even in the garden of another museum. It made mixing didactic collections and research data a rallying point between knowledge developed inside and outside the academic world. Because of the pandemic emergence, the existence of MUARAN was, for the first time, threatened. Dedicated to promoting meetings and collaboration, the Museum of ephemeral but always face-to-face actions had to adapt its activities to social isolation for the very first time. At the moment, the *MusealizAção* podcast came about, an activity unlike anything else before at the Museum, but committed to the same objective of promoting the encounter between who is inside and who is outside the university. Exploring a wide range of topics, the MUARAN's podcast is about to launch its fourth edition, and is a good example of how a Social Action Museum has gone through the pandemic without losing sight of its original vocation.

KEYWORDS
University museum. Archeological museum. Anthropological museum. *MUARAN.* Podcast.

Introdução: que tipo de museu é um museu fora das tipologias?

O MUARAN, Museu Arqueológico e Antropológico da UFPel, tem uma portaria oficial da reitoria da universidade como ato de criação, regimento próprio aprovado no conselho departamental do Instituto de Ciências Humanas e plano diretor com diretrizes específicas (SANCHES; OLIVEIRA; TEIXEIRA 2013, p. 132-135), mas nunca teve sede própria, nunca teve linha regular de financiamento, nem corpo profissional para além das pessoas que nele atuam de forma voluntária e, eventualmente, bolsistas de extensão universitária.

Ninguém duvida que o MUARAN carece das mais básicas condições materiais de perpetuação. Sua resiliência ao longo de mais de dez anos se baseia nas pessoas, não em sua institucionalização. É a ação social espontânea e autogerida o que, de fato, estabelece, institui, faz existir o museu.

Pensado inicialmente como um museu sem acervo próprio, que se valeria de empréstimos de laboratórios universitários para promover atividades de extroversão (SANCHES, 2016, p. 129), diante da incontornável falta de uma sede, o MUARAN promovia atividades somente em espaços alternativos. Um lema acabou ganhando força: "*Na falta de muros, ações extra-muros!*".

As tradicionais tipologias museais não parecem apreender bem o que se passa com o MUARAN. Desde sua origem, o museu "não se enquadra plenamente em nenhuma tipologia descrita, e sim compartilha características de mais de uma tipologia" (OLIVEIRA, 2014, p. 38). Enquanto nutria a expectativa de ocupar um espaço físico próprio, era considerado universitário e regional ao mesmo tempo (SANCHES; OLIVEIRA; TEIXEIRA, 2013, p. 135-136; OLIVEIRA, 2014, p. 38, fig. 12), pois estava envolvido com grupos e questões sociais regionais sem abrir mão de sua condição acadêmica, enquanto lugar de formação e pesquisa. Diante da inviabilidade do espaço

próprio[1], o MUARAN já não podia mirar apenas os compromissos prescritos na Declaração de Santiago do Chile (1972), precisava também buscar meios de defender sua própria condição, sua peculiar maneira de existir.

Antes de almejar ser museu integral, é preciso ser museu e, no caso do MUARAN, dúvidas a esse respeito pairam mesmo depois da nova definição de Museu aprovada pelo Conselho Internacional de Museus (ICOM) em agosto de 2022 (ICOM Brasil, 2022). Não faltam ao MUARAN experiências variadas, participação da comunidade, interpretação e, de algum modo, o museu contribui também para a conservação e a pesquisa envolvendo acervos arqueológicos e etnográficos. Mas com ações intermitentes e sem reserva técnica, para que seja considerado museu, o MUARAN precisa ampliar as noções de permanência e colecionamento, inerentes à nova definição de Museu do ICOM.

Na trajetória de um museu que não se encaixa em tipologias, a etapa iniciada em 2016 coincide com a popularização de importantes museus virtuais na UFPel, a saber, o Museu das Coisas Banais, criado em 2014, o Museu Afro-Brasil-Sul, instituído em 2020 e, também no período da pandemia, o Museu Diários do Isolamento[2]. Sem acervo, tampouco espaço, o MUARAN parecia limitado ao seu site oficial[3] e, provavelmente por causa disso, chegou a ser considerado um museu virtual. Com todo o respeito aos museus acima citados, é preciso reconhecer que *o MUARAN não é um museu virtual*, porque sempre promoveu o afrontamento entre pessoas que se reconhecem como diferentes na presença de objetos de suas distintas curiosidades. As atividades do MUARAN são acima de tudo presenciais, nelas, o importante é que "profissionais de diversas áreas estejam em contato constante com o público" e "o público veja a arqueologia e a antropologia em processo" (SANCHES; AMARAL; OLIVEIRA, 2013, p. 7), sendo partícipe, proponente e destinatário de seus desenvolvimentos.

Ao invés de se estabelecer como "centro aglutinador de ações sociais" (SANCHES; OLIVEIRA; TEIXEIRA, 2013, p. 138), foi necessário inverter a lógica e desaglutinar as atividades do Museu em várias frentes de ação (figura 1). Exposições itinerantes e oficinas passaram a ser realizadas em espaços não convencionais, graças a uma série de imprescindíveis parcerias estratégicas (SANCHES, 2016, p. 128).

Diante da pandemia, não era mais possível realizar atividades em praça pública, escolas, instituições filantrópicas e organizações sindicais. Após dez anos de uma agenda persistente

1 A última tentativa de obter condições mínimas para realizar exposições de maior duração, ainda que em espaço compartilhado, se deu em 2019, no marco dos 10 anos do Museu, quando um abaixo assinado foi encaminhado à administração universitária (processo UFPel nº 23110.022386/2019-87). Expositores e painéis foram providenciados pelas pró-reitorias de Infraestrutura e Planejamento da UFPel, mas nenhum espaço para uso contínuo foi disponibilizado ao Museu.

2 Recentemente, também surgiu na UFPel o Museu Virtual do Judô. Informações pormenorizadas podem ser encontradas na aba "Museus Virtuais" da página eletrônica da rede de museus da UFPel (https://wp.ufpel.edu.br/rededemuseusdaufpel/).

3 O site oficial do MUARAN é https://wp.ufpel.edu.br/muaran/, mas o museu mantém também perfis em redes sociais e um email: muaranufpel@gmail.com.

de atividades presenciais, - colocando em contato o que estava dentro e quem estava fora da universidade - , pela primeira vez, a existência do MUARAN se viu ameaçada. O Museu de vivências, do contato direto, corria o risco de sucumbir ao isolamento.

Figura 1 - Exposição colaborativa e oficina de tecnologia lítica na Casa do Amor Exigente, entidade filantrópica (2015)



Fonte: **acervo fotográfico do MUARAN-UFPel**, Junho de 2015.

As pessoas que colaboram diretamente com o Museu decidiram, então, iniciar o *podcast* chamado *MusealizAção* por ser esta uma atividade compatível com as restrições sanitárias durante a pandemia, mas também porque um *podcast* que entrevista pessoas de dentro e de fora da universidade contrapondo saberes tradicionais a saberes acadêmicos preservaria de alguma forma o principal objetivo das ações que o museu realizara até então.

1 Na falta de muros, ações extramuros!

Sem sede própria e tendo como premissa o senso colaborativo, o MUARAN de antes da pandemia aproveitava eventos de curta duração para promover suas ações, o que ampliava o público e agiliza a divulgação. Qualquer ambiente em que fosse possível montar exposições ou realizar oficinas passou a ser valorizado como uma oportunidade para a musealização da arqueologia e da antropologia. O que os museus tradicionais costumam chamar de ações extramuros se tornou o único modo de extroversão do MUARAN.

Ocupar espaços alternativos exigiu criatividade, e os voluntários do museu se viram na condição de criar meios próprios para instalar atividades museais, de forma inesperada e efêmera, em lugares destinados a outras atividades. A falta de espaço se tornou o espaço do MUARAN, o lugar que o museu pode ocupar, onde o museu pode existir.

Um evento no qual o museu aconteceu foi o “Dia do Patrimônio”, que dura três dias na cidade de Pelotas, quando todos os museus e prédios históricos da cidade se encontram abertos ao mesmo tempo, escolares, turistas e o público em geral fazem diversos trajetos de visitação. Em datas como o Dia do Patrimônio, o museu foi até seu público, em parceria com o Laboratório Multidisciplinar de Investigação Arqueológica (LÂMINA) da UFPel. Coleções arqueológicas didáticas foram levadas até o mercado central da cidade, um prédio histórico, e ali oportunizaram múltiplas interações.

Se fazer presente no centro da cidade, e estar num lugar de passagem garantiu ao museu o contato com um público nem sempre disposto a adentrar uma instituição destinada a atividades culturais. O museu itinerante leva o acervo e a informação até seu público, ao invés de aguardar passivamente por visitantes, o que amplia a abrangência das ações de extroversão.

Outro evento em que o museu foi até seu público aconteceu em 14 de maio de 2019, quando foi feita a montagem de uma mostra didática na praça Coronel Pedro Osório (Figura 2). Nessa oportunidade, não havia a divulgação por meio de um evento cultural maior. O público, ao ser surpreendido pelo museu em seu caminho, “ingressava no espaço expositivo” sem se dar conta disso. De transeunte a visitante de museu, os olhares curiosos fizeram múltiplos percursos, guiados pelo despertar de interesses. Nesta ocasião o museu também contou com acervos arqueológicos da UFPel (o LEPAARQ, Laboratório de Ensino e Pesquisa em Antropologia e Arqueologia, e o LÂMINA, Laboratório Multidisciplinar de Investigação Arqueológica).

Outra atividade em local alternativo se deu no pátio de outro museu da UFPel, o MALG, Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo, dia 17 de maio de 2019. Neste ação, assim como nas demais, contamos com coleções didáticas de laboratórios arqueológicos da UFPel, e desenvolvemos dinâmicas com os grupos escolares que puderam manipular os objetos e produzir sua própria “documentação”, produzindo desenhos e respondendo a questionários.

Desafios importantes na realização de atividades como essas são o transporte e a preservação do acervo durante a ação. Ao se pensar em atividades extramuros, leva-se em consideração que as coleções didáticas possibilitam que o público tenha contato direto com exemplares arqueológicos, mas isso não exime a equipe do museu de garantir a integridade material do acervo.

Figura 2 - Exposição em praça pública e atividade com grupos escolares no jardim do MALG-UFPel (2019)



Fonte: acervo fotográfico do MUARAN-UFPel, maio de 2019.

O contato direto favorece a acessibilidade e potencializa o conhecimento de materiais arqueológicos recorrentes na região. Também por isso, foi incentivado em todas as ações do MUARAN, inclusive em dinâmicas de identificação de objetos apenas recorrendo ao toque, num primeiro momento, e à visão numa segunda etapa. Quente ou frio, liso ou rugoso, leve ou pesado eram os critérios iniciais para a interpretação do material, de forma participativa, somada em seguida aos dados contidos nas fichas de descrição dos objetos, com seus nomes técnicos, características e contextos atribuídos pelos pesquisadores a cada artefato.

O primeiro contato precisa instigar e encorajar quem está no museu a dar sua contribuição, a fazer sua própria análise e a participar da interpretação. Assim, o museu se constitui e reconstitui a partir das intervenções de seus públicos, permeando a prática acadêmica com outros olhares e uma diversidade crescente de opiniões.

2 Fique em casa!

A vocação do MUARAN-UFPel sempre foi a promoção de encontros, seu discurso museológico é "aberto aos múltiplos discursos sociais", pretende "enunciar, jamais renunciar a diversidade" (SANCHES, OLIVEIRA, TEIXEIRA 2013, p. 140). Diante da pandemia, a itinerância que caracterizava o museu não era possível, as vivências que promovia não podiam acontecer.

Assim como as aulas práticas nunca puderam ser adaptadas aos meios digitais, as ações do

MUARAN também não poderiam se tornar atividades remotas, porque as práticas que proporcionam são baseadas na aproximação, não podem ser simplesmente transpostas para o ambiente virtual.

Não era pequeno o desafio de adaptar as vivências proporcionadas pelo museu ao distanciamento social, não só pelas restritas possibilidades de comunicação remota, mas também porque o MUARAN já está identificado com a possibilidade de tocar os objetos e de experimentar a descoberta e o contato com outras culturas lado a lado com quem pesquisa e estuda.

A solução encontrada foi editar um *podcast*, que não se presta a adaptar ações presenciais, mas proporciona, por seus próprios meios, um ambiente de interação diferente, preservando o caráter extensionista comum às atividades que o museu promovia antes da pandemia.

Se antes, as ações extramuros exigiam a nossa presença fora do ambiente universitário, durante a pandemia, as ações do museu foram desenvolvidas e vivenciadas em casa, ou seja, com cada pessoa em sua própria casa.

3 MusealizAção.

Para a criação e o planejamento do *podcast* "MusealizAção", as reuniões virtuais foram o principal meio de comunicação da equipe. Nestas reuniões eram sugeridos temas que poderiam ser abordados nos próximos episódios do *podcast* e as sugestões de convidados para abordar cada temática.

Depois da decisão do tema e do envio de convites, foram traçadas perguntas fundamentais, que visam destacar a temática do programa e conectar as pessoas entrevistadas. As perguntas introdutórias garantiam a apresentação da pessoa e de onde parte a sua contribuição com o tema do programa.

O primeiro programa lançado fez parte da programação da 19º Semana de Museus, que teve como temática "O Futuro dos Museus: Recuperar e Reimaginar". Para debater a preservação de "acervos, identidades e vidas" durante a pandemia, convidamos Fabiane Rodrigues Moraes, Conservadora e Restauradora que atua como diretora do Museu da Baronesa, e Fabiane dos Santos Silveira, que trabalha como agente de portaria na UFPel, e é discente no curso de terapia ocupacional na mesma instituição.

São, portanto, duas mulheres que atuam com público e tiveram suas rotinas inteiramente afetadas pela emergência sanitária, com acesso desigual aos protocolos recomendados e ao distanciamento social. Enfatizamos nesse episódio o contexto da cidade de Pelotas e suas relações com a universidade.

Figura 3 - Capa de divulgação podcast MusealizAção, 1



Fonte: Página oficial do MUARAN-UFPel, 2021

Para o segundo programa foi escolhido o tema das plantas medicinais, mantendo o debate entre meio acadêmico e conhecimentos desenvolvidos fora da academia. Este programa foi dividido em dois momentos de entrevista e contou, no primeiro momento, com dois professores da UFPel, Teila Ceolin do curso de Enfermagem e Claiton Lencina do curso de Farmácia. Para o segundo momento foram convidadas Maria das Dores Alves da Silva, produtora agroecológica e Mariana Dode, que trabalha com produção e beneficiamento de ervas medicinais. Intitulado “Plantas que curam”, o programa contou com o maior número de pessoas entrevistadas e foi também o mais longo até o momento.

Figura 4 - Capa de divulgação podcast MusealizAção, 1



Fonte: **acervo fotográfico do MUARAN-UFPel**, 2021.

O terceiro programa é o último lançado até o momento da escrita deste artigo, e se vinculou à programação da 20ª Semana de Museus, que teve como tema “O Poder dos museus”. Desta vez, o *podcast* foi elaborada em comemoração ao centenário do nascimento do educador, pedagogo e filósofo Paulo Freire, e contou com a participação de Lara Rodrigues, formada em Filosofia e educadora ambiental, integrante do Coletivo de mulheres do MST (Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem-Terra) e assentada em Hulha Negra, e José Felippe Lassance, bolsista no programa de mestrado Profissional em Preservação do Patrimônio Cultural do IPHAN. O programa “Paulo Freire vai a campo: Ruralidade e Patrimônio” possibilitou ao museu estabelecer um diálogo inusitado entre educação rural e práticas arqueológicas, mostrando de várias maneiras o legado de Paulo Freire nessas áreas.

Figura 5 - Imagem de divulgação do *podcast* MusealizAção, 3



Fonte: **acervo fotográfico do MUARAN-UFPel**, 2022.

As temáticas escolhidas para os três primeiros programas do *podcast* MusealizAção permitiram abordar a preocupação com o outro em circunstâncias não muito propícias para isso. A falta da presença e a possibilidade de falar de si e de ouvir falarem sobre práticas em prol da coletividade, da saúde, da educação, assim como os relatos de singularidades da vida em isolamento social, permitiram descobrir uma forma alternativa de aproximação, o desenvolvimentos de novas conexões que podemos acessar onde e quando quisermos por meio do *podcast*.

Conclusão

A partir das nossas experiências e relatos de integrantes do museu, podemos aferir o quanto o distanciamento social afetou a maneira de se comunicar, realizar e usufruir de atividades culturais. O exemplo do MUARAN é um dentre muitos. Sua importância talvez esteja em não ceder a adaptações insensíveis para o meio digital, descaracterizando suas ações habituais, tampouco realizar a simples interrupção das atividades, aguardando que as rotinas presenciais fossem reestabelecidas.

Com o *podcast* MusealizAção, o MUARAN passou a agir numa outra esfera de sociabilidade,

até então pouco experimentada pelo museu. Essa nova frente de atuação tem continuidade após o relaxamento das medidas sanitárias, pois não substitui mas se soma às formas de atuação anteriores, é mais um modo de promover a interação entre pessoas de dentro e de fora da universidade, em caráter experimental e dinâmico, sem omitir divergências ou conflitos, favorecendo o diálogo e a transformação social.

REFERÊNCIAS

ICOM Brasil. ICOM aprova Nova Definição de Museu. In: **International Council of Museums Brasil.** Disponível em: https://www.icom.org.br/?p=2756, acesso em 30 de março de 2023.

OLIVEIRA, E. P. **Um Museu em processo: o caso do Museu de Arqueologia e Antropologia da Universidade de Pelotas e sua implantação.** Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Orientação: Pedro L. M. Sanches - Bacharelado em Museologia, UFPel, RS. 2014.

SANCHES, P. L. M.; OLIVEIRA, Estefany Pereira; TEIXEIRA, Paulo Fabres. O Futuro Museu de Arqueologia e Antropologia de Pelotas: Atores, Artefatos, Tipologias e Percursos. *In*: Márcia Betotto; Walmir Pereira. (Org.). **I Salão Científico Cultural MARS Santander Cultural - PATRIMÔNIO CULTURAL E MUSEUS.** 1a ed. Porto Alegre: Museu da UFRGS/PROREEXT, 2013a, p. 131-142.

SANCHES, P. L. M.; AMARAL, F.; OLIVEIRA, H. A Criação Compartilhada Do Futuro Museu de Arqueologia e Antropologia de Pelotas. *In*: BARRIOS, Diego; MARRERO, Nicolás; IGLESIAS, Gabriela (orgs.) **Memorias del 1ª Congreso de Extensión de la Asociación de Universidades Grupo Montevideo - AUGM -** Extenso 2013. Montevideo: Ed. Universidad de la República, 2013 (ISBN 978-9974-0-1038-3). Disponível em: http://www.extension.edu.uy/extenso. Acesso em 20 de novembro de 2014, 00:47:47.

ELOS QUE SE CONECTAM: Arqueologia e Museologia um olhar a partir das Cadeias Operatórias

Marcus Vinícius Beber

Instituto Anchietano de Pesquisas/UNISINOS

Pós-doutorando do PPGMSPC-UFPEL

Acadêmico de Graduação em Museologia UNIASSELVI

RESUMO

Os museus já têm consolidado há muitos anos sua Cadeia Operatória, o conjunto de atividades presentes no dia a dia dos profissionais. São etapas interdependentes, não há como ter comunicação se a documentação não for completa com todos os dados que identifiquem o objeto, sua origem, seu histórico. Isso não será possível se ao receber a peça não forem garantidas as informações necessárias para o registro do artefato. Cumpridos esses requisitos, tem-se um objeto musealizado, com todas as prerrogativas legais para sua preservação. Mas e o acervo arqueológico? Quando o acervo é fruto de um projeto de pesquisa, ele já nasce protegido, garantido pela Portaria, publicada no Diário Oficial da União, que autorizou a pesquisa. Isso significa que antes de ser conhecido já está assegurada sua preservação, nesse caso, se não estiver clara qual a cadeia operatória usada pelos arqueólogos no trabalho de pesquisa de campo, o potencial informativo do acervo, as etapas do trabalho museológico estarão comprometidas. Procura-se aqui discutir a incorporação dos acervos arqueológicos nos museus, a qual deve ser pensada na gênese do projeto. A cadeia operatória arqueológica deve levar em conta as tarefas necessárias pela instituição de guarda. Dessa forma, o diálogo entre as equipes é fundamental. Em última instância, como compatibilizar a Cadeia Operatória da Museologia com a Cadeia Operatória dos trabalhos Arqueológicos? A intenção é justamente compreender essas conexões entre as cadeias a partir de uma abordagem interdisciplinar.

PALAVRAS-CHAVE

Cadeia Operatória. Museologia. Arqueologia, Acervos Arqueológicos. Musealização da Arqueologia.

ABSTRACT

Museums have already consolidated their Operative Chain for many years, a set of activities present in the daily lives of professionals. They are interdependent stages, there is no way to have communication if the documentation is not complete with all the data that identify the object, its origin, its history. This will not be possible if, upon receipt of the part, the necessary information for the registration of the artifact is not guaranteed. Once these requirements are met,

you have a musealized object, with all the legal prerogatives for its preservation. But what about the archaeological collection? When the collection is the result of a research project, it is already protected, guaranteed by the Ordinance, published in the Official Gazette, which authorized the research. This means that before its preservation is assured, in this case, if it is not clear which operational chain is used by archaeologists in field research work, the informative potential of the collection, the stages of museological work will be compromised. The aim here is to discuss the incorporation of archaeological collections in museums, which should be considered in the genesis of the project. The archaeological operative chain must take into account the tasks required by the guarding institution. In this way, the dialogue between the teams is fundamental. Ultimately, how to reconcile the Operative Chain of Museology with the Operative Chain of Archaeological works? The intention is precisely to understand these connections between chains from an interdisciplinary approach.

KEYWORDS

Operative Chain. Museology. Archeology, Archaeological Collections. Musealization of Archaeology.

1 Introdução

Os museus já têm consolidado há muitos anos seus procedimentos básicos, conhecida como a Cadeia Operatória da Museologia. Trata-se de um conjunto de atividades presentes no dia a dia dos profissionais, envolvendo os processos de documentação, conservação, pesquisa e comunicação. Sem essas ações desenvolvidas na sua plenitude, o museu perde seus pilares.
Esse conjunto de atividades não são independentes, correspondem a uma sequência de tarefas, – por isso o nome de cadeia operatória – onde a qualidade do resultado da etapa seguinte, condiciona a seguinte. Não há como ter comunicação – seja através de um catálogo ou mesmo o texto explicativo de uma exposição –, se a documentação não for completa, com todos os dados que identifiquem o objeto, sua origem seu histórico. A documentação da peça, por sua vez, depende de, no momento em que se recebe a peça – por aquisição, doação ou qualquer outro meio – não for garantida que as informações básicas a acompanhem. Cumpridos esses requisitos, temos um objeto musealizado, com todas as prerrogativas legais para sua preservação numa instituição de memória.

Mas e o acervo arqueológico? Como fica? Quando o acervo é fruto de um projeto de pesquisa, ele já nasce protegido, garantido pela Portaria, publicada no Diário Oficial da União, que autorizou a pesquisa. Isso significa que antes de ser conhecido, (escavado ou coletado) já está garantida sua preservação. É fundamental que todas as informações do projeto que o trouxe à luz o acompanhem: que as escolhas feitas pelos pesquisadores, que elementos foram resgatados, quais foram descartados, em síntese, se não tivermos claro, quais as escolhas e atitudes tomadas ao longo da pesquisa, não é possível compreender os limites analíticos – e por extensão o potencial informativo do acervo.

2 Desenvolvimento

A Arqueologia científica não deixa de ser uma disciplina recente, a exemplo de muitas ciências modernas que assumem seus contornos teórico-metodológicos a partir do século XIX, como a Biologia, Química, Antropologia, História e a própria Museologia, todas verão importantes mudanças na sua construção como ciência.

No caso brasileiro, a arqueologia verá, a partir dos anos 1950, a chegada de equipes estrangeiras, a primeira delas foi a Missão Franco-Brasileira, chefiada pela Profa. Annete Laming-Emperaire trazendo novos métodos e técnicas usadas nas escolas francesas, contribuíndo para um intercambio profícuo entre brasileiros e franceses, consubstanciado na criação do Instituto de Pré-História da USP – IPH. (SOUZA, 1991 e PROUS, 1991.

Nos anos 1960 teremos a chegada da equipe do Smithsonian com os pesquisadores Clifford Evans e Betty Meggers com a implantação do Programa Nacional de Pesquisas Arqueológicas - PRONAPA:

> [...] o PRONAPA estava inserido no modelo de pesquisa norte-americano em voga na metade do século XX, e procurava realizar as duas primeiras etapas do trabalho arqueológico: a observação e a descrição; ou seja, o levantamento, a identificação e localização dos sítios e a integração histórico-cultural, criando as primeiras unidades arqueológicas do ponto de vista descritivo e taxonômico. (BEBER, 2004, p.36)

Não é intenção elaborar um histórico da arqueologia aqui, já há bastante bibliografia disponível, mas, é fundamental ter presente que a arqueologia, que já foi vista como busca por “tesouros”, e muitos ainda o veem assim, feita por “arqueólogos aventureiros” como Indiana Jones ou Lara Croft.

Estamos tratando arqueologia como uma atividade científica realizada por profissionais academicamente treinados e não por amadores, o que não implica que não devamos negligenciar as contribuições destes últimos.

A arqueologia científica segue os princípios básicos de qualquer atividade científica, qual seja, um modelo teórico e um conjunto de procedimentos consolidados pela literatura acadêmica da sua área. Contemporaneamente, podemos dividi-la em dois grandes segmentos: o primeiro, conhecido por arqueologia acadêmica, está normalmente vinculada a equipes universitárias e/ou Institutos de Pesquisa. As pesquisas são baseadas em projetos que buscam resolver questões com foco em problemas identificados na literatura arqueológica, e muitas vezes são projetos de longa duração acumulando uma massa considerável de dados e acervos.

O segundo segmento importante é a Arqueologia Preventiva. Esse segmento cresceu muito no final do século XX a partir da necessidade de garantir a salvaguarda do patrimônio arqueológico em regiões atingidas por obras com grande impacto ambiental, como rodovias, hidrelétricas, loteamentos, ferrovias, linhas de transmissão entre outros. Tais projetos buscam sempre garantir uma identificação confiável do patrimônio nas áreas impactadas e garantir a salvaguarda do conhecimento sobre esse patrimônio dessas áreas além de garantir amostras significativas dos seus testemunhos materiais.

Em qualquer dos casos, seja um projeto com fins Acadêmicos ou Preventivos, sua execução depende de autorização do Estado Brasileiro para sua execução como previsto na Lei 3924 de 26 de julho de 1961, que estabelece:

> Art 1º Os monumentos arqueológicos ou pré-históricos de qualquer natureza existentes no território nacional e todos os elementos que nêles se encontram ficam sob a guarda e proteção do Poder Público, de acôrdo com o que estabelece o art. 175 da Constituição Federal.
> Parágrafo único. A propriedade da superfície, regida pelo direito comum, não inclui a das jazidas arqueológicas ou pré-históricas, nem a dos objetos nelas incorporados na forma do art. 152 da mesma Constituição.

E mais adiante, no artigo 8º ainda na mesma lei:

> Art 8º O direito de realizar escavações para fins arqueológicos, em terras de domínio público ou particular, constitui-se mediante permissão do Govêrno da União, através da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, ficando obrigado a respeitá-lo o proprietário ou possuidor do solo.

Toda a autorização de pesquisa arqueológica é direcionada ao Instituto Patrimônio Histórico e Arqueológico Nacional, através do projeto de pesquisa emite a respectiva autorização. Com isso, temos, necessariamente o primeiro passo na cadeia operatória da arqueologia, qual seja, a elaboração do projeto e solicitação da respectiva autorização. A Portaria IPHAN nº 7 de 1º de dezembro de 1988, estabelece os critérios para concessão da respectiva licença:

> Artigo 5º - Os pedidos de permissão e autorização, assim como a comunicação prévia, devem ser drigidos ao Secretário da SPHAN acompanhados das seguintes informações:
> I - Indicação do nome, endereço, nacionalidade e currículo com cópia das publicações científicas que comprove a idoneidade técnico-científica do arqueólogo responsável e da equipe técnica;
> II- delimitação da área abrangida pelo projeto;
> III - relação, quando for o caso, dos sítios a serem pesquisados com Indicação exata de sua localização;
> IV- plano de trabalho científico que contenha:
> 1. definição dos objetivos;
> 2. conceituação e metodologia;
> 3. sequencia das operações a serem realizadas no sito;
> 4. cronograma da execução;
> 5. proposta preliminar de utilização futura do material produzido para fins científicos, culturais e educacionais,
> 6. meios de divulgação das informações científicas obtidas;
> V - prova de idoneidade financeira do projeto;
> VI - cópia dos atos constitutivos ou lei instituidora, se pessoa jurídica;
> VII - Indicação, se for caso, da Instituição científica que apoiará o projeto com respectiva declaração de endosso institucional.

Neste artigo, ficam claros as características básicas de uma coleção arqueológica: primeira, ela corresponde a um objetivo de pesquisa que orientou as escolhas teóricas e metodológicas do trabalho, e, portanto, dos resultados esperados, tanto em termos científicos como educativos e sua contribuição para sociedade brasileira; segunda, a necessidade de uma instituição de guarda,

através de uma declaração de endosso, que garanta sua preservação, mantendo sua integridade para pesquisas futuras e ações educativas ou de divulgação científica.

O endosso institucional, com o advento das equipes profissionais, prestadoras de serviço para arqueologia preventiva, sem necessariamente vinculação a uma instituição de guarda abriu espaço para que muitos museus, das mais diferentes esferas, públicos ou privados, assumirem a função de Instituição de apoio, envolvendo direitos e obrigações para os atores envolvidos.

Em face a necessidade de regulamentar as obrigações relativas a guarda do patrimônio arqueológico, o IPHAN editou a portaria nº 196 de 18 de maio de 2016 regulamentando as obrigações das instituições de guarda, bem como os procedimentos básicos para acondicionamento e conservação dos acervos, procedimentos que devem ser observados, tanto pelas instituições como pelas equipes de pesquisa.

Com isso temos o primeiro ponto que atravessa as cadeias operatórias da Arqueologia e da Museologia, qual seja, a necessidade dos Museu em conhecerem o projeto da pesquisa arqueológica no sentido de avaliarem se: primeiro, há o interesse da instituição em abrigar o acervo gerado; segundo, estabelecer os critérios para recebimento do acervo alinhados tanto com a portaria IPHAN 196 como com os protocolos da instituição de guarda.

Esse procedimento implica, necessariamente, que a instituição de guarda/Museu, a partir de seu corpo técnico e administrativo, seja protagonista no momento de elaboração do projeto arqueológico, garantindo a qualidade científica do mesmo e o alinhamento criterioso das exigências, inclusive financeiras, do recebimento do acervo.

Entretanto, o que se tem observado historicamente, é a prática do endosso ser vista como uma fonte de recursos para muitos museus brasileiros transformando os museus em depósitos, já que muitos desses não tinham condições técnicas e operacionais de lidar com os acervos arqueológicos.

Obviamente esse tema não é novo, temos uma série de artigos e eventos que debatem a temática. Aos que se interessam pelo aprofundamento do debate, sugerimos, Mendonça (2012), Saladino (2015), Bruno (2016) e Costa e Comerlato (2014). Este último com o sugestivo título “Você me daria um cheque em branco? Um olhar sobre o endosso institucional em projetos de Arqueologia”.

Enquanto cadeia operatória da Arqueologia, os trabalhos obedecem, em linhas gerais a seguinte sequência:

1 Elaboração do Projeto;
2 Pesquisa de Campo;
3 Trabalho de Laboratório;
4 Publicação;

Quanto ao primeiro item – Projeto é, como já salientamos, o ponto onde define-se os rumos que o trabalho seguirá, etapa em que vemos a necessidade de diálogo entre as equipes, tanto da instituição de guarda como de pesquisa arqueológica.

A pesquisa de campo obviamente é decorrência da anterior, dos objetivos e dos resultados esperados pela pesquisa como um todo. Entretanto, dependendo dos critérios e opções que forem tomadas pelos pesquisadores dependerá o volume de material resgatado e por consequência, os resultados alcançados. Salientamos que a documentação gerada nessa etapa da pesquisa, isto é, diários de campo, relatórios, croquis, fotos, etc… são fundamentais para contextualizar os acervos recuperados e seu potencial informativo.

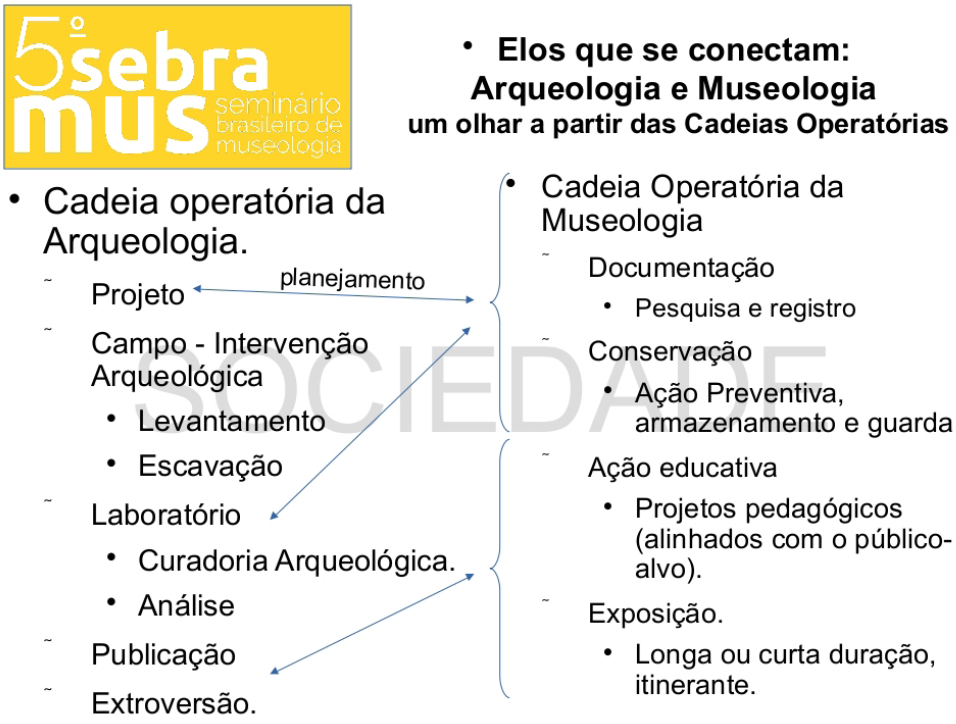
O trabalho de laboratório é sem dúvida a etapa mais demorada da pesquisa como um todo, envolve a curadoria do acervo gerado, etapa em que a participação da equipe da instituição de guarda é fundamental para que sejam alinhados os protocolos e padrões de identificação dos

acervos. Nesse momento também são realizadas as análises para os fins propostos no projeto e por último, a organização de toda a documentação, tanto nos trabalhos de campo como no laboratório.

A última etapa visa a publicação dos resultados alcançados como a extroversão desses resultados para os diferentes públicos, quer sejam especializados ou não no tema. Os museus assumem aqui um papel importante, uma vez que, como instituições de guarda desses acervos, tem um papel importante na sua comunicação, razão pela qual, o contato com todas as etapas da pesquisa, bem como com a documentação disponível, é fundamental, pois, a partir dela, terá subsídios para elaboração das exposições, orientar os futuros pesquisadores que buscaram acesso as coleções.

A imagem a seguir, busca oferecer uma visão gráfica das conexões que cremos mais significativas:

Figura 1 - Cadeias que se conectam



Fonte: o Autor, 2022.

3 Considerações finais

Todo material arqueológico é considerado Patrimônio da União, logo, pertencem a sociedade brasileira e assim devem estar acessíveis a todos os cidadãos.

Algumas considerações que achamos fundamentais para essa interface Arqueologia / Museologia.

Uma Coleção Arqueológica é antes de tudo uma coleção científica, e como tal, fruto de seu tempo, tanto em termos teóricos como metodológicos. Motivo pelo qual deve sempre ser mantida no seu todo. Além disso, toda a escavação é destrutiva. O Arqueólogo utiliza-se do sítio arqueológico para conhecer o passado de sociedades que ali viveram e deixaram suas marcas. Diferente do Historiador, ao ler uma página dessa história, inscrita nas camadas de solo escavada, ele acaba por destruir a sua fonte de dados irremediavelmente, sobram apenas os objetos e a documentação produzida.

Os museus, antes de aceitarem a guarda de um acervo arqueológico, devem ter claro as implicações de uma decisão dessa natureza. A arqueologia é uma área do conhecimento que trabalha com contextos. Todo o acervo só é compreensível, a partir do contexto em que está inserido, razão pela qual, toda a documentação produzida antes, durante e posterior ao trabalho são elementos fundamentais para enriquecer o acervo material resgatado e dele passam a fazer parte, devendo obviamente, serem inseridos como parte da documentação museológica.

Nesse sentido, é fundamental que a decisão de abrigar uma coleção em sua reserva técnica, exige a conscientização de que se trata de um acervo de diferentes naturezas, e, como tal, exigem diferentes condições de armazenamento implicando investimentos de médio e longo prazo. Nesse caso, o papel da comissão de acervo precisa ser criteriosa em relação ao interesse em abrigar a coleção, tendo inclusive claro, que, ao longo de um trabalho de campo, podem ocorrer várias situações não previstas nos projetos.

Uma vez que a instituição de guarda tenha claro a natureza dos acervos que abrigará, sua diversidade e especificidades, será possível estabelecer um protocolo de documentação a ser aplicado já em campo, compatibilizando a documentação do acervo de forma clara e de amplo domínio de todos os envolvidos.

Dentro das especificidades dos projetos, é extremamente importante que as equipes do museu, participem dos trabalhos de campo como forma de se familiarizar com as limitações pela natureza da pesquisa arqueológica bem como dos acervos que terá sob sua responsabilidade.

Ainda que já esteja previsto nas condicionantes legais, é fundamental garantir que toda a documentação relativa ao acervo seja depositada junto com o acervo dele fazendo parte. Nesse caso estamos nos referindo a todos os relatórios, diários de campo, tabelas, croquis, análises e imagens gerados ao longo das diferentes etapas da pesquisa.

Um cuidado especial deve ser tomado com relação ao vocabulário usado na documentação, uma vez esse serve de base para elaboração do material voltado não só a documentação museológica mas também voltado para as exposições e as ações educativas.

Como patrimônio da União, os acervos arqueológicos são fiscalizados pelo IPHAN, tomar ciência de todas as normativas existentes garante tranquilidade, especialmente quando se refere a patrimônio público.

Quando o endosso estiver direcionado a uma projeto de arqueologia preventiva, é fundamental lembrar que além da equipe de arqueologia temos um terceiro integrante, o responsável pela obra, seja ele um ente público ou um empreendedor. Nesse caso, é importante avaliar criteriosamente os compromissos financeiros envolvidos, tanto em termos de curto, médio e longo prazo. Uma vez que

o acervo esteja depositado na instituição, essa passa a ser responsável pela sua preservação. É importante assim, estabelecer um contrato com a Equipe de Arqueologia e o Empreendedor, definindo os direitos e obrigações das partes, especialmente em relação às situações não previstas no projeto inicial.

Ainda que tais considerações possam desencorajar as instituições a receber tais acervos, vale lembrar que bons acervos permitem pesquisas por muitos anos, além disso, sítios arqueológicos são bens patrimoniais não renováveis, uma vez destruídos, não temos como recuperá-los cabendo a sociedade como um todo a obrigação de proteger esse capítulo do nosso passado.

Devemos ainda considerar que estamos tratando de duas áreas que tem em comum a interdisciplinaridade. Tanto a Arqueologia como a Museologia tem em seu DNA a necessidade de trabalhar interdisciplinarmente. Nesse sentido, creio, que somente somando esforços, arqueologia e museologia, possamos diminuir as fronteiras entre as áreas e aproveitarmos o que de melhor de cada uma para conhecer e comunicar melhor o rico patrimônio cultural brasileiro.

Nesse sentido, encerramos com uma citação de Astolfo G. M. Araújo, que, se refere a arqueologia, mas bem poderia servir igualmente a Museologia.

> Não existe, atualmente, disciplina acadêmica mais interdisciplinar do que a Arqueologia. Além do aporte vindo das Humanidades, a Arqueologia é totalmente dependente das Ciências da Terra, da Biologia, da Física e da Química. Além disso, o montante titânico de dados produzidos por uma única etapa de escavação só pode ser analisado por meio de métodos estatísticos. A interdisciplinaridade é imprescindível no exercício da arqueologia, simplesmente porque não existe arqueologia "pura". A definição mais básica de arqueologia, como sendo o estudo de artefatos operacionalizado por meio do conceito de cultura, já coloca dois campos acadêmicos distintos em contato: o mundo material, geralmente objeto de estudo das "hard sciences", com o mundo das ideias, mais próximo das Humanidades. Porém, não podemos nos esquecer de que o organismo responsável pela elaboração desses artefatos é um ser vivo, e seu entendimento tem que passar também por uma abordagem biológica. Não bastasse isso, os artefatos produzidos por esse ser, que é ao mesmo tempo cultural e biológico,estão, na maior parte das vezes, imersos em uma matriz sedimentar, objeto das Ciências da Terra. (ARAÚJO, 2018, p. 285).

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Astolfo Gomes de Mello. A arqueologia como paradigma de ciência histórica e interdisciplinar. **Estudos Avançados** 32 (94), 2018

BEBER, Marcus Vinícius. **O Sistema de Assentamento dos Grupos Ceramistas do Planalto Sul-Brasileiro: o caso da Tradição Taquara-Itararé.** São Leopoldo, UNISINOS, 2004. Tese de Doutorado.

BRASIL. **Lei 3924 de 26 de julho de 1961**. Dispõe sobre os monumentos arqueológicos e pré-históricos. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/1950-1969/l3924.htm#:~:text=LEI%20No%203.924%2C%20DE,monumentos%20arqueol%C3%B3gicos%20e%20pr%C3%A9%2Dhist%C3%B3ricos. Acesso em: 28 de jan. 2023.

BRUNO, Maria Cristina Oliveira. Coleções e sítios arqueológicos musealizados: desafios para a gestão e socialização do patrimônio. In: **Museologia, musealização e coleções: conexões para reflexão sobre o patrimônio** [S.l: s.n.], p. 149-155, 2016.

COSTA, Carlos A. S. A Arma E O Golpe De Misericórdia: Aspectos Sobre A Legalidade Que (Des)Ampara Os Museus, Instituições De Guarda E Pesquisa Do Patrimônio Arqueológico. **Museologia & Interdisciplinaridade** Vol. 7, nº13, Jan./ Jun. De 2018.

COSTA, Carlos A. S.; COMERLATO, Fabiana. Você me daria um "cheque em branco"? Um olhar sobre o endosso institucional em projetos de Arqueologia. **Revista de Arqueologia,** v. 26, n. 2/ v. 27, n. 1, p. 115-131, 2014.

IPHAN. **Portaria nº 196 de 18 de maio de 2016**. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Portaria_Iphan_196_de_18_de_maio_2016.pdf Acesso em: 28 de jan. 2023.

IPHAN. **Portaria nº 7 de 1º de dezembro de 1988**. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/legislacao/Portaria_n_007_de_1_de_dezembro_de_1988.pdf Acesso em: 28 de jan. 2023.

MENDONÇA, Elizabete de Castro. A musealização do patrimônio arqueológico em Sergipe: um estudo sobre endosso institucional e gestão de acervos coletados. In: **Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação***, 1*3., 2012, Rio de Janeiro. Anais... Rio de Janeiro: FIOCRUZ, 2012

PROUS, André. **Arqueologia Brasileira.** Brasilia: Editora da UNB, 1991.

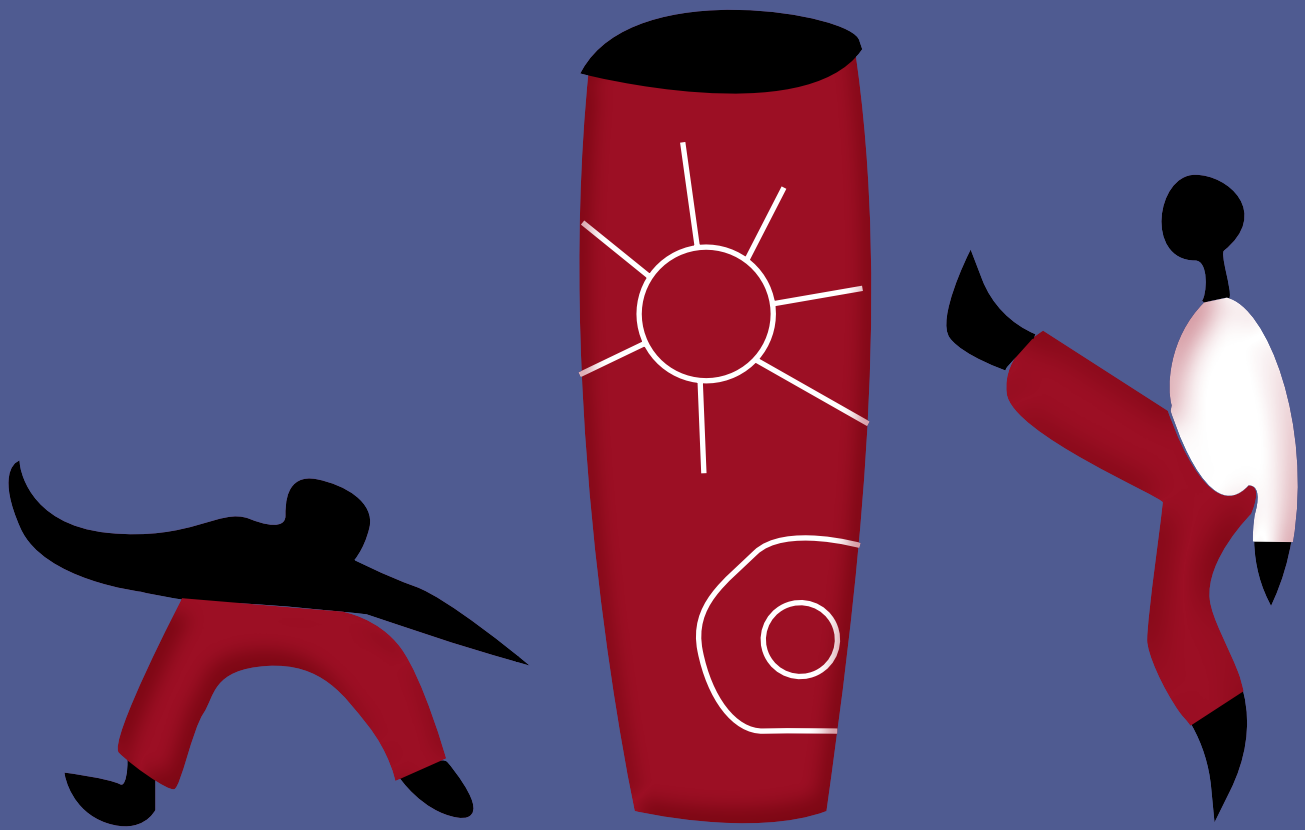
SALADINO, Alejandra. Museus e Arqueologia: algumas reflexões sobre a preservação e valorização dos bens arqueológicos. Amapá: **Revista Tempo Amazônico:** V. 3, Nº 1, julho-dezembro de 2015.

SOUZA, Alfredo Mendonça de. História da Arqueologia Brasileira. *P***esquisas, Antropologia**. São Leopoldo: Instituto Anchietano de Pesquisas – UNISINOS, v. 46, 1991.

5º sebra mus

Museologia em *movimento:* lutas e resistências

GT 7
DOCUMENTAÇÃO MUSEOLÓGICA COMO FERRAMENTA PARA A TRANSFORMAÇÃO SOCIOCULTURAL



GT 7 - DOCUMENTAÇÃO MUSEOLÓGICA COMO FERRAMENTA PARA A TRANSFORMAÇÃO SOCIOCULTURAL

Coordenadores
Renata Cardozo Padilha(CEM/CFH)
Mara Lúcia Carrett de Vasconcelos (Museu Victor Meirelles/Ibram/MTur)
Elias Palminor Machado (UFRGS)

Resumo

Este GT visa estimular a formação e o pensamento crítico por meio do levantamento de investigações teórico-metodológicas relacionadas à documentação museológica e sua interface com as outras disciplinas envolvidas no processo de musealização, a fim de identificar os principais elementos informacionais que representam à diversidade social dos acervos culturais existentes nas instituições museológicas, bem como analisar as metodologias e técnicas que envolvem os processos documentais no século XXI. Os estudos e diretrizes sobre documentação no campo da Museologia tem como um importante marco a criação do Comitê Internacional de Documentação (CIDOC/ICOM), nos anos de 1950, dando início a procedimentos técnicos de normatização e registros de bens culturais em museus e que se expande, ao longo das próximas décadas até final do século XX, com discussões que envolvem padrões mínimos de metadados e controle de vocabulários e terminologias. Com a virada do século, identifica-se que as transformações sociais, culturais e tecnológicas, bem como os problemas latentes da nossa sociedade como o racismo, o machismo, a lgtbfobia, o capacitismo, manifestam-se com força nas discussões do campo museológico e requerem mudanças na prática, refletindo na representação da informação nos museus. Compreendemos que os procedimentos documentais devem atender primordialmente às necessidades informacionais dos públicos e dos grupos representados nas coleções, à salvaguarda e autenticidade dos acervos e à legalidade e ética das instituições museológicas. Para tanto, o GT visa uma abordagem interdisciplinar sobre novas dimensões teórico-metodológicas da documentação museológica que considerem as variedades tipológicas de acervos, os grupos representados e as áreas envolvidas, e que proponham debates contemporâneos a respeito de temas como acervos digitais, arte contemporânea, diversidade sexual, questões étnico-raciais, interculturalidade, gestão e curadoria compartilhada, entre outros.

ESTUDO SOBRE O ACERVO ICONOGRÁFICO DO MUSEU DO TREM DE SÃO LEOPOLDO

Cinara Isolde Koch Lewinski

Museu do Trem de São Leopoldo- Historiógrafa

RESUMO

O presente trabalho apresenta um estudo sobre o acervo iconográfico que se constituiu no Museu do Trem de São Leopoldo durante a sua trajetória. O Museu do Trem salvaguarda acervos bidimensionais e tridimensionais provenientes da Rede Ferroviária Federal Sociedade Anônima e dentre eles, está o acervo audiovisual que ainda não possui a documentação museológica necessária para se tornar, integralmente, fonte de pesquisa . Apesar da instituição englobar vários acervos como sendo audiovisuais, a análise compreende somente o acervo iconográfico. Atualmente, o acervo iconográfico do Museu do Trem encontra-se separado por coleções sem o registro dos critérios de indexação que foram adotados . Deste modo, também constata-se a carência da documentação museológica e da pesquisa histórica para compreender o acervo como um todo. Então, para entender o objeto de pesquisa percebeu-se a necessidade de estudar a organização de acervos iconográficos de dois museus ferroviários que possuem um perfil muito semelhante ao acervo estudado .Em suma, este trabalho trata de uma análise sobre o acervo iconográfico, com ênfase na documentação museológica, que busca refletir sobre a importância do intercâmbio entre as instituições da mesma temática, ainda mais em tempos que se fala tanto em socialização de acervos em rede.

PALAVRAS-CHAVE

Acervo iconográfico. Museu do Trem de São Leopoldo. Documentação museológica. Museus ferroviários.

ABSTRACT

The present work presents a study on the iconographic collection that was constituted in the Museum of the Train of São Leopoldo during its trajectory. The Trem Museum safeguards two-dimensional and three-dimensional collections from the Rede Ferroviária Federal Sociedade Anônima and among them is the audiovisual collection that still does not have the necessary museological documentation to become, in full, a source of research. Although the institution encompasses several collections as audiovisual, the analysis comprises only the iconographic collection. The iconographic collection of the Train Museum is separated by collections without registering the indexing criteria that were adopted. Thus, there is also a lack of museological documentation and historical research to understand the collection as a whole. So, in order to understand the research object, we realized the need to study the organization of iconographic collections of two railway

museums that have a very similar profile to the studied collection. In short, this work deals with an analysis of the iconographic collection, with emphasis on in museological documentation, which seeks to reflect on the importance of exchange between institutions of the same theme, even more so in times when there is so much talk about socialization of collections in a network.

KEYWORDS

Iconographic collection. Museum of the Train of São Leopoldo.
Museum documentation. Railway museums.

Introdução

Ceravolo (2012, p.88-89) compreende o museu como uma unidade de informação sociocultural e sob esse aspecto, há muitos desafios a serem superados dentro de um contexto informacional de acesso e fluxo. Muitas vezes, as instituições deparam-se com problemas na base do sistema, como a falta de documentação museológica. Conforme Padilha, (2014, P.35) documentação museológica "diz respeito ao registro de toda informação referente ao acervo museológico"[1], mais especificamente, "é o conjunto de informações sobre cada um dos seus itens e, por conseguinte, a representação destes por meio da palavra e da imagem (fotografia)" (FERREZ,1991, p.01). Simultaneamente, pode ser visto como é um sistema de recuperação de informação capaz de transformar as coleções em fontes de informações e pesquisa científica e, ainda torná-los difusores de conhecimento. Portanto, para que se produza conhecimentos a partir do estudo do objeto é importante documentar para que "[... esse conjunto de informações sobre um objeto que estabelece seu lugar e importância dentro de uma cultura e que o torna um testemunho, sem o qual seu valor histórico, estético, econômico, científico, simbólico e outros é fortemente diminuído" (FERREZ,1991, p.03).

Além disso, é imprescindível documentar objeto, pois de acordo com Padilha (2014, p.19) "[...] ao ser incorporado pelo museu, recebe intencionalmente um valor documental e, por conseguinte, necessita ser comunicado, preservado e pesquisado, passando por um processo de ressignificação de suas funções e de seus sentidos, para assim se tornar um objeto museológico, processo no qual devem ser evidenciadas suas características intrínsecas e extrínsecas". Deste modo, ao contextualizar os objetos e reconstituir sua história se justifica a razão de sua presença no museu. (FERREZ,1991).

Portanto, é preciso documentar os acervos porque só assim será possível "[...] salvaguardar os objetos museológicos, potencializar seu acesso e ampliar os usos possíveis por meio da

1 Nesse contexto, a documentação museológica pode ser abordada por dois vieses: a documentação do objeto e a documentação das práticas administrativas do museu. O primeiro trata da compilação dos dados e do tratamento informacional extraídos de cada objeto adquirido pelo museu, enquanto que o segundo considera toda a documentação produzida pela instituição para legitimar suas práticas desenvolvidas.

informação nele contida. (PADILHA, 2014, p.37). Tornar o uso e acesso do público em geral mais eficaz é permitir "[...] que se estabeleça uma comunicação que gere novos conhecimentos e novas relações entre as partes envolvidas" (PADILHA,2014, p.38). Diante das afirmações de Ferrez (1991) e Padilha (2014) fica evidente a importância da produção da documentação museológica, contudo os museus também precisam refletir sobre as questões de como organizar a informação e para quem se destina o trabalho museológico.

As respostas para estas perguntas são muito complexas porque dizem muito sobre a forma como os museus podem ser percebidos e o que isso implica em termos de organização e representação da informação. Segundo Ceravolo (2012), os museus podem ser percebidos como instituições informacionais (repositórios de estoques de informação) porque são dispositivos culturais que estocam informação sobre a cultura material. A documentação de museus não se limita aos registros e à informatização, a informação sobre o objeto museal também é produzida a partir da pesquisa para o entendimento dos objetos e/ou coleções. Desse modo, o objeto em museu se torna a matriz de informação para a documentação.

Assim, perceber os museus como instituições informacionais implica na forma como é feita a documentação que "[...] deve assumir, desenvolver e incorporar uma política de informação estabelecendo objetivos que contribuam efetivamente com o avanço institucional e sociocultural" (CERAVOLO,2012, p.88-89). Do mesmo modo Castro (1995) aborda a relevância do assunto e reforça a ideia de que os museus para serem repositórios de estoques de informação necessitam que as práticas de produção da informação (reunir, selecionar, codificar, armazenar, transferir informações) tornem-se sedimentadas e racionalizadas. A autora afirma que o museu ao ser uma instituição de estoques informacionais por ter um volume, relevância e contextualidade deve ser pensado como uma estrutura informacional, dando oportunidades de ampliação da disseminação desta informação, criando condições de democratização do acesso à informação.

Com relação a democratização do acesso à informação, Monteiro (2021) aponta várias barreiras a respeito do compartilhamento dos acervos museológicos em rede, como a questão da acessibilidade de um maior número de pessoas em um país onde a maior parte da população tem dificuldade de conectividade e não tem dispositivos bons de acesso à internet. Além dos problemas de infraestrutura de tecnologia de comunicação e informação, a autora coloca outros desafios, como a ambiguidade dos direitos autorais quando se trata de instituições de cultura (são muitas camadas de proteção que demandam autorizações próprias nos museus que não detenham os direitos autorais sobre os seus acervos). Também aborda a falha na formação profissional para a realização de mais projetos de compartilhamento de acervos na internet e no desenvolvimento de habilidades de liderança, gerenciamento e planejamento estratégico; e além disso, questiona a pouca ênfase no ensino em tecnologias digitais. E finalmente, aponta a falta de infraestrutura de TI na área de museus com a falta de investimento e de equipe qualificada. Ainda assim, as informações estão sendo disponibilizadas de forma não estruturada, o que denota a falta de padrões de metadados.

Os metadados, de acordo com Alves (2010, p. 47 apud LIMA,2016, p.54) são:

> [...] atributos referenciais codificados que representam características próprias ou atribuídas às entidades; são ainda dados que descrevem outros dados em um sistema de informação, com o intuito de identificar de forma única uma entidade (recurso informacional) para posterior recuperação.

Além da necessidade de metadados para recuperar a informação, é necessário pensar em padrões de metadados para a interoperabilidade na rede, pois a "maioria dos procedimentos de criação de dados é conduzida por meio de padrões, normas e instruções bem consolidadas, incluindo aquelas para estruturação de dados." (ZENG, 2013, p. 95 apud LIMA,2016, p.56). Portanto, é importante o uso de padrões de metadados nas coleções de museu pois facilita o intercâmbio de dados entre museus que utilizam o mesmo padrão, ajudam na recuperação automática da informação e desenvolvem a consistência nos bancos de dados, o que facilita o compartilhamento de informações entre eles, mas também padroniza os valores da representação (ZENG; QIN, 2008 apud LIMA,2016, p.56). Portanto, os padrões de metadados podem fornecer a 'cola semântica' necessária para mediar as diferentes fontes de informação entre museus. (LIMA,2016)

"Dessa forma, os padrões de metadados adequados para gerenciar toda a informação vinculada ao acervo se faz necessário para garantir o acesso e a recuperação da informação pelos usuários." (LIMA,2016, p.67) Enfim, não é à toa que nos dias de hoje, os museus têm se interessado mais pela padronização e compartilhamento de metadados, pois percebem a importância da atualização quanto à forma de registrar seus documentos e a necessidade de intercâmbio com outras instituições museológicas.

Assim, implica avaliar os diversos planos informacionais e as diversas categorias documentais que descrevem e envolvem o objeto museal, ou seja, pensar o registro da informação por outro meio que não seja pela mera preservação ou descrição do objeto. Enfim, os museus precisam ter uma visão mais globalizante das várias categorias da informação (as propriedades da informação, sua circulação e comportamento e isso faz com que os museus assumam a sua ação comunicativa tão mais necessária com o avanço das ferramentas tecnológicas e do entorno digital.

Desenvolvimento

Como já foi mencionado, o objeto de estudo aqui apresentado é o acervo iconográfico do Museu do Trem de São Leopoldo. Este acervo se constituiu a partir da inauguração do Museu do Trem de São Leopoldo, no dia 26 de novembro de 1976. por meio de um e um convênio entre a Rede Ferroviária Federal Sociedade Anônima (RFFSA) e o Museu Histórico Visconde de São Leopoldo, quando dividiu o mesmo prédio com a estação ferroviária de São Leopoldo até 1980,

quando foi desativada. Em 1982, RFFSA retoma o Museu do Trem por meio do Programa de Preservação do Patrimônio Histórico (PRESERVE) e reconstrói a centenária edificação que passa a abrigar o Centro de Preservação da História Ferroviária do Rio Grande do Sul. Em 1989, a instituição foi fechada por medidas de contenção de despesas, o que gerou muita polêmica e mobilização da população. Nesse período, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado (IPHAE). realiza o tombamento do Sítio Histórico do Museu do Trem com a portaria 17/90. Após, em 1991, é firmado o comodato entre a RFFSA com a Prefeitura Municipal de São Leopoldo, que passa a administrar a instituição e desde então, permanece responsável pela salvaguarda do acervo ferroviário, que está cadastrado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) com a extinção da empresa ferroviária.

No decorrer de sua trajetória, a instituição recebeu por doação e principalmente por transferência pela RFFSA acervos tridimensionais e bidimensionais, que vieram separados e ou desmembrados no museu por materialidade para seu melhor tratamento tanto na produção da documentação como no acondicionamento dos objetos. Conforme o Inventário de bens móveis de valor histórico, artístico e cultural do Museu do Trem São Leopoldo-RS (2008) , o museu possui um acervo tridimensional reminiscente de diversos departamentos da ferrovia do Rio Grande do Sul; um acervo documental que são registros produzidos administrativamente por diversos setores, durante a trajetória da estrada de ferro; um acervo bibliográfico que abrange livros, periódicos, manuais com publicações estrangeiras e nacionais referentes aos assuntos relacionados à ferrovia; e, finalmente, o acervo audiovisual que é composto por um número significativo de fotografias em papel , com alguns negativos em vidro e registros audiovisuais sobre assuntos relacionados à estrada de ferro em diferentes mídias.

O acervo documental e o acervo tridimensional já possuíam um arrolamento descrito no inventário de 2008, porém, o acervo audiovisual não havia sido contemplado naquele momento. Atualmente, a falta de documentação museológica de todo o acervo considerado audiovisual não foi resolvida completamente, pois ainda existe uma defasagem de informações a respeito das fotografias, desenhos, postais, slides, fitas cassete, filmes e, por isso, ainda não atende plenamente as demandas de pesquisa do público, pesquisadores e, inclusive da própria instituição.

Sendo assim, buscando evidenciar a função social do museu como instituição de produção e difusão do conhecimento, houve a necessidade de redigir um instrumento de pesquisa para melhorar a sua organização e disponibilizá-lo na sua totalidade para o público. Entretanto, para elaborar o instrumento de pesquisa, o acervo precisava ser entendido como um todo, mesmo que as fotografias já estivessem separadas por coleções sem o registro dos critérios de indexação que foram adotados. Diante disso, primeiramente, foi feito um diagnóstico do acervo fotográfico e constatou-se diversas intervenções na tentativa de organizá-lo. Após, buscou-se informações para entender a organização do acondicionamento das fotografias e verificou-se que, em alguns momentos da trajetória do Museu tomou-se um maior cuidado em registrar as normativas e os procedimentos

executados em detrimento de outros períodos, o que obrigou muitas vezes, a compreender o seu acondicionamento por evidências. Com o diagnóstico concluído, ficaram perceptíveis as demandas a serem realizadas e das quais Meneses (2003, p.29) já apontava a importância da "[...] constituição de um corpo mínimo de informações controladas, que permitam estudar as imagens como objetos materiais, nas diversas formas e contingências de uso e apropriação".

Com o diagnóstico também surgiu a necessidade de se desmembrar o que é descrito como audiovisual no Inventário (2008) para que os objetos de diversas materialidades que compõe o acervo tenham suas demandas atendidas para a sua preservação. Como isso não é uma tarefa simples, está se fazendo um estudo de revisão da divisão da tipologia dos acervos; entretanto, neste trabalho todo o documento que utiliza como linguagem básica a imagem em superfície plana composta de técnicas diversas (gravura, desenho, pintura, fotografia, impressão) está sendo designado como acervo iconográfico.

Além disso, havia a preocupação de que o acervo iconográfico fosse visto de forma fragmentada e desconectada dos outros acervos da instituição e para evitar que isso ocorresse, foi feita uma investigação da história e memória da ferrovia, bem como da trajetória do Museu do Trem de São Leopoldo. Então, a pesquisa feita analisou organização das coleções de modo que respeitasse a historicidade do acervo transferido. Deste modo, optou-se por pensar em uma linha temporal para ter um melhor entendimento das informações contidas no acervo iconográfico e uma compreensão de que várias empresas produziram o material que estava sob a guarda da instituição

Com a pesquisa verificou-se que, inicialmente, a ferrovia no Rio Grande do Sul (RS) foi assumida por várias empresas estrangeiras que administraram ramais diversos no Estado e que, a partir de 1905 foram sendo unificadas quando a Compagnie Auxiliaire de Chemins de Fer au Bresil assumiu a maior parte dos ramais ferroviários. Após, em 1920, a estrada de ferro foi encampada pelo Estado, quando originou a Viação Férrea do Rio Grande do Sul (VFRGS) e que mais tarde, na década de 1950, foi incorporada à Rede Ferroviária Federal Sociedade Anônima (RFFSA) pelo governo federal. Nesse período, fotografias foram sendo produzidas e anexadas aos arquivos da ferrovia e que mais tarde, foram incorporados ao acervo do Museu do Trem por transferência. Entretanto, não há somente fotografias procedentes dos arquivos da empresa ferroviária. Também existe uma quantidade significativa de fotografias que foram doadas por pessoas físicas e que estão inseridas nas coleções, porém sem as informações necessárias na documentação museológica.

Diante das questões abordadas e também do conhecimento de que existem mais de 97 museus de tipologia ferroviária no Brasil [2], que possuem acervos da antiga RFFSA, percebeu-se a necessidade de estudar a organização de acervos iconográficos de dois museus ferroviários que possuem um perfil muito semelhante ao acervo estudado: o Museu Ferroviário de Tubarão e o Museu Ferroviário Regional de Bauru.

2 No Brasil, segundo estudo feito por Alice Bemvenuti no período de 2009-2012, haviam 97 museus ferroviários, sem contar os centros culturais e os museus de tipologias diversas com acervos da estrada de ferro. (BEMVENUTI,2013)

O Museu Ferroviário de Tubarão foi criado em 1997 por iniciativa do médico José Warmuth Teixeira e de trabalhadores da antiga Rede Ferroviária Federal e da Ferrovia Tereza Cristina. O acervo do museu trata da história da abertura das linhas férreas pela região sul – catarinense que ocorreu em 1 de setembro de 1884, por Visconde de Barbacena e seus sócios ingleses que pretendiam ligar a Estação da Piedade (Tubarão) à localidade de Minas (atual Lauro Müller) (MUSEU FERROVIÁRIO DE TUBARÃO, 2022). Atualmente, possuem um acervo de diversas tipologias, inclusive o acervo fotográfico, que conta a história da estrada de ferro desta região. Com relação ao documento fotográfico, a instituição reúne fotografias, slides, negativos como uma tipologia de acervo. Hoje em dia, o museu possui 175 fotografias catalogadas pertencentes a um único fundo JWT (José Warmuth Teixeira), portanto, é dado às fotografias um tratamento arquivístico. As fotografias deste fundo tratam sobre diversos assuntos relacionados a ferrovia (locomotivas, obras de arte, estações, superintendentes, etc.). O museu possui um catálogo e um documento com normativas de catalogação dos acervos, porém, momento não disponibiliza o seu acervo na internet e, portanto, a consulta é predominantemente presencial.

Já, o Museu Ferroviário Regional de Bauru foi constituído em 26 de agosto de 1989 como uma instituição pública, vinculada ao Departamento de Proteção ao Patrimônio Cultural da Secretaria Municipal de Cultura de Bauru. Entretanto, a história desta instituição iniciou anteriormente, com a publicação da Lei nº 1445, em 11 de julho de 1969, que funda o Museu Ferroviário de Bauru como uma entidade da Prefeitura Municipal de Bauru. Contudo, foi em 1989 que o Museu Ferroviário Regional de Bauru é inaugurado no antigo prédio administrativo da Estrada de Ferro Noroeste do Brasil, com o desígnio de preservar e expor o material ferroviário das empresas ferroviárias Companhia Paulista – CP, Estrada de Ferro Sorocabana – EFS e Estrada de Ferro Noroeste do Brasil – NOB, que atuaram no município. Em 1986, a partir da Lei nº 2731, a nomenclatura da instituição museológica é modificada para Museu Ferroviário Regional de Bauru, o que destacou sua abrangência e importância regional (MUSEU FERROVIÁRIO REGIONAL DE BAURU,2023)

Atualmente, o Museu Ferroviário Regional de Bauru possui acervos digitalizados: documentos, fotografias e vídeos divididos em 11 categorias. As categorias possuem um breve resumo histórico e as fotografias tem somente uma descrição histórica no ambiente digital. Em janeiro de 2022, a equipe do Museu Ferroviário Regional de Bauru iniciou um processo de catalogação e registro fotográfico de todo acervo ferroviário tridimensional que gerou um catálogo virtual.

Como pode-se perceber, há uma grande preocupação em produzir a documentação museológica nas duas instituições consultadas, entretanto, é diversa a maneira como as informações sobre as fotografias é tratada. De certo modo, os museus constituem os seus acervos e buscam contextualizá-los, mas por outro lado, é perceptível como as informações de museus de uma mesma tipologia não são organizadas de uma maneira que possa haver uma interoperabilidade entre elas.

Considerações Finais

Neste estudo apresentado, percebe-se que três instituições museológicas de uma mesma tipologia disponibilizam o seu acervo com estruturas diversas. Isso dificulta a troca de dados, a comunicação e a interoperabilidade entre sistemas de museus, que necessitam de padrões de metadados adequados para gerenciar e disponibilizar informações vinculadas a seus acervos. Nesse sentido, trouxe exemplos de museus ferroviários para refletir sobre a importância de pensar o uso de padrões de metadados nas coleções de museus durante a organização da documentação museológica, pois facilita o intercâmbio de dados entre instituições que utilizam o mesmo padrão, auxiliam na recuperação automática da informação e ampliam a conexão dos bancos de dados, o que promove o compartilhamento de informações entre eles, mas também padroniza os valores de representação.

Os museus têm se interessado mais pela padronização e compartilhamento de metadados, pois entendem a relevância da atualização quanto à forma de registrar seus documentos e a necessidade de intercâmbio com outras instituições museológicas. No entanto, percebe-se que ainda é insuficiente os esforços no sentido de se criar uma rede entre museus porque nem os museus ferroviários com a mesma tipologia conseguem fazer um trabalho de documentação pensando na interoperabilidade das informações.

Sabe-se que a maior parte dos museus enfrenta diversas dificuldades e ter uma documentação museológica organizada e completa é um grande desafio que algumas instituições tem conseguido alcançar. Sendo assim, tomar a iniciativa de trabalho cooperativo que trate de bases de dados compartilhadas, é algo bem mais complexo. No entanto, é fundamental refletir sobre o assunto, pois todo o sistema de informação deve ser idealizado com a perspectiva de ser colocado futuramente em rede.

Enfim, para democratizar a informação é necessário que ela seja produzida pensando nos indivíduos a quem se destina e sendo assim, o desafio dos museus, especialmente os museus ferroviários, é fazer com que a informação seja acessível para todos, o que implica produzi-la através do intercâmbio entre as instituições de uma mesma tipologia .Ainda, a interoperabilidade dos acervos em rede deve ser um dos objetivos de todos os museus para que facilite o acesso da população brasileira a informação para a produção do conhecimento.

REFERÊNCIAS

BEMVENUTI, Alice. Gestão de Museu: **Comunicação e Público** - Estudo sobre o Museu do Trem, São Leopoldo, RS (2009-2012). 2016. Dissertação (Mestrado em Museologia) - Museologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. doi:10.11606/D.103.2017.tde-08062017-112548. Acesso em: 2023-03-29.

BRASIL. Ministério dos Transportes. Inventariança da extinta Rede Ferroviária Federal S.A. –RFFSA. **Inventário de bens móveis de valor histórico, artístico e cultural do Museu do Trem São Leopoldo-RS.** Porto Alegre: Unidade Regional Porto Alegre, 2008.

BRASIL. Ministério dos Transportes/ Rede Ferroviária Federal S.A. – Superintendência Regional de Porto Alegre. **Centro de Preservação da História da Ferrovia no Rio Grande do Sul.** 1. ed. Porto Alegre: Ed. Gráfica Metrópole, 1985.

CARDOSO, Alice; ZAMIN, Frinéia. **Patrimônio ferroviário no Rio Grande do Sul. Inventário das estações**: 1874-1959. Porto Alegre: Pallotti, 2002.

CASTRO, Ana Lucia Siaines de. **O museu**: do sagrado ao segredo: uma abordagem sobre informação museológica e comunicação. 1995. 144 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) - Universidade Federal do Rio de Janeiro / Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia, Rio de Janeiro, 1995.

CERAVOLO, Suely Moraes. **Museus e geração de informação**: embates práticos. Anais do II Seminário Serviços de Informação em Museus.
São Paulo, 2012.

LIMA, Fábio Rogério Batista [et all]. **Padrão de metadados no domínio museológico**. *In*: Perspectiva em Ciência da Informação, v.21, n.3, p.56-69, jul/set.2016.

FERREZ, Helena Dodd. **Documentação museológica**: teoria para uma boa prática. In: FÓRUM DE MUSEUS DO NORDESTE, IV, Recife, 1991. Anais... Recife, Fundação Joaquim Nabuco, Museu do Homem do Nordeste, 1991. Disponível em: http://www.nucleodepesquisadosexvotos.org/uploads/4/4/8/9/4489229/ferrez_h_d._documentao_museolgica._teoria_para_uma_boa_prtica.pdf. Acesso em: 20/06/2017.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra. **Fontes visuais, cultura visual, História visual**. Balanço provisório, propostas cautelares. *In*: Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 23, nº 45, 2003, p. 11-36.

MONTEIRO, J. **Compartilhamento de acervos na internet**: reflexões a partir da prática. Museologia &Amp; Interdisciplinaridade, 10(Especial), 61–72, 2021. Disponível em: https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/38213
p.194-216. Porto Alegre: UFRGS, 2018.

MUSEU DO TREM DE SÃO LEOPOLDO. [**Fotografias históricas**]. São Leopoldo [1874-1990]. Imagens de uso interno da instituição.

MUSEU FERROVIÁRIO REGIONAL DE BAURU. **História do Museu Ferroviário Regional de Bauru,** 2023**.** Disponível em: https://sites.bauru.sp.gov.br/museuferroviario/historia.aspx. Acesso em: 12/11/2022

MUSEU FERROVIÁRIO DE TUBARÃO. **Museu Ferroviário de Tubarão,** 2022. Disponível em: https://turismo.tubarao.sc.gov.br/museu-ferroviario-de-tubarao/. Acesso em: 13/11/2022.

PADILHA, Renata Cardozo. **Documentação Museológica e Gestão de Acervo**. Florianópolis: FCC,2014. ISBN 978-85-85641- 11-5.

UM ACERVO ANIMADO:
documentação museológica aplicada a bonecos da cena

Stephanie Lins Campos Lobato

Bacharela em Museologia pela Universidade Federal do Pará (UFPA)

Aníbal José Pacha Correia

Mestre em Artes pelo Programa Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará (PPGARTES/UFPA)

RESUMO

Esse escrito apresenta os caminhos entrelaçados entre o campo da museologia e o Teatro de Animação, estreitando relações de procedimentos em seus fazeres acadêmicos e profissionais, criando possibilidades de se entender um conjunto de bens culturais de caráter material que integra o acervo de bonecos do grupo “In Bust Teatro com Bonecos” como um conjunto de objetos/documentos, que correspondem ao interesse das artes cênicas e da documentação museológica. Objetivando promover processos criativos através de oficina para catalogação e recuperação de acervo de bonecos da cena, foram utilizadas metodologias da documentação museológica: elaboração e aplicação de uma ficha catalográfica com manual de preenchimento, em bonecos produzidos no período de 1998 a 2004. Durante o processo, foram realizadas ações de Conservação Preventiva num total de 502 bonecos que também foram registrados fotograficamente, gerando um banco com 1414 imagens técnicas, tratadas e organizadas sistematicamente. Além de possibilitar a gestão informacional da produção artística realizada pelo grupo, também foi possível apreender termos técnicos pertencentes a terminologias do teatro de bonecos ainda não sistematizadas nos instrumentos museológicos já publicados, que norteiam a classificação de acervos. A partir deste encontro de perspectivas, o indutor - ora boneco, ora objeto, ora documento, passa a ser o referencial na construção de uma poética particular na perspectiva da produção de conhecimentos nas artes teatrais da bonecagem e museológicas do extremo norte do Brasil.

PALAVRAS-CHAVE

Documentação Museológica. Teatro de Animação. Bonecos da cena.
Gestão de Acervo. Ficha catalográfica.

ABSTRACT

This writing presents the intertwined paths between the field of museology and the Theater of Animation, strengthening relations of procedures in their academic and professional activities, creating possibilities to understand a set of material cultural assets that integrate the collection of puppets of the group “In Bust Teatro com Bonecos” as a set of objects/documents, which

correspond to the interest of the performing arts and museum documentation. Aiming to promote creative processes through a workshop for cataloging and recovering the collection of puppets from the scene, museological documentation methodologies were used: elaboration and application of a catalog sheet with a filling manual, in puppets produced in the period from 1998 to 2004. During the process, Preventive Conservation actions were carried out on a total of 502 dolls that were also photographed, generating a bank with 1414 technical images, treated and systematically organized. In addition to enabling the informational management of the artistic production carried out by the group, it was also possible to apprehend technical terms belonging to puppet theater terminologies not yet systematized in the museological instruments already published, which guide the classification of collections. From this encounter of perspectives, the inductor - sometimes puppet, sometimes object, sometimes document, becomes the reference in the construction of a particular poetics in the perspective of the production of knowledge in the theatrical arts of dollwork and museology in the extreme north of Brazil.

KEYWORDS

Museum documentation. Animation Theatre. Scene puppets.
Asset Management. Catalog sheet.

Introdução

Esse escrito apresenta os caminhos entrelaçados entre o campo da museologia e o Teatro de Animação, estreitando relações de procedimentos em seus fazeres acadêmicos e profissionais. Temos como cenário, o projeto “Teatro das Coisas – reaproveitamento material e imaterial do mundo”, projeto de extensão da Universidade Federal do Pará, que tem como base artística de trabalho o Teatro de Animação utilizando resíduo sólidos como indutor do processo criativo para a cena. Ativo desde 2012, este projeto pensa a arte como uma ação político-pedagógica e desenvolve a prática do teatro como meio dramatúrgico para uma Poética Pública de Intervenção da UFPA a partir de oficinas utilizando o Teatro de Animação como práticas didáticas.

No entanto, com as restrições presenciais vivenciadas no período pandêmico, as ações ganharam um redimensionamento, objetivando ampliar as práticas artístico-pedagógicas voltando-as para a formação de professores, educadores populares e artistas em geral utilizando oficinas virtuais. Neste contexto, temos o nosso palco: o “Laboratório de Recuperação e Catalogação de Bonecos”, buscando promover processos criativos através de oficinas, criando possibilidades de se entender um conjunto de bens culturais de caráter material como um conjunto de objetos/documentos, que correspondem ao interesse das artes cênicas e da documentação museológica.

Ao centro, sob as luzes: o maior acervo de bonecos da cena do estado do Pará. Centenas de bonecos, de diversas tipologias, formas e materiais, produzidos pelo Grupo In Bust Teatro com Bonecos, no período de 1998 a 2004, atualmente alocado no Casarão do Boneco, sede do grupo,

e local onde as ações presenciais do laboratório ocorreram.

Além de atuar na recuperação e organização da informação, compreendendo índices quantitativos e qualitativos sobre o acervo através da documentação museológica, a ação extensionista também visou promover um amplo debate sobre uma possível política de disponibilização desse acervo e reinseri-lo em outras atividades artísticas/pedagógicas.

O boneco/ objeto/ documento

Em caminhos entrelaçados, por vezes necessitamos nos aventurar nas extremidades para compreender elementos pertinentes a uma ou a outra linguagem. Naturalmente o museólogo, ao necessitar identificar um objeto, recorre às diversas ferramentas já publicadas que viabilizam o uso de um vocabulário controlado na classificação do objeto. Contudo, nem todas as tipologias de objetos encontram-se descritas em suas especificidades. E há objetos que suas especificidades não podem ser ignoradas. É o caso do nosso objeto: o boneco da cena.

Inicialmente classificado no 'thesaurus para acervos museológicos' (FERREZ, 1987) na categoria 06 – Trabalho, e na subcategoria 06.02 – Equipamento de Artes do Espetáculo, o objeto "boneco de teatro" possuía 03 tipologias descritas: boneco de ventríloquo, fantoche e marionete. Já no 'tesauros de objeto do patrimônio cultural' (FERREZ, 2016), o boneco associado ao teatro integra a nova categoria 06 – Objetos de atividades artísticas, e a subcategoria 06.05 – Objetos Associados às Artes Cênicas, acrescidas de outras 04 tipologias: boneco de balcão, boneco de vara, marote, silhueta (teatro de sombras). Temos então 07 tipologias identificadas, e algumas com leves equívoco na relação entre os termos.

Algumas definições utilizadas para embasar a classificação podem ser encontradas no Glossário de Termos Técnicos do Centro de Referencias em Engenharia do Espetáculo, a saber:

> BONECO: Figura de trapo, louça, madeira, plástico, papier-machet etc., que *imita um ser humano*. Muito usado em teatro como *adereço cênico*. Termo também usado para significar o modelo de um programa ou cartaz. BONECO DE VARA: Boneco montado em varas, para permitir movimentos. *Espécie de fantoche*. Grifo dos autores.

Ora, sabemos, no entanto, que um boneco da cena nem sempre imita um ser humano. Pode até vir a ser, mas em vias de regra, não assume a posição de adereço cênico. Na cena, o boneco está mais para a persona do que para um adereço, tampouco para um equipamento. Podemos dizer que os bonecos representam diversas formas e ideias, que podem ou não ter semelhanças com elementos da realidade. Segundo afirma Amaral (2018):

> Bonecos ou figuras representam um determinado homem ou a humanidade em geral; assim, também, o reino animal ou vegetal. [...] Há, quase sempre, a preocupação de se obter um

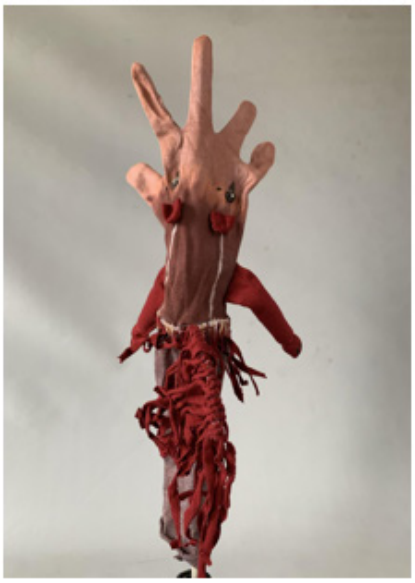
realismo, de buscar semelhanças entre as imagens cênicas e o que se pretende com elas representar". Contudo as formas "aludem principalmente ao mundo das ideias, e estão mais ligadas à imagens abstratas e ao teatro visual. Máscaras, sombras, bonecos, figuras ou formas são simulacros, não são as coisas, apenas transmitem a essência, a ideia delas. Não precisam, nem devem, ser reproduções exatas da realidade.

Figura 1 - Boneco de vara "trapezista"



Autoria do boneco: Aline Chaves
Fonte: Bianca Leão. 2021

Figura 2 - Boneco fantoche "tamanduá"



Autoria do boneco: Aníbal Pacha.
Fonte: Bianca Leão. 2021

Para fins de classificação definiu-se, portanto, utilizar a terminologia tipológica do boneco para classificar o objeto. Na próxima etapa, o boneco/objeto passou a ser pensado na perspectiva do tratamento documental. Do palco para o laboratório: Abrimos as cortinas para a estreia do boneco/objeto/documento.

Elaboração da ficha catalográfica

Ao elaborar a ficha catalográfica e definir os metadados, retornamos a premissa: é necessário considerar a singularidade desde acervo. Ora, não é possível documentar um objeto ao qual é atribuído tamanho significado e deixar de se questionar "se" e "quais" metadados dão conta de expressar o que esse boneco/objeto representa. Em todo caso, não perdemos de vista a necessidade de padronização desses metadados enfatizada por Botallo, (2010, p. 54), apenas precisávamos encontrar um caminho viável e respeitoso. Contemplando não somente o objeto/documento em sua forma técnica, mas também alcançando suas minúcias, em sua inteireza de boneco.

Portanto foram consideradas não somente as informações intrínsecas dos bonecos/objetos, mas também as informações extrínsecas, de modo a possibilitar que o máximo de informação pudesse ser registrada no ato da catalogação, uma vez que lidamos com objetos que foram construídos a partir de referências diversas, de natureza estilística, literária, cinematográfica, ou oriunda dos "causos"[1], que seus fazedores compartilhavam terem vivido, ou relatavam de algum parente ou amigo.

O resultado desses questionamentos foi uma ficha catalográfica dividida em 4 áreas, identificadas pelas letras A, B, C e D, sendo A – Identificação geral, onde são registradas as informações relativas à materialidade do objeto, como esse objeto está inserido dentro da coleção e quais conexões são estabelecidas a partir dele; B – Diagnóstico de conservação, para registrar as informações sobre o nível de degradação, descaracterização ou de possíveis intervenções realizadas no objeto. A área C – Análise do objeto, é voltado ao registro das informações extrínsecas, os dados relativos ao contexto de criação e suas referências. Nesta área também podem ser inseridas quaisquer outros dados que não puderam ser inseridas nos campos anteriores. Já a área D – Informações adicionais, onde são inseridos os dados dos responsáveis pelo preenchimento, revisões e imagens inseridas na ficha catalográfica.

TABELA 1 – Ficha Catalográfica

A. IDENTIFICAÇÃO GERAL	
A.1 Coleção:	A.2 Identificação:
A.3 Termo/Tipologia:	A.4 Título:
A.5 Autoria:	A.6 Data:
A.7 Técnica:	
A.8 Descrição de material: Estruturante Agregante Acabamento	
A.9 Origem:	A.10 Procedência:
A.11 Localização:	A.12 Dimensões:
A.13 Descrição do objeto:	
A.14 Imagem do objeto:	
A.15 Fotógrafo/ Data:	
A.16 Referência:	

1 Segundo o dicionário Houaiss (2009), 'causo' é classificado como substantivo masculino de uso informal e símbolo do regionalismo brasileiro, cuja etimologia é oriunda da imbricação de 'caso' e 'causa'. "Narração geralmente falada, relativamente curta, que trata de um acontecimento real; caso, história, conto".

A.17 Lista de objetos relacionados:	
B. DIAGNÓSTICO DE CONSERVAÇÃO	
B.1 Estado de Conservação: ( ) Bom ( ) Regular ( ) Ruim ( ) Péssimo	
B.2 Perda de material: ( )Sim ( )Não	B.3 Intervenções: ( )Sim ( )Não
B.4 Descrição da análise de conservação:	B.5 Recomendações:
C. ANÁLISE DO OBJETO	
C.1 Dados históricos:	
C.2 Fonte audiovisuais, arquivísticas e bibliográficas:	
C.3 Observações	
D. INFORMAÇÕES ADICIONAIS	
D.1 Preenchimento/Data:	
D.2 Revisão/Data:	
D.3 Digitação/Data:	

Autoria: Stephanie Lobato. 2021

Para nos auxiliar no preenchimento da ficha catalográfica, foi elaborado um manual de preenchimento, onde cada um dos metadados foi nomeado e descrito, de forma exemplificada, afim de facilitar a execução das atividades. Ressaltamos que alguns exemplos correspondem especificamente a dados do Grupo In Bust, devendo ser alterados de acordo com novas utilizações desses modelos. A saber:

A.1 Coleção: Nome, por extenso, da coleção o qual o objeto faz parte. Não havendo ainda uma subdivisão do acervo em coleções, preencher com: Acervo In bust.

A.2 Identificação: Registro do objeto, em formato alfanumérico tripartido, para identificação e controle dentro do acervo. Ex: AIB.001.01 (Sendo *AIB* a sigla de Acervo In Bust; *001* uma numeração corrida, referente ao subgrupo ou subdivisão a qual pertence o boneco – essa subdivisão pode referenciar os produtos cênicos para qual os objetos foram construídos; *01* uma numeração corrida, referente ao objeto).

A.3 Termo/Tipologia: Nome comum do objeto, definido pela técnica de uso ou manipulação para o qual foi confeccionado. Ex: Boneco fantoche.

A.4 Título: Nome atribuído ao objeto. No caso dos bonecos, o nome do personagem que

representa. Ex: Catirina; “Seu” Jovino. Caso não haja um título atribuído pelo autor, deve ser definido um título ao boneco de acordo com a “personagem” atribuída ao boneco na narrativa, seguido de sinalização da atribuição. Ex: Moça que dança na festa (atrib.); Parceiro do moço-lobisomem (atrib.).

A.5 Autoria: Nome do autor responsável pela confecção do objeto. Nesse caso, não havendo identificação de qual integrante do grupo confeccionou o objeto, deve-se sinalizar a autoria do grupo. Ex: In Bust Teatro Com Bonecos.

A.6 Data: Período referente a confecção da peça. Deve seguir o formato DD/MM/AAAA. Caso não se tenha conhecimento da informação completa, preencher com o que houver. Exemplo: 2003; 08/2005. Não havendo registro da informação, preencher com “s/r” (sem referência).

A.7 Técnica: Descrição das técnicas empregadas e/ou modos de confecção utilizados na construção dos objetos.

A.8 Material: Descrição dos materiais utilizados na construção dos objetos, nas seguintes categorias – ***estruturante*** (material base, do qual o boneco é feito. Ex: papel, miriti, tecido, sarrapilheira, etc), ***agregante*** (material que auxilia na estruturação do boneco. Ex: cola de isopor, cola branca, linha de costura, etc) e ***acabamento*** (material utilizado na finalização da construção do boneco. Ex: tinta acrílica, verniz, rendas, etc)

A.9 Origem: A cidade, o estado e o país, por extenso, onde foi confeccionado o objeto. Caso não se tenha conhecimento da informação completa, preencher com o que houver. Não havendo registro da informação, preencher com “s/r” (sem referência).

A.10 Procedência: Nome da pessoa ou instituição que detinha o objeto. Neste caso, preencher com “In bust teatro com bonecos”

A.11 Localização do objeto: Local onde está o objeto para facilitar a sua recuperação de forma rápida e segura. Deve-se descrever o mais detalhadamente possível, partindo do geral para o específico. Ex: Casarão do Boneco; Quarto 1; Armário. Sempre que houver mudança na localização do objeto, as novas informações devem ser inseridas abaixo da localização anterior, possibilitando o registro de um histórico de localização do objeto.

A.12 Dimensões: Informações técnicas referente a medição do objeto para identificação da altura, largura e profundidade, em centímetros (cm).

A.13 Descrição do objeto: Descrição das características físicas do objeto. Deve-se utilizar uma linguagem clara e sucinta, evitando adjetivações, partindo das características gerais para as específicas.

A.14 Imagem do objeto: Uma imagem frontal do objeto, preferencialmente em fundo neutro.

A.15 Fotógrafo/Data: Nome do profissional que fez o registro fotográfico e a data do registro.

A.16 Referência: Título, por extenso, do espetáculo, episódio ou trabalho para o qual o objeto foi construído. Campo a ser preenchido indispensavelmente. Não havendo registro da informação, preencher com “s/r” (sem referência).

A.17 Lista de objetos relacionados: Relação dos objetos que compõem o subgrupo. Devem ser referenciados pela “Identificação” e pelo “título” de cada objeto do conjunto. Ex: AIB.004.001 - Estrelinha.

B.1 Estado de Conservação: Sinalização do estado de conservação do objeto, sendo diagnosticado a partir de análise, e definido de acordo com os seguintes níveis:

BOM: Quando o objeto apresenta integridade total das suas características físicas, não necessitando de intervenções.

REGULAR: Quando o objeto está em processo inicial de degradação, apresentando sujidades ou possíveis manchas corporais.

RUIM: Quando o objeto apresenta degradações, mas não de caráter irreversível, sendo ainda possível realizar a leitura do objeto.

PÉSSIMO: Quando o objeto apresenta degradações graves de caráter irreversível, comprometendo a sua leitura.

B.2 Perda de material: Sinalizar quando o objeto apresenta algum destacamento e este destacamento não for encontrado.

B.3 Intervenções: Descrição de qualquer intervenção realizada no objeto.

B.4 Descrição da análise de conservação: Relato descritivo das condições em que o objeto se encontra, quanto ao seu estado de conservação.

B.5 Recomendações: Descrição dos procedimentos indicados ao objeto, referentes ao seu armazenamento, conservação e possíveis ações de restauração.

C.1 Dados referenciais: As referências utilizadas para concepção dos objetos.

C.2 Fontes audiovisuais, arquivísticas e bibliográficas: Os vídeos, as citações de livros, artigos e catálogos, utilizados para o preenchimento desta ficha.

C.3 Observações: Campo para registro de qualquer informação que não tenha abertura para ser inserida nos demais campos da ficha.

D.1 Preenchimento/ Data: Nome completo do responsável pelo preenchimento da ficha, datado no formato DD/MM/AAAA. Sempre que um novo campo for preenchido, os dados do responsável devem ser inseridos abaixo, possibilitando o registro de um histórico do preenchimento da ficha.

D.2 Revisão/ Data: Nome completo do responsável pela revisão dos campos, datado no formato DD/MM/AAAA. Sempre que houver nova revisão, os dados do responsável devem ser inseridos abaixo, possibilitando o registro de um histórico de revisão da ficha.

D.3 Digitação/ Data: Nome completo do responsável pela digitação da ficha, datado no formato DD/MM/AAAA. Sempre que houver nova digitação, os dados do responsável devem ser inseridos abaixo, possibilitando o registro de um histórico de digitação da ficha.

Atividades no Laboratório de Recuperação e Catalogação de Bonecos

Ao encerrarmos as etapas de planejamento, passamos às atividades com os voluntários. Para isso, adotamos a seguinte dinâmica: abriu-se inscrições para participação voluntária no "Laboratório de Recuperação e Catalogação de Bonecos", onde os candidatos selecionados atuariam na catalogação de bonecos da cena. A inscrição foi realizada através da plataforma *google forms* e, no ato da inscrição, o candidato selecionava em qual período possuía interesse e disponibilidade para participar das atividades. No total foram 16 inscritos, sendo 10 selecionados.

Os candidatos então selecionados, participaram de um encontro online via plataforma *google meet* onde foram tratados os seguintes tópicos: Apresentação do projeto de extensão, princípios básicos de documentação museológica e conservação preventiva, técnicas para manuseio e higienização de objetos, apresentação da ficha catalográfica e modelo de preenchimento, importância do uso de EPI e rotinas para o laboratório de catalogação.

Após o treinamento online, os voluntários atuaram durante os encontros do projeto, higienizando um total de 502 bonecos, que também foram registrados fotograficamente, gerando um banco com 1414 imagens técnicas, tratadas e organizadas sistematicamente. Dentre os 502 bonecos, 100 foram catalogados.

Figura 3 e 4 - Ações de documentação e registro fotográfico de bonecos





Fonte: Aníbal Pacha, 2021.

Figura 5 - Boneco fantoche



Figura 6 - Boneco fantoche alemão



Figura 7 - Boneco bruxinha



Fonte: Bianca Leão, 2021.

Figura 8 - Boneco de vara



Figura 9 - Boneco de vara e fio



Figura 10 - Boneco de vara em gatilhos



Fonte: Bianca Leão, 2021.

Considerações Finais

Finalizadas as ações do laboratório, deu-se a etapa de digitação das fichas preenchidas. Os bonecos receberam novas invólucros, devidamente identificados, que possibilitam um melhor armazenamento a longo prazo. As ações do “Laboratório de Recuperação e Catalogação de

Bonecos" ocorreram a contento, possibilitando, além da gestão informacional da produção artística realizada pelo grupo, apreender termos técnicos pertencentes a terminologias do teatro de bonecos ainda não sistematizadas nos instrumentos museológicos já publicados, que norteiam a classificação de acervos.

Após tabulação de dados foram verificadas a presença de 15 tipologias de bonecos no acervo. Algumas derivadas de tipologias já mencionadas anteriormente, outras ainda não referenciadas. Todas essas serão devidamente descritas e ilustradas em outros desdobramentos do projeto. Sobretudo, precisamos tratar sobre as técnicas, os processos criativos, afim de conhecer, relacionar e divulgar as diversas terminologias utilizadas para cada tipologia de boneco que pudermos alcançar.

A partir deste encontro de perspectivas, o indutor - ora boneco, ora objeto, ora documento, passa a ser o referencial na construção de uma poética particular na perspectiva da produção de conhecimentos nas artes teatrais da bonecagem e museológicas do extremo norte do Brasil.

REFERÊNCIAS

AMARAL, A. M. O inverso das coisas. **Móin-Móin** - Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas, Florianópolis, v. 1, n. 01, p. 012-024, 2018. DOI: 10.5965/2595034701012005012. Disponível em: https://www.revistas.udesc.br/index.php/moin/article/view/10596525950347010120050l2. Acesso em: 2 out. 2022.

BOTTALLO, M. Diretrizes em documentação museológica. *In*: ASSOCIAÇÃO CULTURAL DE AMIGOS DO MUSEU CASA DE PORTINARI. **Documentação e conservação de acervos museológicos**: diretrizes. Brodowski: Associação Cultural de Amigos do Museu Casa de Portinari; São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, 2010. p. 48-79.

CÂNDIDO, Maria Inês. Documentação Museológica. *In:* **CADERNO de diretrizes museológicas 1**. Brasília: Ministério da Cultura; Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/ Departamento de Museus e Centros Culturais. Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura/ Superintendência de Museus, 2006. 2 ed. 31-90 p.

FERREZ, Helena Dodd. **Thesaurus para acervos museológicos**. Helena Dodd Ferrez, Maria Helena S. Bianchini. Rio de Janeiro: Fundação Nacional Pró Memória. Coordenadoria Geral de Acervos Museológicos, 1987. Vol. 2.

FERREZ, Helena Dodd. **Tesauro de objetos do patrimônio cultural nos museus brasileiros**, 2016. Disponível em: https://www.tesauromuseus.com.br/.

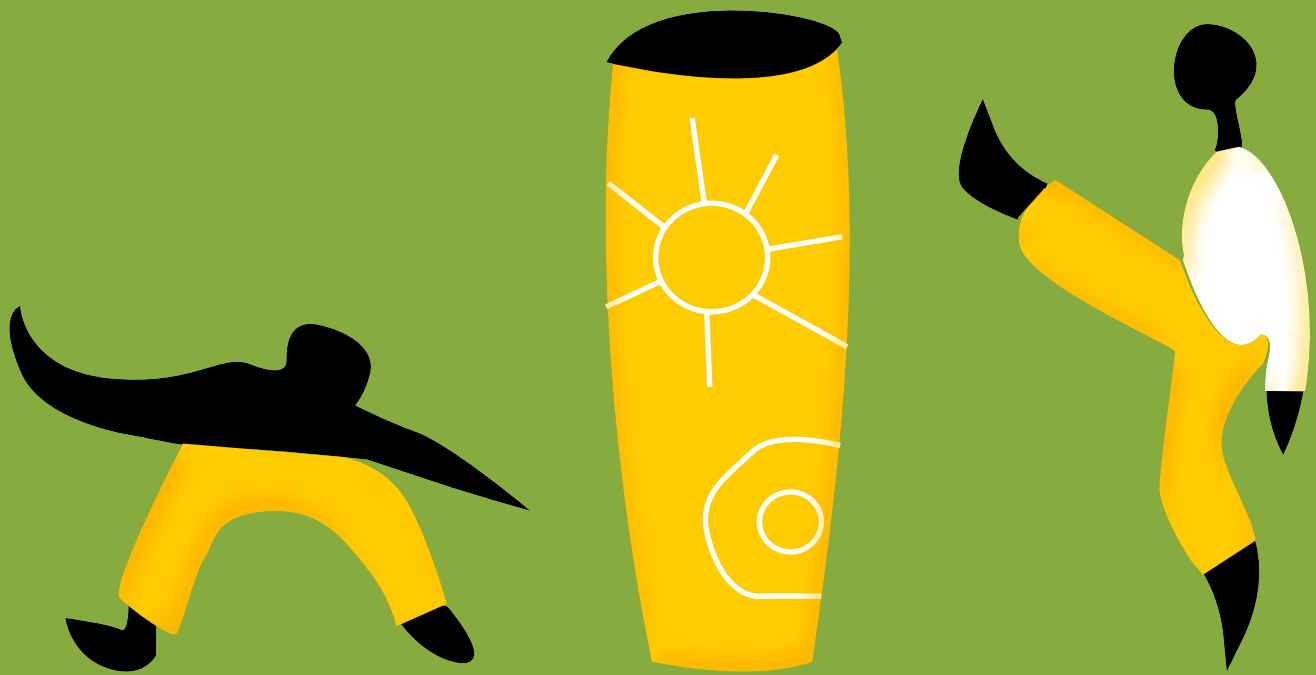
GLOSSÁRIO de termos técnicos do Centro de Referência em Engenharia do Espetáculo. Disponível em: http://centrotecnicotca.blog.br/qualificacao/glossario-de-termos-tecnicos/verbetes-ab/.

LOBATO, Stephanie Lins Campos. **"Eu vou, mas eu volto!"**: procedimentos documentais aplicados ao Acervo Catalendas. Orientador: Luiz Tadeu da Costa. 2019. 74 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Museologia) - Faculdade de Artes Visuais, Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, 2019.

5º sebra mus

Museologia em *movimento:* lutas e resistências

GT 8
COLEÇÕES, MUSEUS E REDES DE COOPERAÇÃO NAS UNIVERSIDADES



GT 8 - COLEÇÕES, MUSEUS E REDES DE COOPERAÇÃO NAS UNIVERSIDADES

Coordenadores
Noris Mara Pacheco Martins Leal (UFPEL)
Mauricio Candido da Silva (Museu de Anatomia Veterinária FMVZ USP)
Hugo Xavier Guarilha (UFOP)

Resumo

O patrimônio histórico, cultural, artístico, natural e científico brasileiro é notadamente representado, em boa parte, nas coleções universitárias. Os acervos existentes nas instituições de educação superior são utilizados no tripé pesquisa, ensino e extensão e abrangem todos os campos do conhecimento. Na busca da preservação deste rico patrimônio, há mais de 20 anos, no Brasil, surgiram as primeiras redes que visam articular esses espaços para proteção e difusão do conhecimento científico produzido, a partir das coleções universitárias. Na atualidade esse movimento teve um novo impulso, onde várias iniciativas surgiram mostrando o seu potencial de articular o trabalho cooperativo necessário para a promoção deste conjunto patrimonial. Neste contexto, o grupo de trabalho Redes de Coleções e Museus Universitários, ConectaRmus, nasceu no VI Fórum Permanente de Museus Universitários, em outubro de 2021, com a proposta de conectar e apoiar as redes e os sistemas de coleções e museus universitários. Trata-se de um espaço de troca de ideias e informações com o objetivo de aprender uns com os outros, como uma forma de ampliação do debate. O Grupo de Trabalho Coleções, Museus e Redes de Cooperação nas Universidades dentro do 5º Sebramus busca reunir estudos que abordem essa temática e ampliar a discussão sobre o tema. A troca de conhecimentos entre os trabalhos mais longevos com os mais recentes podem proporcionar o fortalecimento dos processos e aproximação das diferentes experiências. No entendimento que redes são positivas e realmente conectam seus membros em função do seu caráter democrático e participativo nas questões envolvendo os processos de salvaguarda, comunicação, educação e pesquisa relacionadas ao patrimônio museológico universitário, torna-se imprescindível a discussão do conhecimento produzido a partir das redes criadas ou em criação nas universidades brasileiras.

FINANCIAMENTO PARA MUSEUS E ACERVOS UNIVERSITÁRIOS

Hugo Xavier Guarilha
Universidade Federal de Ouro Preto - Servidor Técnico Administrativo em Educação
Raquel Leite Braz
Universidade Federal de Ouro Preto - Servidora Técnica Administrativa em Educação

RESUMO

A busca por financiamento é um dos grandes desafios enfrentados nos processos de gestão de museus e acervos universitários. Neste trabalho vamos apresentar um estudo realizado no âmbito da Rede de Museus e Acervos da Universidade Federal de Ouro Preto - UFOP, no qual sistematizamos algumas informações sobre possibilidades de captação de recursos junto a iniciativas privadas, considerando as situações jurídicas das universidades públicas brasileiras. Partimos de dados obtidos com a pesquisa realizada pelo Grupo de Trabalho Interministerial Museus Federais, criado no contexto do Acórdão nº 1.243/2019 - TCU - Plenário e investigamos as três principais possibilidades de realização de parcerias visando captação externa para projetos específicos de museus e acervos vinculados a instituições públicas de ensino superior.

PALAVRAS-CHAVE

Redes de Museus e Acervos Universitários. Associação de Amigos.
Captação de Recursos. Financiamento.

ABSTRACT

The search for funding is one of the major challenges faced in the management processes of university museums and collections. In this work we will present a study carried out within the scope of the Network of Museums and Collections of the Universidade Federal de Ouro Preto - UFOP, in which we systematize some information about possibilities of fundraising with private initiatives, considering the legal situations of Brazilian public universities. We start from data obtained at the research produced by the Interministerial Federal Museums Working Group, created in the context of Judgment Nº. 1.243/2019 - TCU - Plenary and investigate the three main possibilities of conducting partnerships to search for external funds to finance specific projects of museums and collections that belongs to public institutions of higher education.

KEYWORDS

Universitaries Networks of Museums and Collections. Friends Associations. Fundraising. Financial Resources.

1 Introdução

Um dos grandes desafios que gestores e gestoras de museus e coleções universitárias enfrentam diz respeito ao financiamento de projetos, sejam eles ligados à infraestrutura predial, à segurança, a ações voltadas para a preservação de acervos ou a programas de comunicação e relacionamento com seus públicos. Existem, é claro, outros desafios importantes que, em estreita conexão com as dificuldades de financiamento, tendem a formar um conjunto de carências que fazem com que os acervos universitários tenham pouca visibilidade na sociedade e nas próprias instituições às quais se vinculam. Trata-se de um corpo integrado de insuficiências que precisa ser enfrentado como um todo, para que esses núcleos museológicos tenham condições de cumprir suas funções diante da academia e da sociedade. Neste trabalho sobre financiamento não podemos deixar de fazer referência a duas dessas questões, uma vez que a obtenção de recursos, por si só, sem a solução desses outros problemas, não implica avanço.

A primeira carência diz respeito ao *reconhecimento institucional*. Coleções universitárias costumam ser formadas nos contextos de disciplinas, trabalhos de campo e atividades em laboratórios. Muitas vezes elas estabelecem representações do fazer científico ou de outras práticas de pesquisa em recortes temporais precisos, e desta forma constituem conjuntos documentais relevantes para a história da ciência e para a memória das instituições às quais são vinculadas. Seus potenciais para o ensino, pesquisa e extensão são rapidamente percebidos nas esferas administrativas. Entretanto, raramente as singularidades das ações voltadas para a preservação e comunicação dos acervos são consideradas nos contextos das políticas de gestão acadêmicas.

É claro que, na medida em que a existência das universidades se prolonga no tempo, elas precisam lidar com suas memórias institucionais. Isso diz respeito tanto à construção de narrativas, como à preservação de bens culturais reunidos ao longo do tempo. A preservação desses objetos exige profissionais especializados, espaços adequados e outros elementos que demandam o comprometimento das instituições com sua história. Reconhecimento institucional, portanto, implica em trazer as políticas de preservação de memória para o primeiro plano das preocupações acadêmicas, de modo a integrá-las às políticas de produção e divulgação de conhecimento.

A outra carência que precisamos mencionar é a *insuficiência de profissionais especializados*. Esse problema decorre do fato das políticas de preservação de memória científica e institucional, quando existem, ocuparem posições secundárias nos processos de gestão das universidades. A identificação de determinado conjunto de objetos como acervo em geral se deve ao engajamento

de um indivíduo ou pequeno grupo de indivíduos atuantes na instituição. Porém, para perceber o potencial simbólico de uma coleção não é preciso ter conhecimento específico do campo da preservação. Na verdade, muitas vezes são os profissionais dedicados aos nichos acadêmicos aos quais as coleções fazem referência os que melhor conseguem argumentar quanto ao valor simbólico dos bens, ou seja, argumentar em defesa de sua musealidade. O erro está em projetar nessas pessoas a exclusividade pela função de refletir e deliberar sobre a política de preservação de acervos em sua integralidade. Isso significa, por um lado, uma tendência a subestimar o conhecimento desenvolvido nas áreas voltadas para a preservação de bens culturais, e por outro, implica em estabelecer obstáculos para a elaboração de projetos para a segurança, documentação e comunicação dos acervos.

De modo geral, uma política de preservação precisa se estabelecer na interseção entre ao menos duas áreas de conhecimento: a especialidade à qual a coleção se refere e a especialidade do campo da preservação. É possível, é claro, agregar outras áreas importantes a essas duas, como por exemplo administração, educação, comunicação, entre outras. O fundamental é compreender que profissionais das áreas de preservação contribuem para otimizar as políticas de caráter museológicos a partir de experiências já realizadas neste campo, enfocando as singularidades da área e construindo sistemas para alcançar satisfatoriamente os objetivos finais desenhados para cada acervo, seja a abertura ao público externo ou outra finalidade almejada.

A formação de redes de museus e acervos nas universidades tende a colaborar para que o conhecimento das singularidades da área de preservação alcance maior capilaridade nos processos de gestão de acervos e mesmo maior visibilidade em políticas setoriais e nos planos de desenvolvimento institucionais. Fazemos referência aqui à Rede de Museus e Acervos da Universidade Federal de Ouro Preto, a qual acompanhamos e cujo processo de criação já descrevemos em outro trabalho (GUARILHA; BRAZ, 2022, p.212).

No quadro de servidores técnico-administrativos da UFOP temos apenas uma profissional museóloga e um profissional conservador, enquanto a Rede é composta por dois museus tradicionais, um herbário e outros sete acervos. O trabalho em conjunto, sobretudo a partir das ações dos núcleos integradores de conservação e documentação; comunicação; educação; e, recentemente, de infraestrutura, faz com que problemas específicos sejam observados por uma perspectiva de caráter museológico. Esse é um ganho que a Rede oferece à memória institucional da UFOP como um todo, ao divulgar os conhecimentos desenvolvidos no campo. Entretanto, no momento de desenhar projetos, atividade que demanda tempo, estudo e dedicação, a carência de profissionais se revela como algo que não só dificulta, como muitas vezes impede o desenvolvimento de ações.

Desta forma, entramos propriamente no tema deste trabalho, que trata dos desafios para a captação de recursos para museus e acervos universitários. Observar que essas três carências, isto é, de reconhecimento, de profissionais e de financiamento, se integram e se retroalimentam, criando um círculo do qual é muito difícil escapar. Se as políticas de preservação não estão no

primeiro plano dos processos de gestão, não temos expectativa de contratação de profissionais. Sem esses profissionais, as possibilidades de mudarmos o status das políticas de preservação são reduzidas, e além disso, não temos projetos exequíveis para a captação. Sem recursos, não dispomos de meios para a contratação de profissionais. Sem a execução de projetos, não temos a visibilidade que permitiria o maior reconhecimento dos acervos pelas instituições… e por aí seguimos nossa existência.

2 Universidade e financiamento externo

Embora este trabalho trate de possibilidades de prospecção de financiamento externo, é preciso deixar claro que não nos alinhamos com a perspectiva liberal de que as atividades realizadas pelas universidades, em particular as públicas, devem buscar os recursos necessários para sua subsistência em iniciativas privadas. Admitir esse tipo de pensamento significa abrir mão de uma independência muito necessária no processo de elaboração crítica. No caso dos museus, por exemplo, uma exposição sobre mineração financiada por empresas mineradoras dificilmente terá autonomia para trabalhar explicitamente as temáticas dos impactos sociais e ambientais nas comunidades que têm a falta de sorte de ter minérios valiosos em suas montanhas.

Jacques Derrida defende que é necessária uma universidade *sem condição*, entendendo essa expressão como uma independência de princípio. Observa que “por ser absolutamente independente, a Universidade é também uma cidadela exposta. Ela se oferece, permanecendo por conquistar, frequentemente destinada a capitular sem condição” (DERRIDA, 2003, p.21). Justamente por essa incondicionalidade, ela se rende, “às vezes se vende, arrisca-se a servir simplesmente para ocupar, tomar, comprar, prestes a se tornar uma sucursal de conglomerados e de firmas internacionais” (Ibidem).

Trazer essa discussão sobre a incondicionalidade para o contexto dos museus e acervos universitários nos parece ser relevante porque os processos museológicos parecem ecoar essa necessidade de autonomia que subjaz à ideia de ser *sem condição*. Tanto museus como universidades são instituições que gozam de alta credibilidade na sociedade, de modo que podemos supor que existe uma expectativa por parte do público de encontrar nos museus universitários objetos ou discursos que representam de forma consistente as diferentes forças que atuam em suas respectivas áreas. Essas forças evidentemente estão presentes nas comunidades acadêmicas, e a ideia de *sem condição* indica que todas elas devem existir como frentes de problematização distintas diante de uma mesma referência de realidade. Isto é, a ideia de *sem condição* pressupõe o reconhecimento da legitimidade da existência de perspectivas ideológicas distintas, e além disso indica que o conhecimento produzido se nutre dessa diversidade.

Quando cogitamos a possibilidade de captar recursos em ambiente externo à universidade para o financiamento de determinado projeto, as primeiras perguntas que tentamos responder

é: *a que tipo de patrocinador devemos vincular nossa imagem?* e também *porque é bom para o financiador se vincular ao projeto?* É a partir dessas perguntas que estabelecemos a lista de grupos que podem ter interesse em investir. Isso acontece mesmo quando buscamos captação externa com dinheiro público, por meio da lei federal de incentivo à cultura, por exemplo. Nesse caso, o governo federal possibilita à empresa que recolhe imposto de renda sobre o lucro real o investimento de até 4% de seu imposto devido em projetos de sua escolha, desde que previamente aprovados pelas instâncias governamentais (Decreto Federal nº 10.755/21, Art.30). O dinheiro é público, mas quem define para onde ele vai é a empresa, que diferente da instituição universitária, apresenta condições para o apoio.

Esse mecanismo funciona muito bem quando a universidade faz uso de sua incondicionalidade para criar discursos que não se chocam com os interesses de empresas de grande porte, que são as que recolhem imposto sobre o lucro real (a imensa maioria das empresas recolhe imposto na modalidade lucro presumido). Porém, ele dificulta o surgimento de discursos contra-hegemônicos, que também existem na universidade sem condição. Desta forma, o financiamento externo tende a ressaltar a face pelega da universidade, aquela comprometida com o capital e seus valores, e apresentar sua perspectiva como se fosse única.

O poder, diz Byung-Chul Han, é estar em si no outro (HAN, 2019). A ideologia dominante é de tal forma introjetada nesses grupos que eles passam a representar uma continuidade da visão de mundo do capital. Não é que esses grupos sejam comprados pelo financiamento, é que os indivíduos que os compõem realmente partilham dessa perspectiva. A ideia não é recusar a legitimidade dessa visão, mas de identificar mecanismos para que outras abordagens ganhem visibilidade na academia e também tenham possibilidade de alcançar a sociedade.

Para que essas questões críticas sejam colocadas em foco, percebemos duas opções: 1) que a universidade financie ela mesma os discursos que não encontram eco na ideologia hegemônica; 2) que os museus e acervos encontrem meios para criar desvios no sistema hegemônico (o velho *détournement* de Guy Debord). No primeiro caso, temos muita expectativa quanto aos resultados da recente discussão sobre a inclusão de uma dotação orçamentária própria para museus e acervos das universidades federais na matriz Andifes. No segundo, uma possível alternativa será discutida mais à frente neste trabalho.

3 Estado da arte

O Grupo de Trabalho Interministerial, criado no contexto do Acórdão nº 1.243/2019 - TCU - Plenário, formou dois grupos técnicos, sendo que o primeiro deles ficou responsável por

> efetuar o levantamento dos museus sob responsabilidade das universidades públicas federais; e elaborar plano de ação para a implementação de mecanismos de supervisão, coordenação e orientação dos museus sob responsabilidade das universidades públicas federais. (GTI - Museus Federais - MEC, 2021, p.2-3)

Para cumprir sua finalidade, no ano de 2020 este Grupo Técnico aplicou um formulário a todos os museus federais vinculados ao Ministério da Educação. De acordo com os registros no Cadastro Nacional de Museus (CNM), mantido pelo IBRAM, existiam 214 museus no âmbito do MEC. Destes, somente 166 responderam à pesquisa. Entre eles, 73 instituições são colocadas na categoria "museus tradicionais", 34 são definidas como museu de forma indireta (utilizam o termo "museu" em algum momento) e outras 59 encontram-se fora do escopo de "instituição museológica" (GTI - Museus Federais - MEC, 2021).

O conjunto desses três grupos constituem o que a Rede Brasileira de Coleções e Museus Universitários - RBCMU - denomina, de forma muito apropriada, como *núcleos museológicos*. Esta Rede foi criada com o propósito de "atualizar dados, propor definições e estabelecer novos parâmetros aos museus universitários no Brasil" (CANDIDO; BRUNO, 2019, p. 70). O levantamento publicado na página http://rbcmu.com.br identificou até o momento um total de 562 núcleos museológicos em universidades brasileiras, dentre os quais 320 são vinculados a instituições de ensino superior federais.

Esse número serve para contextualizar melhor a amostragem obtida na pesquisa realizada pelo Grupo de Trabalho Interministerial. Responderam ao formulário pouco mais de 50% dos núcleos museológicos universitários identificados pela RBCMU. Acreditamos que em parte isso se deve à maior abrangência da definição de núcleos museológicos, contemplando Museus, Centros de Memória, Centros de Divulgação Científica, Coleções Didáticas, Planetários, dentre outras denominações, e em parte porque muitas dessas instituições não estão registradas no Cadastro Nacional de Museus mantido pelo IBRAM.

De qualquer forma, os dados obtidos com a pesquisa são muito relevantes para a identificação do estado da arte das relações que os núcleos museológicos universitários estabelecem com agentes externos de financiamento. Considerando os 166 núcleos museológicos que participaram da pesquisa, observamos que metade deles possui plano anual de atividades e que 88% (146) não possui orçamento específico. 138 núcleos museológicos não tiveram nenhum investimento em manutenção predial no ano de 2019, e somente 17 do total de 166 arrecadam recurso de forma direta, como por exemplo por meio de entradas, cessão de espaços ou receita de lojas.

Mais da metade, em um total de 91 núcleos museológicos, afirma adotar estratégias para captação de recursos públicos ou privados. A estratégia mais utilizada é a participação em editais (74), e em segundo lugar, 24 núcleos afirmam receber doações. 19 núcleos realizaram convênios, 18 foram agraciados com emendas parlamentares, 16 submeteram projetos a leis de incentivo e

15 receberam patrocínios. Outro dado importante é que 84 núcleos museológicos estabelecem parcerias externas, sendo que 30 utilizam fundações de apoio, 16 se articulam a associações da sociedade civil e somente 9 dispõem do apoio de associações de amigos.

Os dados obtidos na pesquisa mostram, portanto, que pouquíssimas, somente 17 instituições, apresentam alguma forma de arrecadação direta. Isso já era esperado, uma vez que o recurso arrecadado por uma instituição federal segue primeiramente para o cofre da união, via GRU, e depois ao retornar para a universidade ele não necessariamente é destinado ao museu.

A pergunta sobre adoção de estratégias para captação de recursos públicos ou privados é interessante, mas gera dúvidas. Uma coisa é assumir a participação em editais como estratégia, o que 74 instituições afirmam fazer. Outra coisa é ter sucesso na seleção e estar habilitada a receber o recurso. A maior parte dos editais para o fomento da cultura lançados no Brasil não contempla pessoas jurídicas de direito público e, além disso, privilegia projetos aprovados em leis de incentivo à cultura que, via de regra, também não permitem a participação de entidades públicas na modalidade de mecenato. Desta forma, o núcleo museológico passa a depender do estabelecimento de parcerias com fundações de apoio, associações da sociedade civil ou associações de amigos para pleitear esses recursos.

4 Leis de incentivo

A pessoa jurídica de direito público pode acessar a lei federal de incentivo à cultura por meio do Fundo Nacional de Cultura - FNC, que financia até 80% do valor do projeto, sendo os outros 20% entendidos como contrapartida da instituição solicitante. Essa contrapartida é dispensável nos casos de patrocínio de empresa privada ou emenda parlamentar, desde que os financiadores arquem com o valor total do projeto. Além disso, o FNC tem a possibilidade de lançar editais que contemplem especificamente coleções e museus universitários, mas para que isso aconteça é preciso que exista mobilização de base e pressão política suficiente.

Uma vez que as possibilidades de captação via lei de incentivo são muito maiores na modalidade mecenato, vamos nos concentrar nesta abordagem. Como dissemos, instituições públicas dependem do estabelecimento de parcerias que podem ser feitas junto a fundações de apoio (Lei 8.958/94), Associações da Sociedade Civil (Lei 13.019/14) ou Associações de Amigos (Lei 11.904/09). Cabe lembrar que em todas essas modalidades de parcerias, a gestão do núcleo museológico é feita pela universidade, e que as entidades parceiras são autorizadas a submeter projetos específicos nas leis de incentivo, de modo a assumirem responsabilidade tanto pela captação de recursos como por sua execução.

Como já foi dito, a modalidade de mecenato funciona a partir da lógica da isenção fiscal, isto é, as empresas que declaram imposto de renda sobre lucro real têm a possibilidade de investir em projetos culturais previamente aprovados pelo setor governamental competente e, em troca, além

do marketing proporcionado pelo investimento, ela tem o direito de abater o montante investido em seu imposto de renda. Se ela investir em uma das áreas discriminadas no Art. 18 da Lei 8.313, ela pode abater do imposto devido 100% do valor investido. Se ela investir em uma área contemplada no Art.26 da mesma lei, ela recebe de volta 30% do valor investido, além de poder incluir a quantia como despesa operacional. Felizmente o segmento de museus e patrimônio material e imaterial estão contemplados nos incisos "d", "e" e "g" do § 3º do Art.18:

> § 3º As doações e os patrocínios na produção cultural, a que se refere o § 1º, atenderão exclusivamente aos seguintes segmentos:
> [...]
> d) exposições de artes visuais;
> e) doações de acervos para bibliotecas públicas, museus, arquivos públicos e cinematecas, bem como treinamento de pessoal e aquisição de equipamentos para a manutenção desses acervos;
> [...]
> g) preservação do patrimônio cultural material e imaterial. (Lei Federal nº 8313/91, Art.18)

Isso garante que as empresas que patrocinarem projetos com esses focos terão um retorno de 100% do valor investido, além do marketing. Porém, somente empresas que movimentam somas muito vultosas de dinheiro são tributadas com base no lucro real. Para a maior parte das empresas a tributação sobre o lucro presumido é mais vantajosa, e isso faz com que empresas das comunidades locais sejam excluídas da lei federal na modalidade mecenato.

Antes de continuar, é preciso fazer um parêntese para falar das leis de incentivo à cultura no âmbito dos estados. Infelizmente, nem todos os estados brasileiros possuem leis desse gênero, mas quando elas existem, a lógica de funcionamento é a mesma da Lei Federal. Neste caso, a dedução é feita com o Imposto sobre Circulação de Mercadorias e Prestação de Serviços de Transporte Interestadual e Intermunicipal e de Comunicação - ICMS. Ou seja, as leis estaduais ampliam enormemente o escopo de empresas que podem patrocinar projetos culturais. Isso é muito significativo para o caso de museus, porque permite envolver empresas locais em seus projetos, ampliando sua capilaridade na sociedade.

Fechando os parênteses, retomamos a explicação da Lei Federal para dizer que não necessariamente precisamos das poderosas empresas tributadas sobre o lucro real. A Lei 8.313/91 abre a possibilidade para a doação de pessoas físicas. Essa é uma oportunidade valiosa para os núcleos museológicos universitários, porque além de termos um potencial de captação grande dentro da própria instituição, podemos buscar o envolvimento de ex-alunos e das comunidades locais.

Cada indivíduo que paga imposto de renda pode escolher doar 6% do valor devido para projetos culturais aprovados na Lei Rouanet. Nesse caso, suponhamos que uma pessoa deve R$10.000,00 de imposto em um ano. Ela pode doar R$600,00 para um projeto aprovado na Lei

Rouanet. Para fazer isso ela entra em contato com a equipe de produção do projeto e faz um depósito no valor de R$600,00. A produção lhe devolve um recibo, certificando que a doação foi realizada. No momento do ajuste do IRPF, a pessoa vai declarar o valor doado. Esse valor poderá ser abatido no imposto de renda a pagar, ou acrescentado no valor a ser restituído. Se o projeto for aprovado no Art.18, o valor abatido ou restituído será o mesmo valor doado, mas se o projeto for enquadrado no Art.26 (qualquer atividade não enquadrada no Art.18 condiz com o Art.26) ela vai receber R$480,00 no abatimento ou restituição (80% do valor doado), sendo que os outros R$120,00 (20%) serão entendidos como contribuição própria da doadora. Importante ressaltar que a pessoa doadora terá necessariamente que fazer a declaração completa, uma vez que a simplificada não contempla doações.

Desta forma, observamos que existe um grande potencial para captação de recursos via leis de incentivo à cultura em âmbito federal e estadual. Uma campanha eficaz de relacionamento com a sociedade pode não somente obter recursos, mas também conseguir o engajamento de uma comunidade orgânica em prol das ações desenvolvidas pelo núcleo museológico. As pessoas da comunidade, doadoras ou não, terão oportunidade de conhecer os projetos com antecedência, e isso já é um convite para a participação. Uma campanha de relacionamento com a sociedade, ainda que pautada na captação financeira, faz com que o núcleo museológico ganhe visibilidade e apoio de seus públicos.

5 Parcerias

Vimos que uma pessoa jurídica de direito público não pode por si só submeter projetos em leis de incentivo na modalidade mecenato, isto é de dedução fiscal. Para ter acesso às leis de incentivo em âmbito federal e estadual é preciso estabelecer uma parceria com uma pessoa jurídica de direito privado. Neste tópico vamos discutir possibilidades de realização de parcerias com: fundações de apoio, organizações da sociedade civil e associações de amigos.

5.1 Fundações de Apoio: essas entidades existem para apoiar projetos de ensino, pesquisa, extensão, desenvolvimento institucional, científico e tecnológico e estímulo à inovação. Os contratos e convênios devem ser celebrados com prazos determinados no âmbito de projetos específicos. Os limites práticos para a parceria com fundações de apoio são muito evidentes para quem está na lida cotidiana, sobretudo nos casos de quem trabalha no segmento da cultura. Os projetos costumam ser inteiramente elaborados nos setores acadêmicos, e a execução e acompanhamento de resultados também.

Podemos afirmar a partir de nossa experiência que há uma forte tendência para que essas entidades se responsabilizem somente pela execução financeira, ou seja, contratação de serviços e aquisição de materiais de consumo e equipamentos. Isso está muito longe do que se poderia entender pelo termo “parceria”, sobretudo porque esta pessoa jurídica é a responsável

pela execução dos projetos diante das agências financiadoras. Desta forma, nós não esperamos das fundações de apoio engajamento nos projetos no sentido de encontrar alternativas para os problemas e superar os desafios em conjunto. Não esperamos mais do que um serviço para usar os recursos com um pouco mais de agilidade do que as instituições públicas. Além disso, e para descartar de vez a atuação das fundações de apoio nos segmentos culturais, observamos que, a não ser que elas disponham de Classificação Nacional de Atividades Econômicas - CNAE - principal específico da área cultural na qual o projeto se enquadra, desde 2022 elas não podem submeter projetos na lei federal.

5.2 Organizações da Sociedade Civil: A Lei 13.019/14, conhecida como Marco Regulatório com Organizações da Sociedade Civil - MROSC, facilitou bastante o estabelecimento desse tipo de relacionamento, sobretudo em situações em que não há previsão de repasse de recursos. A dificuldade maior aqui é identificar uma Organização da Sociedade Civil, OSC, com CNAE principal específico para a área de museus e patrimônio cultural e que esteja disposta a contribuir com o desenvolvimento do projeto sem repasse de recursos e sem nenhuma garantia de captação.

Nesse caso parece ser mais interessante que o núcleo museológico seja apoiador de projetos desenvolvidos por OSCs, o que pode ser viabilizado por meio de chamamento público. Estar aberto a iniciativas da sociedade é uma alternativa que pode trazer muitos benefícios para os acervos universitários, e é importante estimular a apropriação do patrimônio público pelas organizações sociais.

5.3 Associações de Amigos: este grupo constitui um segmento muito específico de OSC, e essa especificidade está prevista no Estatuto dos Museus:

> Art. 50. Serão entendidas como associações de amigos de museus as sociedades civis, sem fins lucrativos, constituídas na forma da lei civil, que preencham, ao menos, os seguintes requisitos:
> I – constar em seu instrumento criador, como finalidade exclusiva, o apoio, a manutenção e o incentivo às atividades dos museus a que se refiram especialmente aquelas destinadas ao público em geral;
> II – não restringir a adesão de novos membros, sejam pessoas físicas ou jurídicas;
> III – ser vedada a remuneração da diretoria.
> Parágrafo único. O reconhecimento da associação de amigos dos museus será realizado em ficha cadastral elaborada pelo órgão mantenedor ou entidade competente. (Lei nº 11.904/09)

É evidente que há dificuldade de mobilização de pessoas interessadas em atuar voluntariamente para a manutenção do núcleo museológico. Superando esse desafio, a constituição de associação de amigos parece ser o meio mais adequado para apoiar atividades de manutenção de estruturas, aquisição de equipamentos, preservação de acervos e desenvolvimento de atividades de comunicação museológica e educação. O fato do museu (ou instituição à qual o museu esteja vinculado) ter que reconhecer a associação e aprovar seu plano de trabalho determina um alinhamento de interesses e objetivos. Tal alinhamento tende a produzir uma parceria efetiva para

a identificação de necessidades e elaboração de projetos para saná-las.

6 Considerações finais

Nos parece muito claro que nas universidades há uma convergência de interesses públicos e sociais, e que núcleos museológicos são equipamentos que existem, ou podem existir nessa interface. Buscamos neste trabalho apresentar dados e discutir possibilidades de financiamento que ao mesmo tempo supram demandas de preservação de acervos e ampliem o acesso e a apropriação da sociedade ao patrimônio cultural e científico universitário.

A captação de recursos junto a pessoas físicas via lei de incentivo federal ou junto a empresas locais que recolhem ICMS é uma alternativa para aproximar os núcleos museológicos de segmentos da sociedade. Evidente que não temos no Brasil o costume de fazer doações, mas também não temos notícia de nenhum esforço efetivo para a mudança dessa realidade. Há um desconhecimento geral dessa possibilidade, desconhecimento que interessa justamente à ideologia do capital, uma vez que as grandes empresas, que recolhem imposto sobre lucro real, mantém a hegemonia na escolha dos discursos que são apresentados à sociedade.

Estimular a criação de associações de amigos para museus e acervos universitários nos parece trazer muitos benefícios e uma grande dificuldade. A dificuldade é conquistar o engajamento de um grupo de pessoas suficientemente interessadas nos potenciais do acervo a ponto de enfrentarem todos os desafios jurídicos e burocráticos envolvidos na manutenção de uma associação. Acreditamos que essas pessoas de boa vontade podem ser encontradas entre servidores da ativa e aposentados, assim como entre ex-alunos e profissionais da área. Cada situação específica vai envolver uma estratégia própria.

Superando esse desafio inicial e conseguindo estabelecer uma dinâmica para manter o engajamento, enumeramos os seguintes benefícios: o interesse da sociedade civil junto aos núcleos museológicos pode aumentar a visibilidade do acervo na instituição e ampliar o reconhecimento; diversidade de pontos de vista refletindo sobre ações realizadas pelos núcleos; maior interação com a sociedade no momento de formulação das propostas e, consequentemente, maior divulgação de todo os processos de preservação; maior penetração de campanhas de captação de recursos nas comunidades locais, o que gera acompanhamento da sociedade civil das ações realizadas.

A criação de associações de amigos certamente não vai projetar os núcleos museológicos na incondicionalidade almejada por Derrida. A realização de algo, de um projeto, sempre vai envolver condições, mesmo porque concretizar um objetivo implica na exclusão de todas as possibilidades que fogem a seu escopo. As associações de amigos podem, entretanto, colaborar para quebrar o ritmo da hegemonia na medida em que tendem a apresentar uma multiplicidade de interesses de grupos sociais distintos. Não se trata, portanto, de simplesmente conseguir recursos para realizar projetos. O que nos parece mais importante é a possibilidade de envolver a sociedade

nos processos museológicos, entendendo o financiamento como uma de suas contribuições mais efetivas para a preservação e divulgação do patrimônio universitário.

REFERÊNCIAS

BRASIL. **Lei Federal nº 8.313/91.** Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/L8313compilada.htm. Acesso em 10 nov.2022.

BRASIL. **Lei Federal nº 8.958/94.** Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/L8958compilado.htm. Acesso em 10 nov.2022.

BRASIL. **Lei Federal nº 11.904/09.** Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2009/lei/l11904.htm. Acesso em 10 nov.2022.

BRASIL. **Lei Federal nº 13.019/14.** Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2014/lei/L13019compilado.htm. Acesso em 10 nov.2022.

DERRIDA, Jacques. **A Universidade sem condição.** São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

GTI Museus Federais. **Relatório Final Grupo de Trabalho Interministerial Museus Federais - Acórdão 1243/2019 - Plenário TCU.** Brasil, 2021.

GTI Museus Federais. **Plano de Ação - Grupo de Trabalho Interministerial - Museus Federais - MEC - Acórdão 1243/2019 - Plenário TCU.** Brasil, 2021.São Paulo

GUARILHA, Hugo Xavier; BRAZ, Raquel Leite. **Tessituras: a Rede de Museus e Acervos da UFOP e sua política de cultura.** In: VI Fórum de Museus Universitários, 2021, Curitiba. Anais do VI Fórum de Museus Universitários. Curitiba: UFPR, 2021. v. 1. pp. 212-226.

HAN, Byung-Chul. **O que é poder?** Petrópolis: Editora Vozes, 2019.

Rede Brasileira de Coleções e Museus Universitários. **Sobre a Rede.** RBCMU, 2022. Disponível em: http://rbcmu.com.br/sobre-a-rede/ Acesso em 14 nov. 2022.

SILVA, Maurício Candido da; BRUNO, Maria Cristina Oliveira. **Coleções e Museus Universitários.** in: Museologia e suas interfaces críticas [recurso eletrônico]: museu, sociedade e os patrimônios / [organizadores] Bruno Melo de Araújo… [et al]. - Recife: Ed.UFPE, 2019. Disponível em: https://editora.ufpe.br/books/catalog/book/138 . Acesso em 13 nov. 2022.

DOCUMENTAÇÃO E CONSERVAÇÃO DO ACERVO DE PATOLOGIA DA FACULDADE DE MEDICINA DA USP

José Guilherme Veras Closs

Instituto de Geociências da Universidade de São Paulo e Laboratório de Patologia Ambiental e Experimental/ LPAE-LIM ,)05 Departamento de Patologia da Faculdade de Medicina da Universidade de São Paulo-HC/FMUSP

Karina do Valle Marques

Laboratório de Cirurgia Experimental e Técnicas Cirúrgicas ,Departamento de Cirurgia da Universidade Federal de Uberlândia-UFU

Mariana Matera Veras

Laboratório de Patologia Ambiental e Experimental(LPAE-LIM ,)05 Departamento de Patologia da Faculdade de Medicina da Universidade de São Paulo- HC/FMUSP

RESUMO

Na então Faculdade de Medicina e Cirurgia de São Paulo, hoje Faculdade de Medicina da USP (FMUSP), a regência da primeira cátedra de Patologia Geral foi do Prof. Alexandre Donati (1877-1949), mas foi somente com a nomeação do Prof. Ludgero da Cunha Motta (1888-1967) para catedrático de Patologia Geral e Experimental em 1925 que a Patologia viu avanços significativos na pesquisa e ensino. No Depto. de Patologia da FMUSP permaneceu guardada a coleção de peças de anatomia patológica formada ao longo de mais de sete décadas de produção do conhecimento. Essa coleção inclui espécimes de órgãos afetados por doenças raras, fetos malformados e doenças comuns em estágios muito avançados de desenvolvimento. Aqui apresentamos nossa proposta de transformar este acervo em um museu virtual de anatomia patológica 3D, autoguiado e gratuito. Dentre nossas motivações, está a irreprodutibilidade dessa coleção pelo avanço nos métodos de diagnóstico, prevenção e tratamento. Atualmente contamos com cerca de 400 peças, que estão sendo catalogadas e revitalizadas, para então serem tomografadas e digitalizadas. Pretendemos ainda, contribuir com novas peças relacionadas a doenças emergentes como a COVID19, hepatite viral infantil entre outras provenientes de casos autopsiados junto ao Serviço de Verificação de óbitos da Capital – SP. Assim, este novo museu pretende suprir a falta de peças anatômicas patológicas para fins didáticos, promover novas alternativas de ensino (online) de anatomia e patologia, compartilhar conhecimentos, além de preservar o acervo do Departamento de Patologia reconhecendo seu valor histórico. Esperamos oferecer aos visitantes do Museu virtual uma experiência educacional e interativa em um ambiente autoguiado, com informações abrangentes e confiáveis relacionadas aos processos de saúde e doença.

PALAVRAS-CHAVE

Anatomia Patológica. Museu Virtual. História da Ciência.

ABSTRACT

At the Faculty of Medicine and Surgery of São Paulo, today's Faculty of Medicine of USP (FMUSP), the first Chair of General Pathology belonged to Prof. Alexandre Donati (1877-1949), but it was only with the appointment of Prof. Ludgero da Cunha Motta (1888-1967) to become professor of General and Experimental Pathology in 1925 that Pathology saw significant advances in research and teaching. In the Dept. of Pathology at FMUSP, the collection of pathological anatomy pieces, formed over more than seven decades of knowledge production, remained in storage. This collection includes specimens of organs affected by rare diseases, malformed fetuses and common diseases in very advanced stages of development. Here we present our proposal to transform this collection into a virtual museum of 3D pathological anatomy, self-guided and free. Among our motivations is the irreproducibility of this collection due to advances in diagnostic, prevention and treatment methods. We currently have around 400 pieces, which are being cataloged and revitalized, to then be CT scan and digitized. We also intend to contribute with new pieces related to emerging diseases such as COVID19, childhood viral hepatitis, among others from cases autopsied by the Death Verification Service of the Capital - SP. Thus, this new museum intends to overcome the lack of pathological anatomical pieces for didactic purposes, promote new alternatives for (online) teaching of anatomy and pathology, share knowledge, in addition to preserving the collection of the Department of Pathology, recognizing its historical value. We hope to offer Virtual Museum visitors an educational and interactive experience in a self-guided environment with comprehensive and reliable information related to health and disease processes.

KEYWORDS

Pathological anatomy. Virtual Museum. Science History.

1 Introdução

Coleções de anatomia patológica são bens culturais que, aparentemente, por suas demandas éticas e significados culturais, sobretudo por sua constituição material, criam um aparente paradoxo nos conceitos de bem cultural e exclusividade de uma classe profissional. Resumidamente, é o questionamento que nasce sobre os limites éticos e significados ontológicos para peças anatômicas e/ou patológicas. Como expresso por Elizabeth Hallam, "Death is not always the end of social life for bodies" (2015, p.8). Assim sendo, uma coleção de anatomia patológica apresenta centenas de vidas sociais que não necessariamente se encerraram com a morte dos indivíduos aos quais esses corpos, ou partes deles, pertenceram. Entender a importância e aplicabilidade desse tipo

de material na produção de conhecimento é, também, respeitar a vida e a contribuição que essas pessoas fizeram ao estudo daquilo que, exatamente, ceifou-lhes a vida.

Nesse sentido, esse tipo de acervo demonstra ser um registro único, um conjunto documental de acentuada idiossincrasia para a história da Patologia. Para além da informação histórica que pode ser extraída do que está escrito nas etiquetas de identificação ou marcado na vidraria e suportes, com alguma documentação auxiliar os itens apresentam grande potencial de serem entendidos como documentos úteis à história da ciência. Na longa sucessão de escolas históricas (c.f. BOURDÉ; MARTIN, 1990), o eminente historiador Jacques Le Goff (1924-2014) mostra como o *documento* assume lugar de destaque no ofício do historiador através da *escola positivista*, ou *escola metódica*, na França do século XIX, aglutinando, posteriormente, significados cada vez mais abrangentes – inclusive citando os "restos ósseos dos animais e dos homens" (LE GOFF, 2013, p.485). Por sua intimidade com nossa proposta, o trecho de Lucien Febvre, um dos fundadores da *escola dos annales* – referência fundamental para muitas outras escolas desde então –, escolhido por Le Goff para sintetizar a dicotomia entre documentos escritos e não escritos é de pertinência imprescindível pois:

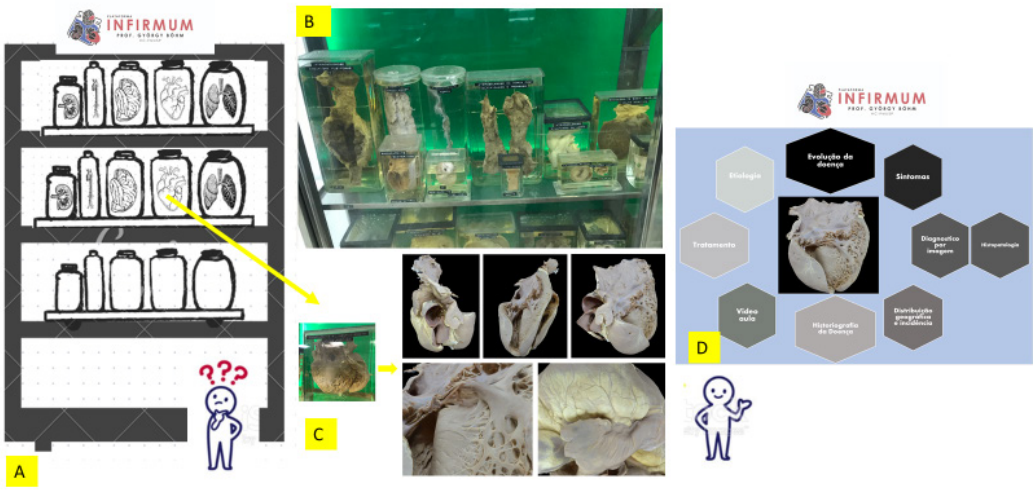
> A história faz-se com documentos escritos, sem dúvida. Quando eles existem. Mas pode fazer-se, deve fazer-se sem documentos escritos, quando não existem. Com tudo o que a habilidade do historiador lhe permite utilizar para fabricar o seu mel, na falta das flores habituais. Logo, com palavras. Signos. Paisagens e telhas. Com as formas do campo e das ervas daninhas. Com os eclipses da lua e a atrelagem dos cavalos de tiro. Com os exames de pedras feitas pelos geólogos e com as análises de metais feitas pelos químicos. Numa palavra, com tudo o que, pertencendo ao homem, a atividade, os gostos e as maneiras de ser do homem (Febvre, 1949, ed.1953 *apud* LE GOFF, 2013, p. 490)

March Bloch, também fundador dos *annales* ao lado de Febvre, em sua conhecidíssima Apologia à História (2002, 1ª ed. 1997) diz que "o bom historiador se parece com o ogro da lenda. Onde fareja carne humana, sabe que ali está a sua caça" (2002, p.54). Dessa maneira, não poderíamos ter seguido mais fielmente e ao pé da letra a orientação quando decidimos estudar a herança material humana composta pelos próprios corpos humanos.

O que pretendemos, portanto, é apresentar uma proposta de revitalização e digitalização da coleção de peças de anatomia patológica do Departamento de Patologia da Faculdade de Medicina da Universidade de São Paulo (Fig. 1). Ela compreende mais de 400 peças preservadas em formalina e/ou glicerina com espécimes de diversas complicações patológicas (Fig. 2). Sua maior distinção é a abrangência temporal de seu acervo, tendo itens que datam desde a década de 1930 até os anos 2000. Para além da revitalização das peças e de seu ambiente de guarda, pretendemos ativá-la enquanto um museu virtual 3D gratuito para fins de ensino, pesquisa e cultura. Nesse sentido, além do restauro e conservação material das peças, técnicas de digitalização de

objetos 3D, como fotogrametria e tomografia, serão combinadas com a pesquisa histórica da instituição e acervo em questão, bem como revisões sobre a história e literatura especializada sobre as patologias representadas. Enfatizamos, também, as questões protocolares de criação de um museu acerca de seu plano museológico e proposta de ação para que não seja apenas um esforço descontínuo.

Figura 1 - Representação gráfica do projeto do Museu Virtual Infirmum Prof. György Miklós Böhm. A - representação esquemática da estante virtual; B - imagem das peças na estante como estão hoje; C - imagem de um recipiente com a peça e a mesma já digitalizada (https://anatomiabrasil.com.br/index.php/component/sppagebuilder/?view=page&id=14); D - representação das informações que poderão ser obtidas pelo site do Museu Virtual para cada peça



Fonte: os autores, 2022.

Entender a origem, trajetória e auxiliar na conservação desse acervo demanda conhecer as nuances históricas dessa coleção. Os contextos históricos de sua produção e guarda abrangem indiretamente os atores humanos ligados à pesquisa, produção e manutenção desses espécimes.

Figura 2 - exemplo de estantes nas quais estão armazenados os itens do acervo



Fonte: os autores, 2022.

2 O Departamento de Patologia da FMUSP

Tendo surgido há muito na história da humanidade, o ato de ver com os próprios olhos os corpos anatomizados de nossos semelhantes carrega extensa história. É sobretudo no século XIX que se dá o momento de consolidação da patologia, enquanto ciência, com as contribuições para a prática de autópsias de Karl Rokitansky (1804-1878) e da teoria patológica celular de Rudolph Virchow (1821-1902). É um aparente consenso que, por causas diversas e demasiadas para o presente resgate, é incerto o futuro das autópsias frente ao avanço tecnológico e mudanças institucionais no ensino médico mundial, pois a história recente das autópsias é uma história de declínio e decaimento (BURTON, 2005). Algo que se confirma tanto para o fim do século passado, principalmente por conta de sistemas de avaliação e recompensas acadêmicas (DEVERS, 1990), quanto para o Brasil recente (RODRIGUES et al. 2011). Há ainda que evidenciar um destino comum para as peças anatomopatológicas resultantes dos serviços de patologia mundo afora: o descarte, por vezes, irregular e desrespeitoso (BYARD, 2020). O acervo aqui apresentado é tributário e, aparentemente, sobrevivente desse processo.

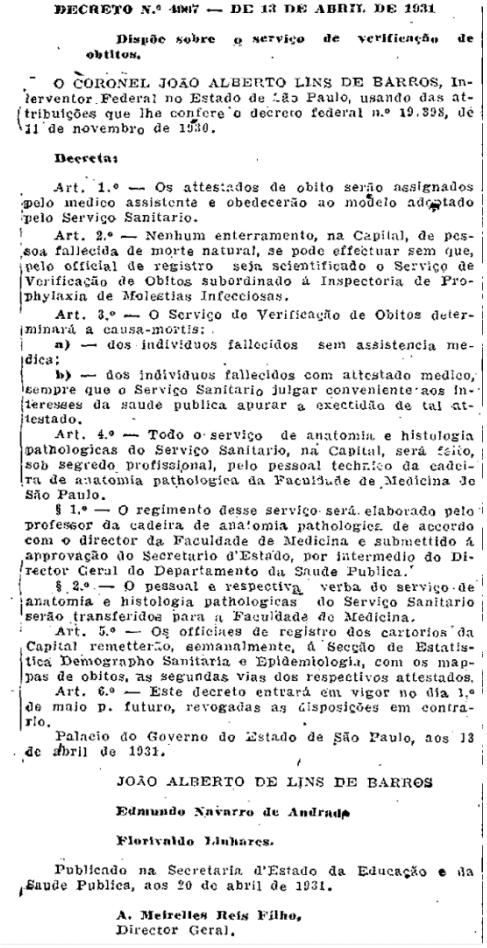
A Patologia, quando da criação em 1912 da Faculdade de Cirurgia e Medicina de São Paulo (FMCSP), era entendida como uma especialidade relativamente recente. A atribuição ao cientista alemão Rudolf Virchow das bases da patologia moderna na segunda metade do século XIX somava-se à vinda de grandes contingentes demográficos ao Brasil, inclusive, de intelectuais que traziam consigo formação direta do centro onde se formou Virchow, ao exemplo do conhecido anatomista italiano Alfonso Bovero (1871-1937) (TALAMONI; BERTOLI-FILHO, 2014, p.1308).

A obra organizada pelos historiadores André Mota e Gabriela Marinho (2012) é fundamental para o estudo sobre a história que envolve os departamentos da, hoje, FMUSP. Segundo os autores do capítulo sobre o Departamento de Patologia - todos médicos que atuaram ou atuam ainda no

mesmo departamento -, o primeiro responsável pelo curso de Fisiologia e Patologia Geral, de 1912 a 1917, o médico Ovídio Pires de Campos (1884-1950), a primeira regência de cátedra foi ocupada médico Alexandre Donati (1877-1949) em 1917 até 1923. Após Donati, Antonio de Paula Santos (1892-1967) assumiu a cátedra, mas em 1927 desinteressou-se pela Patologia e seguiu na otorrinolaringologia. Paralelamente, revelando certa dificuldade de consolidar um currículo inicial, o professor austríaco Walter Haberfeld (1885-1960) assumia a primeira cátedra de Anatomia e Histologia Patológicas em 1918 até 1919, sendo sucedido por Alexandrino de Morais pedrosos (1871-1922) de 1919 a 1920. Após ele, passaram Oscar Klotz (1878-1936), de 1920 a 1923, e Robert Archibald Lambert (1883-1925), ambas figuras sintomáticas da influência da fundação Rockfeller na FMCSP nos anos 1920.

Em 1925 assumia a cátedra o professor de regência mais longeva. Ludgero da Cunha Motta (1888-1967) foi catedrático de 1925 a 1958. Foi em sua regência que se fundiram a Anatomia e Histologia Patológicas com a Patologia Geral e Experimental, transformando-se em Patologia Geral e Especial sob a direção de Motta até 1958 – ele foi, também, diretor da FMUSP de 1938 a 1941. Durante esse período, o Departamento recebeu em 1931 a seção de Anatomia Patológica do Instituto Adolfo Lutz e a Responsabilidade pelo Serviço de Verificação de Óbitos da Capital (SVOC) (Fig. 2) – transferido definitivamente à FMUSP em 1939 pelo Decreto nº 10.139, de 18 de abril de 1939 que diz no “Artigo 1.º - O Serviço de Verificação de Óbitos, no município da Capital, regulamentado pelo Decreto nº 1.967, de 13 de abril de 1931, fica transferido para a Faculdade de Medicina, da Universidade de São Paulo, anexa ao Departamento de Anatomia Patológica.” (Disponível em: https://www.al.sp.gov.br/repositorio/ acesso em: 23 out 2022) -, nasceria do SVOC a primeira residência médica em Patologia no ano de 1955.

Figura 3 - Decreto N° 4967 de 13 de abril de 1931



DECRETO N.º 4957 — DE 13 DE ABRIL DE 1931

Dispõe sobre o serviço de verificação de obitos.

O CORONEL JOÃO ALBERTO LINS DE BARROS, Interventor Federal no Estado de São Paulo, usando das attribuições que lhe confere o decreto federal n.º 19.398, de 11 de novembro de 1930.

Decreta:

Art. 1.º — Os attestados de obito serão assignados pelo medico assistente e obedecerão ao modelo adoptado pelo Serviço Sanitario.

Art. 2.º — Nenhum enterramento, na Capital, de pessoa fallecida de morte natural, se pode effectuar sem que, pelo official de registro seja scientificado o Serviço de Verificação de Obitos subordinado á Inspectoria de Prophylaxia de Molestias Infecciosas.

Art. 3.º — O Serviço de Verificação de Obitos determinará a causa-mortis:

a) — dos individuos fallecidos sem assistencia medica;

b) — dos individuos fallecidos com attestado medico, sempre que o Serviço Sanitario julgar conveniente aos interesses da saude publica apurar a exactidão de tal attestado.

Art. 4.º — Todo o serviço de anatomia e histologia pathologicas do Serviço Sanitario, na Capital, será feito, sob segredo profissional, pelo pessoal technico da cadeira de anatomia pathologica da Faculdade de Medicina de São Paulo.

§ 1.º — O regimento desse serviço será elaborado pelo professor da cadeira de anatomia pathologica de accordo com o director da Faculdade de Medicina e submettido á approvação do Secretario d'Estado, por intermedio do Director Geral do Departamento da Saude Publica.

§ 2.º — O pessoal e respectiva verba do serviço de anatomia e histologia pathologicas do Serviço Sanitario serão transferidos para a Faculdade de Medicina.

Art. 5.º — Os officiaes de registro dos cartorios da Capital remetterão, semanalmente, á Secção de Estatistica Demographo Sanitaria e Epidemiologia, com os mappas de obitos, as segundas vias dos respectivos attestados.

Art. 6.º — Este decreto entrará em vigor no dia 1.º de maio p. futuro, revogadas as disposições em contrario.

Palacio do Governo do Estado de São Paulo, aos 13 de abril de 1931.

JOÃO ALBERTO DE LINS DE BARROS

Edmundo Navarro de Andrade

Florivaldo Linhares.

Publicado na Secretaria d'Estado da Educação e da Saude Publica, aos 20 de abril de 1931.

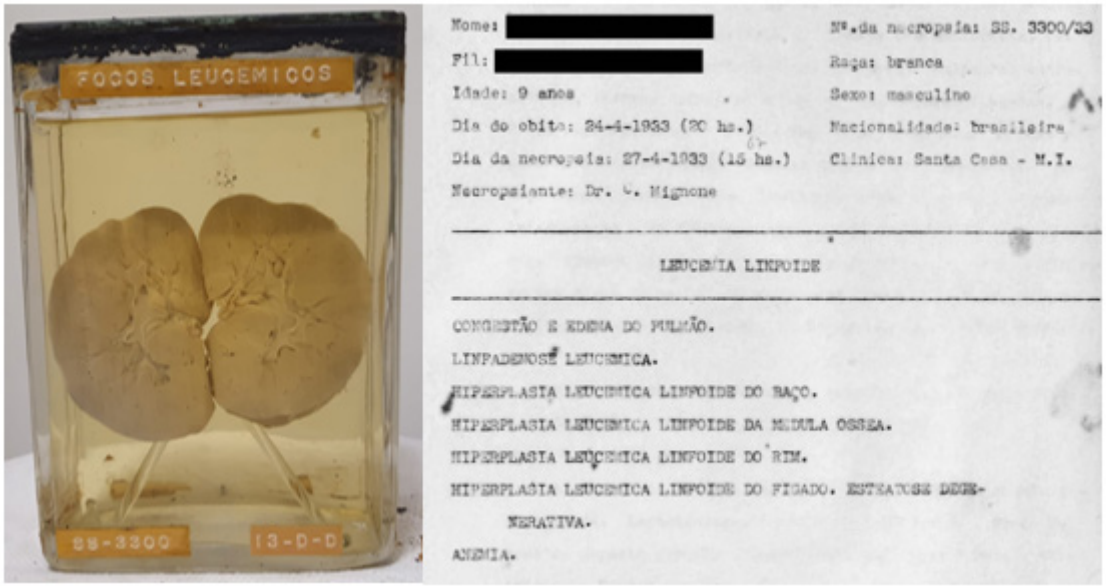
A. Meirelles Reis Filho,
Director Geral.

Disponível em: http://dobuscadireta.imprensaoficial.com.br acesso em: 21 out 2022.

Na regência seguinte de 1958 a 1968, quando da reforma universitária, assume o professor Constantino Mignone, pessoalmente envolvido na reorganização do SVOC e na preparação de peças anatomopatológicas - o rastreamento de informações do acervo nos laudos de autópsias armazenados no arquivo do Departamento de Patologia mostra que Mignone já na década de 1930, alguns anos após a fundação do SVOC, já estava profundamente relacionado com a preservação desse material (Fig. 4). O professor Thales de Brito (1925-2020) assumiria, então, a chefia do Departamento de Patologia de 1972 a 1990, período marcado, sobretudo, pela reforma universitária de fins da década de 1960 que extirpou as cadeiras consideradas de ciências "básicas" abrindo lugar para Laboratórios de Investigação Médica (LIM), mas também pela abertura e intensificação da pós-graduação na FMUSP com a atuação do professor György Miklós Böhm (1936-2022), professor titular de 1977 a 2006 - sendo, inclusive, quem homenageado emprestando seu nome ao museu aqui proposto -, e do professor Gregório Santiago Montes (1952-2002). Este, que em 1988 fundou o programa de pós-graduação em Fisiopatologia, abrindo a possibilidade de outras áreas

da ciência participarem da pós-graduação junto à FMUSP. Muito mais poderia e será dito, mas, por enquanto, voltemos aos anos 1920.

Figura 4 - Colagem apresentado uma fotografia de um dos itens do acervo atualmente (à esquerda) e o respectivo laudo de necrópsia (à direita) da qual resultou o item em questão



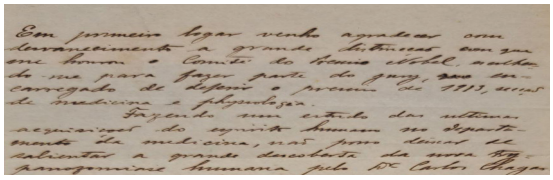
Fonte: os autores, 2022.

Em 1924 Ovídio Pires de Campos afirmava que “A medicina assenta, antes de tudo, na observação: é o que os antigos, na sua linguagem axiomatica, já preceituavam no “ars tota in observationibus”, conceito que, nem por muito sediço e repisado, deve ser olvidado, mormente ao nos dirigirmos aos moços, quando elle merece revivido e relembrado.” (DE CAMPOS, 1924, p. 1). Conserva-se nas peças hoje constantes no Departamento, quase 100 anos após essa fala, não só o material coletado ao longo de todos esses anos, mas o resultado desse esforço de manter viva a importância de olhar com os próprios olhos para os mortos, ou seja, de examinar a nós mesmos com nossos próprios sentidos, de conhecermos a nós mesmos.

Não podendo retomar toda a complexa história que envolve a Patologia da FMUSP, o panorama geral de circulação de pessoas e ideias parece ser suficiente para evidenciar que acompanhar a trajetória científica do, hoje, Departamento de Patologia e das peças anatomopatológicas é acompanhar um exemplo muito útil para a compreensão da produção científica no Brasil em uma das mais bem relacionadas e posicionadas instituições médicas do país. Basta citar, para exemplificar, um documento constante no fundo Ovídio Pires de Campos (código: MHFM OPCM) do Museu Histórico Prof. Carlos da Silva Lacaz da FMUSP (Fig. 5) em que, presumivelmente, Ovídio agradece ao Comité do Prêmio Nobel a honra de “fazer parte do jury, encarregado de deferir o premio de 1913, seccção de medicina e physiologia” salientando “a grande descoberta da nova

trypanozomiase humana pelo Dr Carlos Chagas" - caso de conhecida controvérsia e significância para a história da ciência no Brasil.

Figura 5 - documento constante no fundo Ovídio Pires de Campos (código: MHFM OPCM) do Museu Histórico Prof. Carlos da Silva Lacaz da FMUSP



Fonte: Museu Histórico Prof. Carlos da Silva Lacaz, 2022.

3 Educação em anatomia humana e patologia

Patologia pode ser definida como um ramo da Ciência que estuda as doenças do organismo. Tal definição parece simples, se não considerarmos a complexidade do próprio conceito de doença em todas as suas facetas biológicas, sociais, pessoais, e mais, nas suas relações históricas. Os conceitos oriundos do estudo das doenças têm aplicação em várias atividades profissionais, uma vez que o processo patológico constitui elemento primário da intervenção médica, esteja ela voltada para a prevenção, tratamento ou reabilitação das doenças. Não obstante, além da complexidade envolvida na definição do seu objeto de estudo, devemos considerar, ainda, que o aprendizado desse ramo da Ciência Médica ocupa posição de destaque no ensino acadêmico de todos os cursos voltados para a saúde humana. Representa disciplina básica de vários currículos da graduação, como Medicina, Odontologia, Nutrição, Enfermagem, Fisioterapia e Medicina Veterinária (TAVARES, 2008).

De acordo com Neves et al. (2008), uma característica fundamental da Patologia compartilhada por poucas outras disciplinas é a necessidade de reconhecer aspectos morfológicos tanto macro quanto microscópicos. Assim, tradicionalmente, a disciplina é apresentada aos estudantes da área médica a partir de uma combinação de exposições teóricas e práticas com peças macroscópicas e lâminas histológicas.

A Patologia abrange o estudo dos mecanismos de doença, bem como o efeito desta nos órgãos e tecidos (Anatomia Patológica). Um problema aparentemente universal nas escolas médicas é a percepção de que o aprendizado da Anatomia Patológica é difícil (DAMJANOV, 2005). E recentemente, este problema vem se agravando em decorrência do avanço da medicina de alta complexidade, que cria um contexto em que todo conhecimento que não está claro e diretamente relacionado à prática profissional futura não desperta o interesse dos estudantes (NASH; WEST; FOSTER, 2001). Além disso, Damjanov (2005) complementa que ao longo dos anos, a patologia avançou muito na área diagnóstica, com o desenvolvimento de técnicas histológicas, moleculares e

genéticas. O foco da patologia evoluiu para a precisão do diagnóstico para uma terapia personalizada com grande impacto no prognóstico dos pacientes. Nesse contexto, muitos patologistas tornaram-se cada vez mais especializados.

Os estudantes, diante desse cenário, têm ainda a dificuldade de acessar os materiais dentro do ambiente acadêmico, em especial quando se trata de corpos humanos. Para o estudo da anatomia humana a utilização do laboratório fica condicionada a presença de técnicos e monitores, uma vez que os alunos não podem permanecer nos laboratórios sozinhos durante ou após as aulas. Nem sempre os laboratórios estão disponíveis fora do horário do curso uma vez que existe uma demanda para utilização dos laboratórios de anatomia humana para vários cursos na área da saúde (Biologia, Biomedicina, Engenharia Biomédica, Enfermagem, Psicologia, Física Médica, Educação Física, Psicologia, Medicina e Odontologia). Com a redução da carga horária em diversos cursos para o conteúdo de anatomia humana, métodos alternativos para o ensino-aprendizagem devem ser desenvolvidos para auxiliar e complementar o ensino (SWEENEY; HAYES; CHIAVAROLI, 2014).

Várias instituições de ensino vêm substituindo as suas metodologias tradicionais para acompanhar as novas tecnologias digitais e vários trabalhos descrevem o uso de computadores e tecnologias virtuais para o ensino da anatomia humana (AZIZ et al., 2002; DRAKE et al., 2009; GONZALEZ et al., 2009; LUFLER et al., 2012; VORSTENBOSCH et al., 2013; FIGUEIREDO et al., 2014). O método de ensino online tem sido mais eficaz no ensino-aprendizagem que o método tradicional centrado na formação presencial (MEANS et al., 2009). Muitos dos temas abstratos se tornam mais fáceis de serem explicados e entendidos. Os avanços tecnológicos, especialmente no ensino baseado em computador, levaram ao desenvolvimento de novas ferramentas que prometem melhorias, mas ainda não foram totalmente desenvolvidos ou testados. Entre os trabalhos desse escopo, pode-se destacar o projeto Visible Human criado pela National Library of Medicine (NLM), em Bethesda, Maryland (ACKERMAN, 1991), o anatomista digital (BRINKLEY; ROSSE, 1997) e o Voxel-man desenvolvido pela Universidade de Hamburgo (HOHNE et al., 1995), que permitem ao usuário a possibilidade de interagir com as estruturas anatômicas.

A maioria dos atlas digitais é baseada em reconstrução tridimensional a partir de imagens por ressonância magnética e tomografia computadorizada, não sendo capazes de representar de forma realística as estruturas anatômicas, embora as imagens sejam de alta qualidade. Uma ferramenta alternativa para a reprodução interativa com o usuário são os recursos estereótipos, que permitem ao usuário uma maior interatividade pela rotação das estruturas anatômicas em diversos ângulos. É uma técnica que permite descrever com exatidão o tamanho e a localização das estruturas, facilitando a compreensão da posição anatômica. Uma série de trabalhos tem descrito a utilização dessa tecnologia para conhecimento das estruturas cerebrais, porém para estruturas de órgãos humanos como coração, pulmão e ossos não tem sido descrita. Poucos têm sido os trabalhos que usam essa ferramenta para o ensino da anatomia. Destaca-se, nesse sentido, o

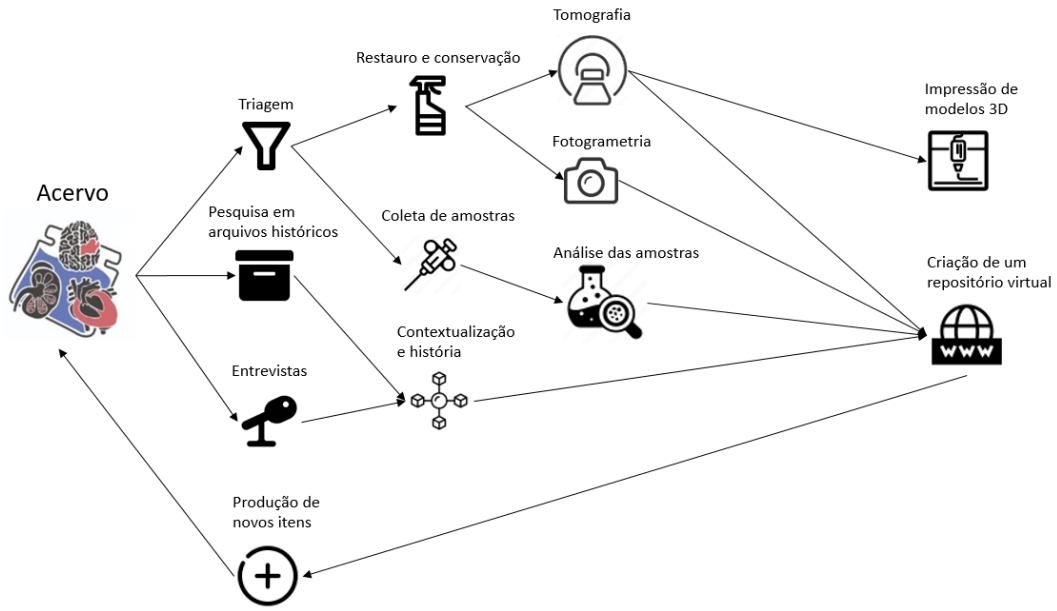
atlas 3D-Stereoscopic do cérebro humano de autoria de Hirsch e Kramer (1999), construído a partir de desenhos tridimensionais e o trabalho de Rojas et al. (2014) construído a partir de imagens de ressonância magnética. Mesmo com os esforços direcionados para a melhoria dos atlas de papel, os atlas digitais com conteúdos anatômicos vêm apresentando vantagens significativas tais como: a possibilidade de interagir com o objeto (escolher a peça ou texto a ser visualizado) e um maior realismo das estruturas anatômicas. Mesmo assim, há um conjunto de características a serem desenvolvidas e melhoradas para possibilitar uma melhor absorção das informações contidas nesses atlas digitais.

4 Realidade aumentada (RA) e Patologia: virtualizando o acervo

Realidade aumentada possibilita a criação de simulações hiper-realistas em ambientes seguros para aprendizado de vários procedimentos e habilidades para diversas áreas. Em revisão de escopo apresentada por Munzer et al. (2019), apesar da ênfase em departamentos de emergência médica, fica claro o potencial da realidade aumentada em revolucionar o tratamento de pacientes e a educação médica. Um grande exemplo dessa aplicação pode ser observada na própria FMUSP com o Projeto Homem Virtual (https://homemvirtual.org.br) idealizado em 2003 pelos professores Chao Lung Wen e György Miklós Böhm (1936-2022), da Disciplina de Telemedicina da Faculdade de Medicina da USP. A aplicação da RA, por sua vez, tem sido estudada recentemente em vários contextos para aplicações clínicas. Muitos pesquisadores utilizaram a RA como ferramenta auxiliar de ensino na anatomia (LIAO et al., 2000; NICHOLSON et al., 2006; TEMKIN et al., 2006; CHIEN; CHEN; JENG, 2010; LEBLANC et al., 2010; KÜÇÜK; KAPAKIN; GÖKTAŞ, 2016) e na neurocirurgia para aplicação em neuronavegação (ISEKI et al., 1997; SCHROEDER et al., 2001; GLOSSOP et al., 2004; MAHVASH; BESHARATI TABRIZI, 2013; DENG et al., 2014; BESHARATI TABRIZI; MAHVASH, 2015; WATANABE et al., 2016).

Buscando atingir um elevado grau de digitalização do acervo, bem como da produção de conhecimento sobre sua história, um procedimento interdisciplinar de pesquisa e técnicas precisa ser empregado. Nesse sentido, o fluxograma de nossa proposta (Fig. 6) desdobra-se em dois segmentos maiores: produção de conhecimento histórico sobre o acervo de peças anatomopatológicas e restauro, análise laboratorial e digitalização do próprio acervo. Além da pesquisa tradicional em fundos de museus e arquivos, como o Departamento de Patologia ainda conta com muitos funcionários, professores e ex-alunos que há décadas acompanham a instituição e contribuem com pesquisas dentro da universidade, consideramos entrevistas a essas pessoas recursos que não podem ser perdidos, pois nem sempre a literatura e as fontes escritas dão conta de ocupar as lacunas a respeito da história desse acervo. Nesse sentido, utilizando as indicações e metodologia de Eclea Bosi (2003) para a produção de entrevistas de história oral pretendemos salvaguardar o relato dessas pessoas.

Figura 6 - fluxograma da proposta



Fonte: os autores, 2022.

A triagem do acervo é a primeira etapa do processo de revitalização do acervo, sendo feita manualmente enquanto se aplicam técnicas de restauro e conservação. Só assim os itens do acervo podem passar pelos procedimentos de tomografia, realizadas junto à Plataforma de Imagem na Sala de Autópsia da FMUSP (PISA-FMUSP), (Fig. 7) e fotogrametria – trata-se da aquisição de imagens de alta definição com uma câmera profissional e processamento em softwares específicos como o, gratuito e de código aberto, AliceVision Meshroom 2021.1.0 (https://alicevision.org/#meshroom) ou os pagos Agisoft Metashape (https://www.agisoft.com/) e Autodesk ReCap Pro (https://www.autodesk.co.uk).

Para além das imagens macroscópicas, há ainda a necessidade de se produzir as imagens de lâminas histológicas para a avaliação histopatológica dos espécimes. Visando manter o máximo da integridade das peças, quando não é possível uma extração manual com instrumental cirúrgico, procedimentos de autópsia minimamente invasiva, descritos por Theodoro-Filho et al. (2021), (Fig. 8) como a utilização de agulhas de biópsia e ultrassom permitem a extração de material sem grandes danos aos itens. A junção de todos esses procedimentos é o que permite justamente aquelas simulações hiper-realistas em ambientes seguros para aprendizado de vários procedimentos e habilidades como representado por nosso protótipo apresentado anteriormente (Fig. 1). Vale citar, ainda, que ao final de todo esse processo os itens que tiverem sucesso em sua virtualização

poderão ser replicados em impressões 3D quase tão realistas quanto as próprias peças do acervo. Ao fim de todo esse processo, com o material resultante de pesquisa junto à rotina do SVOC-SP, existe a pretensão de novos itens passarem a integrar e expandir o acervo reciclando a proposta de manutenção até aqui apresentada.

Figura 7 - Da esquerda para a direita: item do acervo antes e depois da higienização e restauro e o mesmo item em dois graus de densidade após tomografia computadorizada



Fonte: os autores, 2022.

Figura 8 - Da esquerda para a direita: Coleta de material para análise e imagem de ultrassom utilizada para auxiliar este procedimento



Fonte: os autores, 2022.

5 Considerações Finais

O ensino da anatomia e patologia na medicina e biologia contemporâneas foi, majoritariamente, baseado na demonstração de espécimes macroscópicos e histológicos. Entretanto, a maior parte das instituições atualmente sofre com a falta de peças anatômicas para fins didáticos. Além disto, o avanço das novas tecnologias de ensino online requer também novos ambientes virtuais de ensino. Diante do exposto, nosso projeto propõe a produção de materiais alternativos para o ensino (online) de anatomia e patologia, bem como a democratização do conhecimento. A preservação do acervo do Departamento de Patologia produzido ao longo de mais de 7 décadas e o reconhecimento do seu valor histórico nos motiva a desenvolver um museu virtual interativo.

Produzido ao longo de períodos para os quais não existiam os recentes e poderosos maquinários de análise laboratorial e capacidades de diagnóstico atuais, o acervo é constituído por peças inexploradas pelas ferramentas contemporâneas e que apresentam patologias em graus avançados de desenvolvimento que, hoje, não mais evoluiriam até estes pontos. Um grande exemplo da utilização de material humano arquivado em *biobancos* existe dentro do próprio Departamento de Patologia. A assim nomeada Blocoteca da FMUSP, organizada por iniciativa da Profa. Thais Mauad do Departamento de Patologia da FMUSP, é um serviço de arquivo que compreende “189.210 laudos [desde a década de 1930] informatizados e cerca de 200.000 blocos de tecido humano” à disposição para pesquisa (ASSESSORIA DE COMUNICAÇÃO DA FMUSP, 2014, p.68).

Portanto, acreditamos que a leitura correta desse acervo, através da interdisciplinaridade dessa fusão de técnicas, permite a interpretação das peças do acervo como um recurso material único. Seu potencial de ensino de anatomia patológica soma-se à sua capacidade de ajudar a elucidar lacunas nas trajetórias científicas, institucionais e sociais da Patologia ao longo do século XX na cidade de São Paulo.

REFERÊNCIAS

ACKERMAN, M. J. The Visible Human Project. **J Biocommun**. 1991;18(2):14. PMID: 1874706.

ASSESSORIA DE COMUNICAÇÃO DA FMUSP. 2014. **Relatório gestão 2010-2014**. São Paulo: s/e. Disponível em: https://www.fm.usp.br/fmusp/institucional/relatorios Acesso em: 06 nov 2022.

AZIZ, M. A.; MCKENZIE, J. C.; WILSON, J. S.; COWIE, R. J.; AYENI, S. A.; DUNN, B. K. The human cadaver in the age of biomedical informatics. **Anatomical Record**, v. 269, n. 1, p. 20–32, 2002.

BESHARATI TABRIZI, L.; MAHVASH, M. Augmented reality-guided neurosurgery: accuracy and intraoperative application of an image projection technique. **Journal of neurosurgery**, v. 123, n. 1, p. 206–11, jul. 2015.

BOSI, E. **O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

BLOCH, M. **Apologia à História**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora. 2002.

BOURDÉ, G., MARTIN, H. **As Escolas Históricas**. Lisboa: Europa-América. 1983.

BRINKLEY, J. F.; ROSSE, C. The Digital Anatomist Distributed Framework and Its Applications to Knowledge-based Medical Imaging, **Journal of the American Medical Informatics Association**, Volume 4, Issue 3, May 1997, Pages 165–183, https://doi.org/10.1136/jamia.1997.0040165

BURTON, J. L. A bite into the history of the autopsy. **Forens Sci Med Pathol** 1, 277–284 (2005). https://doi.org/10.1385/FSMP:1:4:277

BYARD, R.W. The ongoing loss of historical material from institutions. **Forensic Sci Med Pathol**. 2021 Jun;17(2):183-184. https://doi.org/10.1007/s12024-020-00332-2

CHIEN, C.-H.; CHEN, C.-H.; JENG, T.-S. An Interactive Augmented Reality System for Learning Anatomy Structure. **International MultiConference of Engineers and Computer Scientists**, 2010.

DAMJANOV, I. Teaching of pathology at more than one level. **Human pathology**, v. 36, n. 2, p. 135–8, fev. 2005.

DEVERS, K. J. The changing role of the autopsy: A social environmental perspective. **Human Pathology**, 21(2), 145–153. 1990. https://doi:10.1016/0046-8177(90)90122-I
DE CAMPOS, Ovídio Pires. Verdades clinicas. **Revista de Medicina**, v. 5, n. 31, p. 1, 1924.

DENG, W.; LI, F.; WANG, M.; SONG, Z. Easy-to-use augmented reality neuronavigation using a wireless tablet PC. **Stereotactic and Functional Neurosurgery**, v. 92, n. 1, p. 17–24, 2014.

DRAKE, R. L.; MCBRIDE, J. M.; LACHMAN, N.; PAWLINA, W. Medical education in the anatomical sciences: The winds of change continue to blow. **Anatomical Sciences Education**, v. 2, n. 6, p. 253–259, 2009.
FIGUEIREDO, E. G.; FARIA, J. W. V. de; BALLESTER, G.; TEIXEIRA, M. J. Quick-Time VRTM: when medical education meets virtual reality. **Revista de Medicina**, v. 88, n. 3–4, p. 175–180, 2014.

GLOSSOP, N.; WANG, Z.; WEDLAKE, C.; MOORE, J.; PETERS, T. Augmented reality laser projection device for surgery. **Studies in health technology and informatics**, v. 98, p. 104–10, 2004.

GONZALEZ, L. F.; SCHORNAK, M.; SPETZLER, R. F.; PREUL, M. C.; LEMOLE, G. M.; HENN, J. S.; FERREIRA, M. A. T. Interactive stereoscopic virtual reality: a new tool for neurosurgical education. **Journal of Neurosurgery**, v. 96, n. December 2001, p. 144–149, 2009.

HALLAM, E. **Anatomy Museum: Death and the Body Displayed**. Londres: Reaktion Books, 2015.

HIRSCH, M.; KRAMER, T. **Neuroanatomy: 3D-stereoscopic atlas of the human brain.** 1a ed. Berlin: Springer, 1999.

HÖHNE, K. H. et al. A new representation of knowledge concerning human anatomy and function. **Nature medicine**, v. 1, n. 6, p. 506-511, 1995.

ISEKI, H.; MASUTANI, Y.; IWAHARA, M.; TANIKAWA, T.; MURAGAKI, Y.; TAIRA, T.; DOHI, T.; TAKAKURA, K. Volumegraph (overlaid three-dimensional image-guided navigation). Clinical application of augmented reality in neurosurgery. **Stereotactic and functional neurosurgery**, v. 68, n.

1–4 Pt 1, p. 18–24, 1997.

KÜÇÜK, S.; KAPAKIN, S.; GÖKTAŞ, Y. Learning Anatomy via Mobile Augmented Reality: Effects on Achievement and Cognitive Load. **Anat Sci Educ** 00:00–00, p. 411–421, 2016.

LEBLANC, F.; CHAMPAGNE, B. J.; AUGESTAD, K. M.; NEARY, P. C.; SENAGORE, A. J.; ELLIS, C. N.; DELANEY, C. P.; COLORECTAL SURGERY TRAINING GROUP. A comparison of human cadaver and augmented reality simulator models for straight laparoscopic colorectal skills acquisition training. **Journal of the American College of Surgeons**, v. 211, n. 2, p. 250–5, ago. 2010.

LEGOFF, J. **História e Memória**. 7ª ed. Campinas: Editora Unicamp, 2013.

LIAO, H.; INOMATA, T.; SAKUMA, I.; DOHI, T. 3-D Augmented Reality for MRI-Guided Surgery Using Integral Videography Autostereoscopic Image Overlay. **IEEE TRANSACTIONS ON BIOMEDICAL ENGINEERING**, v. 57, n. 6, p. 1476–86, 2000.

LUFLER, R. S.; ZUMWALT, A. C.; ROMNEY, C. A.; HOAGLAND, T. M. Effect of visual-spatial ability on medical students' performance in a gross anatomy course. **Anatomical Sciences Education**, v. 5, n. 1, p. 3–9, 2012.

MAHVASH, M.; BESHARATI TABRIZI, L. A novel augmented reality system of image projection for image-guided neurosurgery. **Acta Neurochirurgica**, v. 155, n. 5, p. 943–947, 2013.
MEANS, B.; TOYAMA, Y.; MURPHY, R.; BAKIA, M.; JONES, K. **Evaluation of Evidence-Based Practices in Online Learning**. Washington, D.C, 2009.

MOTA, A; MARINHO, M. G. S. M. C. (Orgs) **Departamentos da Faculdade de Medicina da Universidade de São Paulo: Memórias e Histórias**. São Paulo: CD. G Casa de Soluções e Editora, 2012.

MUNZER B. W.; KHAN M. M.; SHIPMAN B.; MAHAJAN P. Augmented reality in emergency medicine: A scoping review **J. Med. Internet Res**., 21 (4). 2019, https://doi.org/10.2196/12368

NASH, J. R. G.; WEST, K. P.; FOSTER, C. S. The teaching of anatomic pathology in England and Wales: A transatlantic view. **Human Pathology**, v. 32, n. 11, p. 1154–1156, nov. 2001.

NEVES, F.; BÔAVENTURA, C.; BITENCOURT, A.; ATHANAZIO, D.; REIS, M. Impacto da Introdução de Mídia Eletrônica num Curso de Patologia Geral. **Revista Brasileira de educação Médica**, v. 32, n. 4, p. 431–436, 2008.

NICHOLSON, D. T.; CHALK, C.; FUNNELL, W. R. J.; DANIEL, S. J. Can virtual reality improve anatomy education? A randomised controlled study of a computer-generated three-dimensional anatomical ear model. **Medical Education**, v. 40, n. 11, p. 1081–1087, nov. 2006.

RODRIGUES, F. R.; LOPES, V. G. S.; LOPEZ, C. L.; SOARES FILHO, P. J.; SILVA, R. DE C. L. G. DA; SILVA, L. E. DA; TEIXEIRA, G. H. M. DE C. O decréscimo vertiginoso das autópsias em um hospital universitário do Brasil nos últimos 20 anos. **Jornal Brasileiro de Patologia e Medicina Laboratorial**, 47(4), 445–450. 2011. https://doi.org/10.1590/S1676-24442011000400009

ROJAS, G. M.; CASTELLANOS, F. X.; MILHAM, M. P.; MARGULIES, D. S.; GALVEZ, M.; CRADDOCK, R. C.; VEGA POTLER, N. Stereoscopic three-dimensional visualization applied to multimodal brain images: clinical applications and a functional connectivity atlas. **Frontiers in Neuroscience**, v. 8, n. November, p. 1–14, 2014.

SCHROEDER, H. W.; WAGNER, W.; TSCHILTSCHKE, W.; GAAB, M. R. Frameless neuronavigation in intracranial endoscopic neurosurgery. **Journal of neurosurgery**, v. 94, n. 1, p. 72–9, jan.

2001.

SWEENEY, K.; HAYES, J. A.; CHIAVAROLI, N. Does spatial ability help the learning of anatomy in a biomedical science course? **Anatomical Sciences Education**, v. 7, n. 4, p. 289–294, 2014.

TALAMONI, A. C. B.; BERTOLLI FILHO, C. A anatomia e o ensino de anatomia no Brasil: a escola boveriana. **História, Ciências, Saúde-Manguinhos**, 21(4), 1301–1322. 2014. https://doi.org/10.1590/S0104-597020140

TAVARES, A. C. **O ensino da patologia humana e suas relações históricas com o estilo de pensamento a partir da análise de livros-texto**. 2008. Universidade de Brasília, 2008.

TEMKIN, B.; ACOSTA, E.; MALVANKAR, A.; VAIDYANATH, S. An interactive three-dimensional virtual body structures system for anatomical training over the internet. **Clinical Anatomy**, v. 19, n. 3, p. 267–274, abr. 2006.

THEODORO-FILHO, J; MONTEIRO, R. A. A; DUARTE-NETO, A. N.; MAUAD, T.; SILVA, L. F. F.; SALDIVA, P. H. N.; DOLHNIKOFF, M. Extended minimally invasive autopsy: Technical improvements for the investigation of cardiopulmonary events in COVID-19. **Clinics** *(Sao Paulo).* v. 76, e3543, Nov. 2021. https://doi.org/10.6061/clinics/2021/e3543

VORSTENBOSCH, M. A. T. M.; KLAASSEN, T. P. F. M.; DONDERS, A. R. T.; KOOLOOS, J. G. M.; BOLHUIS, S. M.; LAAN, R. F. J. M. Learning anatomy enhances spatial ability. **Anatomical Sciences Education**, v. 6, n. 4, p. 257–262, 2013.

WATANABE, E.; SATOH, M.; KONNO, T.; HIRAI, M.; YAMAGUCHI, T. The Trans-Visible Navigator: A See-Through Neuronavigation System Using Augmented Reality. **World neurosurgery**, v. 87, p. 399–405, mar. 2016.

Memorial da FAMED: projeto para salvaguarda e preservação do seu patrimônio e memória

Rosangela Cristina Ribeiro Ramos

Mestre em História, Historiadora, Graduanda em Museologia (UFRGS)

Shirlei Galarça Salort

Mestre em Educação, Bibliotecária da Faculdade de Medicina da UFRGS, Coordenadora do Projeto Memorial da FAMED/UFRGS e Membro da Rede de Museus da UFRGS (REMAM)

RESUMO

Este trabalho apresenta algumas ações realizadas no Projeto Memorial da Faculdade de Medicina da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (FAMED) referentes à conservação dos acervos.Trata-se de um projeto de extensão cujo objetivo é a recuperação, salvaguarda e divulgação do patrimônio material e imaterial da instituição. São abordados aspectos da trajetória da Faculdade e as principais ações desenvolvidas nos eixos de trabalho, em prol da preservação e conservação do patrimônio cultural. Os eixos de trabalho do projeto envolvem o tratamento das coleções arquivísticas, bibliográficas e museológicas. A Universidade possui uma política de acervos bem definida no que tange a salvaguarda das coleções arquivísticas e bibliográficas, tendo em vista as legislações federais consolidadas nessas áreas. Porém, no tocante aos acervos museológicos, ainda há a necessidade de criação de políticas institucionais. Contudo, em 2018, iniciou-se o tratamento das coleções museológicas da FAMED, partindo de um arrolamento inicial dos objetos, no qual foram descritas as principais categorias dos itens encontrados, dentre elas: iconografia, placas, mobiliário, troféus e numismática. Recentemente, foi criado um site para divulgação do projeto e das coleções, e com o retorno das atividades presenciais na Universidade, após dois anos de suspensão devido à pandemia de COVID-19, foram retomadas as ações de organização, higienização e arrolamento dos objetos museais, que compõem o projeto. Algumas ações já estão sendo desenvolvidas, porém atualmente ainda há limitação de recursos para que se possa abranger grande parte das coleções históricas institucionais e realizar uma conservação preventiva adequada destas, evitando assim a perda de objetos museológicos e de documentos arquivísticos e bibliográficos históricos.

PALAVRAS-CHAVE

Patrimônio. Memória. Memorial da Faculdade de Medicina. Documentação. Gestão de acervos.

ABSTRACT

This work presents the actions carried out in the Memorial Project of the Faculty of Medicine of the Federal University of Rio Grande do Sul (FAMED). It is an extension project aimed at recovering, safeguarding and disseminating the material and immaterial heritage of the institution. We address the aspects of the Faculty's trajectory, as well as the main actions developed in the working axes for the preservation and conservation of the cultural heritage. The project's working axes involve the treatment of archival, bibliographic, and museum collections. The University has a well-defined collection policy regarding the safeguarding of archival and bibliographic collections, in view of federal legislation consolidated in these areas. However, regarding museum collections, there is still a need for institutional policies to be created. Despite that, in 2018, the management of the FAMED museum collections began, starting with an initial listing of the objects, in which we described the main categories of the items found, including iconography, plaques, furniture, trophies, and numismatics. Recently, a website was created to publicize the project and collections, and with the return of face-to-face activities at the University, after two years of suspension due to the COVID-19 pandemic, actions to organize, clean and list museum objects were resumed , which make up the project. Some actions are already being developed, but currently there are still limited resources to cover a large part of institutional historical collections and carry out adequate preventive conservation of these, thus avoiding the loss of museum objects and historical archival and bibliographic documents.

KEYWORDS

Heritage. Memory. Memorial da Faculdade de Medicina.
Documentation. Collection Management.

1 Introdução

O projeto *Memorial da Faculdade de Medicina* foi criado em 2017, antecedendo o início das comemorações dos 120 anos da Faculdade de Medicina (FAMED) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, instituição fundada em 1898. Também denominado Memorial da FAMED, trata-se de um projeto executado em parceria com a Biblioteca da Faculdade de Medicina e do Hospital de Clínicas de Porto Alegre (Biblioteca FAMED/HCPA), com o curso de Museologia, com a Divisão de Documentação/Arquivo Central, com o Departamento de Fisiologia do Instituto de Ciências Básicas da Saúde e com a Rede de Museus e Acervos Museológicos (REMAM), da Universidade, além de outros parceiros internos e externos. Ele tem como enfoque a preservação, a conservação, a divulgação científica e a pesquisa do patrimônio material e imaterial da instituição, de maneira transdisciplinar, envolvendo diferentes áreas do conhecimento. Além de se constituir como um espaço para formação acadêmica dos cursos de Museologia, Arquivologia, Biblioteconomia, entre

outros.

O foco na recuperação da memória e identidade da FAMED tem também como objetivo valorizar os conhecimentos produzidos ao longo dos 124 anos de sua existência e resgatar sua importância no contexto social e comunitário, através da divulgação histórica, a partir de produções científicas, exposições, pesquisas, recuperação de acervo, entre outras. O projeto se caracteriza por realizar as ações através de eixos temáticos, que envolvem as coleções arquivísticas, bibliográficas e museológicas. O primeiro eixo relacionado à gestão de acervos é voltado à salvaguarda dos acervos arquivísticos, museais e bibliográficos, com as tarefas de registro e conservação preventiva. Nesse sentido prevê a ação de inventariação e catalogação das coleções, a fim de patrimonializá-las, bem como higienizá-las e acondicioná-las adequadamente, conforme a sua materialidade. Também estão previstas atividades de restauro da coleção iconográfica (pinturas com moldura), que se encontram em estado de conservação inadequado.

O segundo eixo relacionado ao registro da História Oral e atividades culturais, prevê a realização de entrevistas e coleta de depoimentos acerca da história da Faculdade, além de realizar mostras ou exposições de caráter científico-cultural, visando disseminar esse conhecimento.

Por último, o eixo responsável pelo Memorial Virtual, compreende a ampliação das exposições, através da digitalização dos itens dos acervos (museológicos, arquivísticos e bibliográficos), proporcionando a integração com outras instituições e favorecendo as redes. Atualmente, a página do Memorial, situada no endereço www.ufrgs.br/cemmed contempla uma mostra inicial desse projeto.

A ideia da construção de um Memorial é muito importante, pois, além de sinalizar materialmente as coleções, ela permite registrar novas memórias, apresentar fatos desconhecidos para a comunidade e sensibilizá-la para a necessidade de preservar e compartilhar as memórias institucionais, principalmente das instituições públicas de ensino, que se mantêm ativas e destacadas por longos anos. Nesse sentido, é preciso considerar que os registros arquivísticos, bibliográficos e museológicos, constituídos por documentos, livros raros e instrumentos científicos, traçam a própria história do desenvolvimento da ciência médica no Rio Grande do Sul. Trata-se, portanto, de um patrimônio público que precisa ser disponibilizado às comunidades acadêmicas em geral.

O projeto tem como objetivos específicos:

- Organizar os acervos, a partir do mapeamento da acumulação, identificação e produção de documentação;

- Elaborar instrumentos de pesquisa - inventário, catalogação, livro, tombo e pesquisas;

- Produzir depoimentos e materiais de História Oral relativos à historicidade da Faculdade de Medicina;

- Revitalizar documentos e objetos, visando a criação de conteúdo científico e sua difusão;

- Readequar os espaços físicos e união das coleções, a fim de propiciar sua conservação e preservação;

- Ampliar o acesso aos acervos arquivísticos e as coleções museológicas e bibliográficas, a partir da digitalização dos acervos e disponibilização no Memorial Virtual.

Neste trabalho abordaremos com maior ênfase às ações relacionadas ao tratamento das coleções museológicas.

2 A Faculdade de Medicina e seus acervos

A história da *Faculdade de Medicina,* nestes 124 anos, é marcada pela atuação de professores e alunos na comunidade científica, social e política. Além de sua fusão com outras faculdades, para a criação da UFRGS, a FAMED esteve presente em momentos marcantes da história local, regional e nacional. Logo, seus objetos e documentos contextualizam diferentes períodos históricos, políticos e sociais, bem como, demonstram os impactos de cada um no ensino e na história da ciência. A recuperação dessas memórias, a preservação do conhecimento construído ao longo dos anos e o resgate da importância social e comunitária da instituição, são fontes de pesquisa e reflexão, que contribuem para a geração de novos conhecimentos, para a produção científica e consequentemente para a inovação.

Ampliar o acesso a tais coleções e memórias, fazendo uso das tecnologias de informação, significa difundir a trajetória do ensino em saúde e da ciência. Conhecer como se deu a evolução dos conhecimentos que fundamentam as ações de saúde é parte importante de atividades de divulgação e popularização da ciência, contribuindo para a educação da população. Também pode subsidiar a geração de novos conhecimentos e motivar os estudantes nos seus estudos científicos, despertando possíveis talentos e vocações para futuros cientistas de diversas áreas do conhecimento. Somando-se a isso, tem-se a possibilidade de desenvolvimento de novas competências e práticas na gestão, preservação e conservação de acervos, experiências que contribuirão também para a formação dos profissionais da informação, como museólogos, bibliotecários, arquivistas, historiadores, entre outros.

Reitera-se, assim, a importância de se constituir um espaço de memória universitário: o Memorial da FAMED apresenta-se como uma potência na investigação de registros documentais enquanto meios de investigação de aspectos da organização e transformação da sociedade. A proposta apresentada é um processo de legitimação dessas evidências enquanto patrimônios, mas, também, um exercício de promover a história da Medicina com estratégias de apropriação social e construção coletiva do conhecimento.

Atualmente, os objetos históricos sobre o ensino da Medicina na instituição, encontram-se distribuídos em diferentes departamentos da Universidade e expostos a diversos agentes degradantes. É o caso, por exemplo, de objetos de anatomia utilizados no ensino no século XIX, provenientes do Museu Ceroplástico adquirido em 1904, que não possuem um espaço único e adequado, com controle de umidade e temperatura, higienização e outras intervenções de

preservação, adequadas à conservação dos objetos e documentos. Essas peças carecem também de registro documental museológico e pesquisa.

Os acervos museológicos e arquivísticos históricos, hoje encontram-se com esses riscos ocasionados pelos agentes de degradação física, se deteriorando de forma cumulativa, podendo no fim não terem mais a utilidade por perderem informações vitais. Situação que configura o risco de dissociação, quando há "dano relacionado a incapacidade permanente ou temporária de associar os acervos a suas informações, impossibilitando o controle e o conhecimento" (SASSE, 2015, p.113). O fato de estarem em diversos espaços, espalhados pelos departamentos, dificulta o gerenciamento desses itens, sendo fundamental um mapeamento e inventário museológico e diagnósticos arquivísticos, para a sua adequada gestão.

As coleções de instrumentos, vidraria, iconografia que estão no prédio novo da Faculdade de Medicina encontram-se em uma sala, destinada a ser a Reserva Técnica, a qual carece de instrumentos adequados de guarda e conservação preventiva, como aparelhos para medição e controle da temperatura e umidade.

Importante destacar que a preservação é uma obrigação legal, estipulada pela Lei federal nº 11.904/2009, que instituiu o Estatuto de Museus. Especificamente a conservação, restauro e segurança das coleções são mencionadas na Subseção 1 (artigos 21 a 27) e a documentação na Subseção IV, fundamentalmente nos artigos 38, 39 e 40, que ditam a obrigatoriedade do estabelecimento de uma política de aquisição e inventariação dos acervos.

Com relação aos acervos arquivísticos, já se tem instrumentos normativos, políticas arquivísticas, sólida legislação, bem como diagnósticos elaborados que dão conta do comprometimento relativo à conservação e preservação dos documentos pertencentes aos diversos arquivos. Logo, a Universidade possui uma política de acervos bem definida no que tange a salvaguarda das coleções arquivísticas e bibliográficas, tendo em vista as legislações federais consolidadas nessas áreas. As coleções arquivísticas encontram-se higienizadas, mas ainda carecem de documentação, catalogação e correto acondicionamento, assim como as coleções museológicas. Já as coleções bibliográficas encontram-se preservadas e catalogadas, disponíveis no catálogo do Sistema de Bibliotecas da Universidade (SBUFRGS).

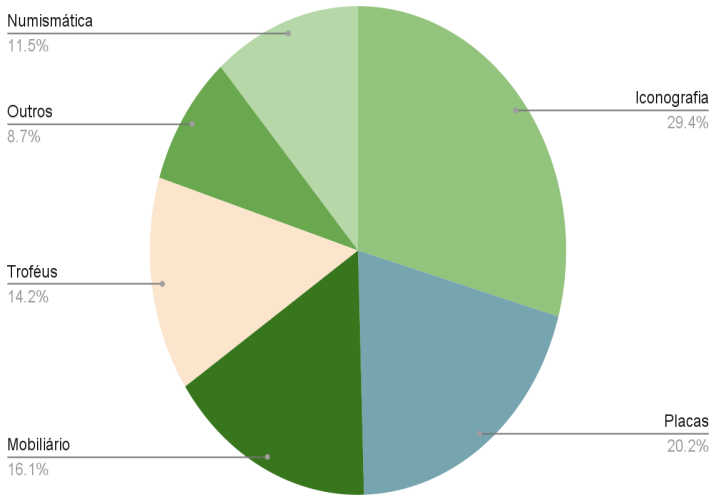
3 Ações implementadas e perspectivas

No que se refere às coleções museológicas, no ano de 2018, em parceria com o curso de Museologia, houve o primeiro passo para a organização desta coleção, através do mapeamento e arrolamento dos objetos com potencial museológico pertencentes ao Memorial da FAMED. Em um período relativamente curto (três meses), três acadêmicas do curso de Museologia sob orientação de uma professora do curso, passaram a registar e descrever os itens. Importante ressaltar que, devido ao volume de objetos, não foi possível obter dados sobre todos os itens que se encontram

na sala denominada para a reserva técnica, na qual estão guardados objetos doados por ex-alunos e professores e recolhidos por funcionários da Faculdade de Medicina.

Naquele período, analisou-se o prédio como um todo, inclusive suas características exteriores, e foram listados, descritos e mapeados duzentos e dezoito itens, os quais foram divididos em seis coleções provisórias **(Figura 1):** Iconografia, Mobiliário, Numismática, Placas, Troféus e Outros - esta última categoria foi criada para englobar itens de cunho pessoal e/ou comemorativo.

Figura 1 - Gráfico para demonstrar classificação realizada em 2018.



Fonte: gráfico elaborado pelas autoras, 2023.

Em maio de 2021, o projeto obteve a concessão de uma bolsa de extensão para uma graduanda em Museologia, porém devido ao contexto pandêmico, as tarefas foram realizadas em home-office a partir do material coletado em ações anteriores, como a de 2018.

Foi iniciado o desenvolvimento da homepage do projeto, com logotipo e layout próprios, atentando-se para inserção de plugins de acessibilidade. Além das informações sobre a história da FAMED e das coleções arquivística, bibliográfica e museológica, foi criada uma mostra virtual dos retratos de antigos professores, com informações biográficas.

Esta coleção de quadros, de grandes dimensões (média de 85cmx70 cm) conta com mais de vinte itens, que em sua maioria, apesar de necessitar de algum tipo de intervenção, estão em boas condições de preservação. Por esta razão, também na modalidade à distância, se iniciou a pesquisa museológica destes quadros e foi criada uma ficha a partir das diretrizes de Padilha (2014). Foram analisados dados extrínsecos, como a materialidade e intrínsecos, com o preenchimento de

informações sobre a confecção, o autor da obra e personalidade retratada, dentre outros campos - vide a **figura 2**.

Figura 2 - Modelo da ficha de pesquisa museológica

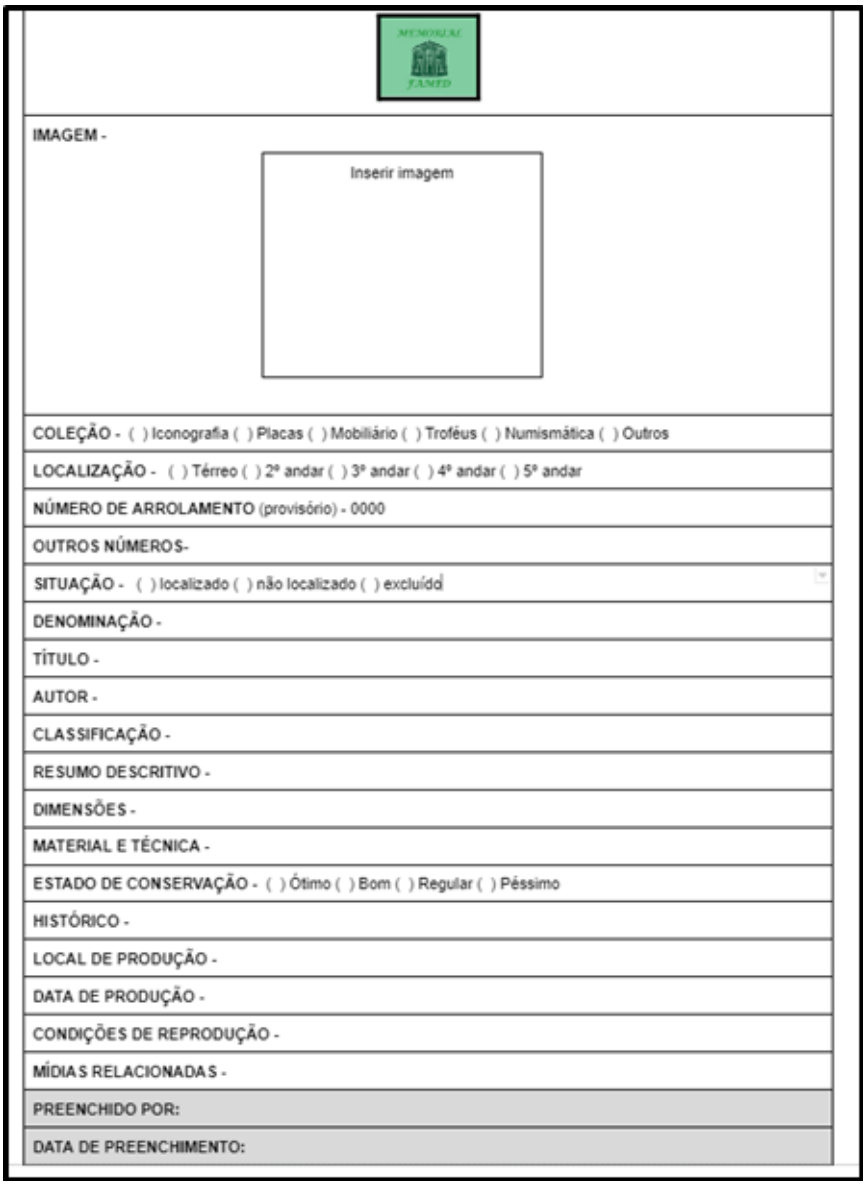


IMAGEM - Inserir imagem
COLEÇÃO - ( ) Iconografia ( ) Placas ( ) Mobiliário ( ) Troféus ( ) Numismática ( ) Outros
LOCALIZAÇÃO - ( ) Térreo ( ) 2º andar ( ) 3º andar ( ) 4º andar ( ) 5º andar
NÚMERO DE ARROLAMENTO (provisório) - 0000
OUTROS NÚMEROS-
SITUAÇÃO - ( ) localizado ( ) não localizado ( ) excluído
DENOMINAÇÃO -
TÍTULO -
AUTOR -
CLASSIFICAÇÃO -
RESUMO DESCRITIVO -
DIMENSÕES -
MATERIAL E TÉCNICA -
ESTADO DE CONSERVAÇÃO - ( ) Ótimo ( ) Bom ( ) Regular ( ) Péssimo
HISTÓRICO -
LOCAL DE PRODUÇÃO -
DATA DE PRODUÇÃO -
CONDIÇÕES DE REPRODUÇÃO -
MÍDIAS RELACIONADAS -
PREENCHIDO POR:
DATA DE PREENCHIMENTO:

Fonte: Ficha elaborada pela equipe do projeto. 2022.

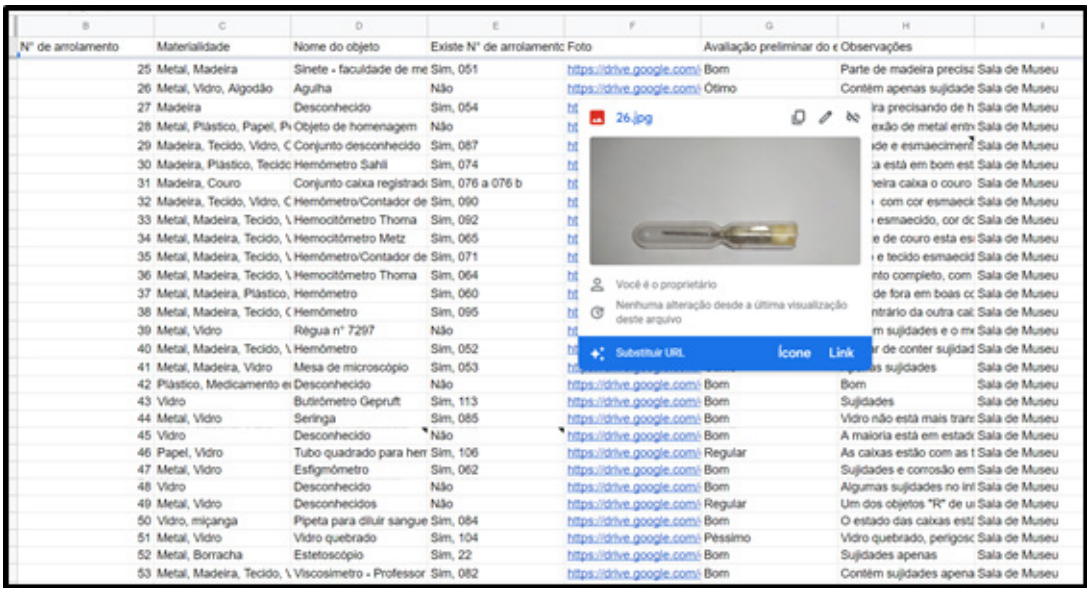
Dentre outras atividades, a equipe do Memorial da FAMED, buscou criar parcerias e participar de editais, na tentativa de angariar insumos e qualificar as ações do projeto. Seja fazendo reuniões com professores de outros cursos e universidades, seja cotando materiais para averiguar

a possibilidade de restaurar peças que se encontram em nível de degradação avançado, com risco de perda informacional do seu suporte. Dentre as tentativas realizadas estão, por exemplo, reuniões com professora do curso de Conservação e Restauro da Universidade Federal de Pelotas, através do qual ocorreu um diagnóstico da coleção dos quadros e aventou-se a possibilidade de uma parceria com o laboratório do curso de Conservação e Restauro.

Ocorreu também o levantamento orçamentário para a aquisição de materiais necessários ao correto acondicionamento e adequação das normas de conservação preventiva em todas as coleções. A equipe do projeto também se organizou para participar do Edital *Programa de Apoio a Museus e Centros de Ciência e Tecnologia e a Espaços Científico-Culturais* do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), para captação de recursos. Nesse mesmo período, foi composta uma comissão de acervos, para a elaboração da política de gestão das coleções e da documentação para o Memorial. A referida comissão conta com professores do curso de Museologia, arquivistas do Arquivo Central da Universidade e servidores e professores da Faculdade de Medicina.

Em meados de 2022, com o arrefecimento da pandemia, foi possível retornar às atividades presenciais. No entanto, devido a uma obra estrutural na Faculdade, a qual exigiu a mudança temporária do local de acondicionamento de parte dos objetos e culminou com a perda de etiquetas de identificação, entre outras, optou-se por refazer o arrolamento anterior. Até o momento, já foram fotografados e descritos cento e dezenove itens, em um formulário do Google, desenvolvido pela equipe do projeto. **(Figura 3)**

Figura 3 - *Print Screen* da planilha preenchida pela bolsista do projeto



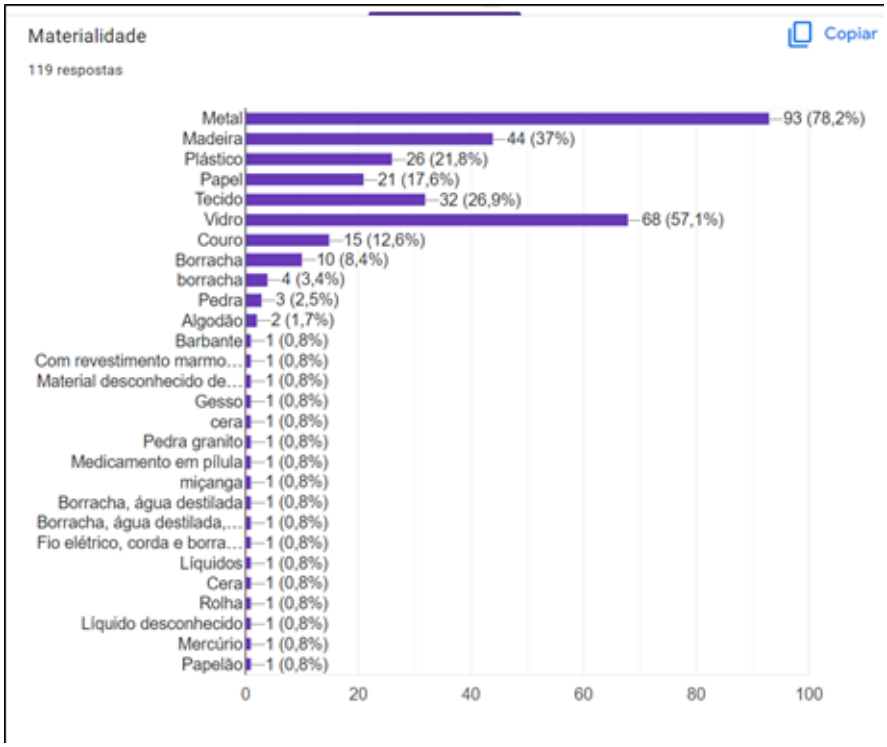
	N° de arrolamento	Materialidade	Nome do objeto	Existe N° de arrolamento	Foto	Avaliação preliminar do e	Observações	
25		Metal, Madeira	Sinete - faculdade de me	Sim, 051	https://drive.google.com/	Bom	Parte de madeira precisa	Sala de Museu
26		Metal, Vidro, Algodão	Agulha	Não	https://drive.google.com/	Ótimo	Contém apenas sujidade	Sala de Museu
27		Madeira	Desconhecido	Sim, 054	ht		ra precisando de h	Sala de Museu
28		Metal, Plástico, Papel, Pe	Objeto de homenagem	Não	ht		exão de metal entr	Sala de Museu
29		Madeira, Tecido, Vidro, C	Conjunto desconhecido	Sim, 087	ht		ide e esmaecimento	Sala de Museu
30		Madeira, Plástico, Tecido	Hemômetro Sahli	Sim, 074	ht		a está em bom est	Sala de Museu
31		Madeira, Couro	Conjunto caixa registrado	Sim, 076 a 076 b	ht		eira caixa o couro	Sala de Museu
32		Madeira, Tecido, Vidro, C	Hemômetro/Contador de	Sim, 090	ht		com cor esmaeci	Sala de Museu
33		Metal, Madeira, Tecido, \	Hemocitômetro Thoma	Sim, 092	ht		esmaecido, cor dc	Sala de Museu
34		Metal, Madeira, Tecido, \	Hemocitômetro Metz	Sim, 065	ht		e de couro esta es	Sala de Museu
35		Metal, Madeira, Tecido, \	Hemômetro/Contador de	Sim, 071	ht		e tecido esmaecid	Sala de Museu
36		Metal, Madeira, Tecido, \	Hemocitômetro Thoma	Sim, 064	ht		nto completo, com	Sala de Museu
37		Metal, Madeira, Plástico,	Hemômetro	Sim, 060	ht		de fora em boas cc	Sala de Museu
38		Metal, Madeira, Tecido, (	Hemômetro	Sim, 095	ht		ntrário da outra cai	Sala de Museu
39		Metal, Vidro	Régua n° 7297	Não	ht		m sujidades e o m	Sala de Museu
40		Metal, Madeira, Tecido, \	Hemômetro	Sim, 052	ht		r de conter sujidad	Sala de Museu
41		Metal, Madeira, Vidro	Mesa de microscópio	Sim, 053	ht		s sujidades	Sala de Museu
42		Plástico, Medicamento e	Desconhecido	Não	https://drive.google.com/	Bom	Bom	Sala de Museu
43		Vidro	Butirômetro Gepruft	Sim, 113	https://drive.google.com/	Bom	Sujidades	Sala de Museu
44		Metal, Vidro	Seringa	Sim, 085	https://drive.google.com/	Bom	Vidro não está mais tran	Sala de Museu
45		Vidro	Desconhecido	Não	https://drive.google.com/	Bom	A maioria está em estad	Sala de Museu
46		Papel, Vidro	Tubo quadrado para hem	Sim, 106	https://drive.google.com/	Regular	As caixas estão com as t	Sala de Museu
47		Metal, Vidro	Esfigmômetro	Sim, 062	https://drive.google.com/	Bom	Sujidades e corrosão em	Sala de Museu
48		Vidro	Desconhecido	Não	https://drive.google.com/	Bom	Algumas sujidades no int	Sala de Museu
49		Metal, Vidro	Desconhecidos	Não	https://drive.google.com/	Regular	Um dos objetos "R" de u	Sala de Museu
50		Vidro, miçanga	Pipeta para diluir sangue	Sim, 084	https://drive.google.com/	Bom	O estado das caixas está	Sala de Museu
51		Metal, Vidro	Vidro quebrado	Sim, 104	https://drive.google.com/	Péssimo	Vidro quebrado, perigosc	Sala de Museu
52		Metal, Borracha	Estetoscópio	Sim, 22	https://drive.google.com/	Bom	Sujidades apenas	Sala de Museu
53		Metal, Madeira, Tecido, \	Viscosímetro - Professor	Sim, 082	https://drive.google.com/	Bom	Contém sujidades apena	Sala de Museu

Fonte: Registro das autoras, 2023.

Ao utilizar o recurso do formulário do *Google*, nota-se que é possível prospectar informações importantes para planejar as próximas etapas do projeto, como exemplo uma política de descarte, pois dos cento e dezenove objetos arrolados, trinta e oito foram considerados inadequados, seja por não estarem adequados à missão institucional ou por possuírem péssimo estado de conservação, estarem duplicados ou oferecerem risco de contaminação.

No que se refere ao acondicionamento e a conservação preventiva na **figura 4** é possível visualizar a distribuição das materialidades dos objetos analisados nos últimos meses e projetar suas necessidades.

Figura 4 - *Print Screen* de uma seção do formulário de arrolamento.



Fonte: Registro das autoras, 2023.

Para o próximo ano, espera-se dar continuidade às ações propostas e buscar novas parcerias e investimentos, a fim de viabilizar a continuidade das tarefas de conservação e recuperação dos acervos.

4 Considerações finais

Todos os eixos do projeto contribuem para a produção e divulgação histórico-científica, partindo da preservação, restauração e disponibilização dos objetos de pesquisa, que contam boa parte da história do ensino e da pesquisa em saúde no Brasil, para estudos nos diferentes níveis educacionais. A pesquisa básica, a atividade de descrição das coleções e o manuseio dos objetos e documentos, por si só já suscitam inúmeras reflexões e entendimentos trazidos por suas informações extrínsecas e intrínsecas, além de despertar lembranças, comparações ou indagações importantes para o estabelecimento de novas conexões e para a geração de novos conhecimentos e inovações.

Algumas ações já estão sendo desenvolvidas, porém atualmente ainda há limitação de recursos para que se possa abranger grande parte das coleções históricas institucionais e realizar uma conservação preventiva adequada destas, evitando assim a perda de objetos museológicos e de documentos arquivísticos e bibliográficos históricos.

A disponibilização das coleções e sua divulgação adequada e traduzida aos diferentes públicos, contribuirá para a popularização da ciência e promoverá a geração de conhecimentos. Com isso, busca-se também estimular a inovação e inspirar a criação de novos talentos, novas práticas e novas competências.

REFERÊNCIAS

BRASIL. **Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009**. Institui o Estatuto de Museus e dá outras providências. Diário Oficial da União: seção 1, Brasília, DF, ano 146, n. 10, p. 1-4, 15 jan. 2009. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2009/Lei/L11904.htm . Acesso em: 02 set. 2022.

FACULDADE LIVRE DE MEDICINA E PHARMACIA DE PORTO ALEGRE. **ATA da fundação da Faculdade de Medicina de Pôrto Alegre**. Porto Alegre: Liv. do Globo, 1948. 17p.

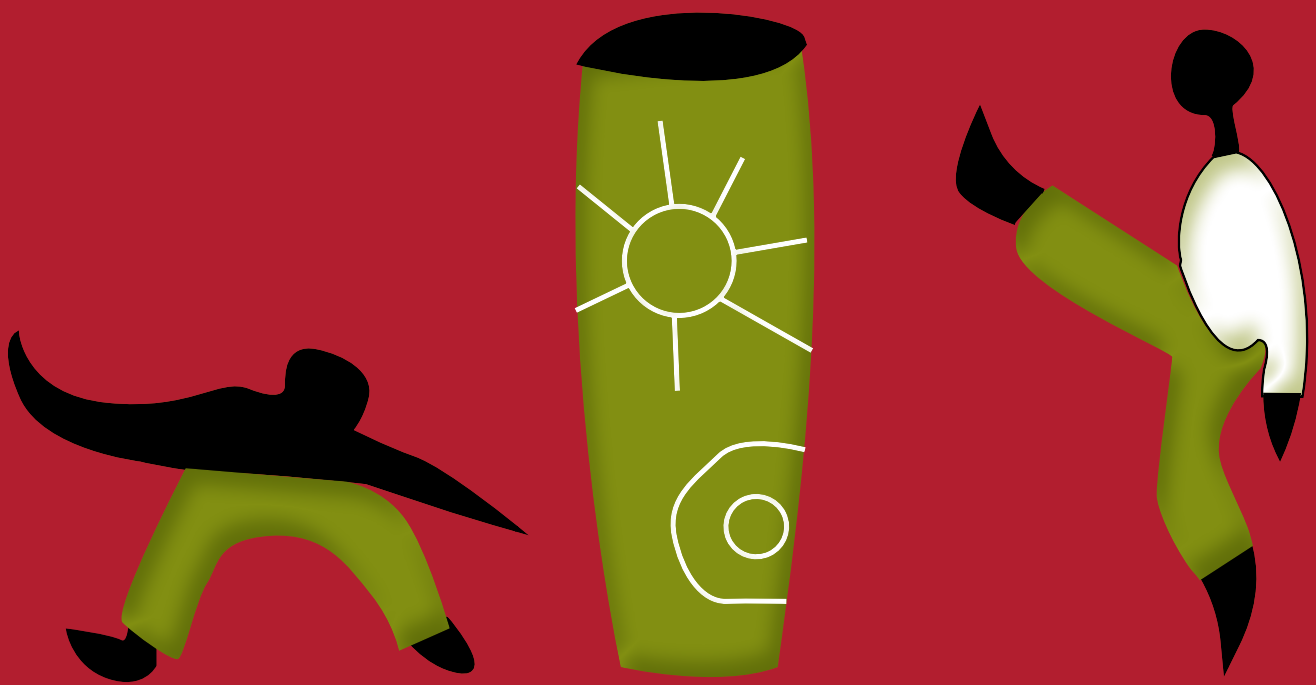
PADILHA, Renata Cardozo. **Documentação Museológica e Gestão de Acervo. Coleção Estudos Museológicos**, volume 2. Florianópolis: FCC, 2014.

SASSE, Fernanda. **Diagnóstico de Segurança e Análise de Risco**: Um estudo de caso no Museu da Família Colonial em Blumenau-SC. Orientadora: Luciana Silveira Cardoso. 2015. 135 f. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Museologia) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2015. Disponível em: https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/134315/TCC_A5_FINALIZADO_BU_PDF.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acesso em: 31 mar. 2023.

5º sebra mus

Museologia em *movimento:* lutas e resistências

GT 9
MUSEOLOGIAS EMERGENTES



GT 9 - MUSEOLOGIAS EMERGENTES

Coordenadores
Karlla Kamylla Passos dos Santos (UFG)
Giovanna Silveira Santos (UFG)
Camila Azevedo de Moraes Wichers (UFG)

Resumo

A museologia vem passando por ondas de renovação nas últimas décadas, em um movimento marcado por tensões, negociações e avanços rumo a uma postura mais engajada socialmente. Por um lado, observamos a constituição de um campo científico específico, com teorias e práticas voltadas ao estudo e à intervenção das/nas relações entre pessoas, coisas, significados e espaços de construção das memórias. Por outro lado, essa constituição se vê interpelada por coletivos que demandam por representação em museus e discursos patrimoniais e/ou restituição de suas memórias e patrimônios culturais. Essas ondas demonstram as potencialidades dos processos de musealização, evidenciando debates interdisciplinares e interculturais, no intuito de buscar uma abordagem mais crítica e democrática dos museus e patrimônios. Esse grupo de trabalho visa integrar reflexões sobre as museologias que emergem desse cenário, como as museologias feministas, quilombolas, indígenas, LGBTQIA+, sapatão, periféricas e todas as outras formas do fazer museológico que deslocam e provocam a museologia normativa. Serão bem-vindas investigações de temas emergentes e abordagens críticas dos processos de musealização no campo dos museus, patrimônio e memória, envolvendo estudos de acervo, ações educativas, exposições, gestão museológica, documentação e conservação. Tais propostas devem contribuir para o debate interdisciplinar, intercultural e interseccional na museologia, visando à reflexão dos fenômenos e desafios contemporâneos.

SUJEITO INACABADO E AÇÃO EDUCATIVA EM MUSEU

Adelmar Santos de Araújo
Pontifícia Universidade Católica de Goiás
Universidade Federal de Goiás

RESUMO

A presente comunicação tem como objetivo discutir a relação sujeito histórico e ação educativa em museu. Para tanto realizou-se uma pesquisa qualitativa de cunho bibliográfico. Como referencial teórico prioritário, trabalhou-se com Maria Célia Santos, Paulo Freire, dentre outros autores. A existência é pensada a partir de uma pedagogia da práxis humana construindo uma práxis da liberdade. Ao considerar que homens e mulheres se relacionam com o meio em sua totalidade, em suas dimensões de tempo e espaço, em diálogo com o pensamento freiriano, Maria Célia Santos faz emergir uma educação museológica em que os bens culturais musealizados *são ampliados, com ações que vão para além dos objetos, coleções etc., e dos próprios museus. Em suma: na dinâmica da vida, o sujeito inacabado educa, pesquisa, preserva, comunica, transforma.*

PALAVRAS-CHAVE

Processo museológico. Ação educativa. Patrimônio cultural.
Preservação e comunicação.

RESUMEN

Esta comunicación tiene como objetivo discutir la relación entre sujeto histórico y acción educativa en un museo. Para ello, se realizó una investigación bibliográfica cualitativa. Como referente teórico prioritario, se trabajó con Maria Célia Santos, Paulo Freire, entre otros autores. La existencia se piensa desde una pedagogía de la praxis humana construyendo una praxis de libertad. Al considerar que hombres y mujeres se relacionan con el medio ambiente en su totalidad, en sus dimensiones de tiempo y espacio, en diálogo con el pensamiento de Freire, Maria Célia Santos plantea una educación museológica en la que se amplían los bienes culturales del museo, con acciones que van más allá de los objetos, las colecciones, etc., y más allá de los propios museos. En resumen: en la dinámica de la vida, el sujeto inacabado educa, investiga, conserva, comunica, transforma.

PALABRAS CLAVE

Proceso museológico. Acción educativa. Patrimonio cultural.
Conservación y comunicación.

A presente comunicação tem como objetivo discutir a relação sujeito histórico e ação educativa em museu. Para tanto realizou-se uma pesquisa qualitativa de cunho bibliográfico. Como referencial teórico prioritário, trabalhou-se com Maria Célia Santos, Paulo Freire, dentre outros autores. Importa dizer que as formulações freirianas são baseadas em fatos concretos capazes de promover reflexões que retornam em ação prática, e muitos exemplos podem ser encontrados ao longo de sua obra. A existência é pensada a partir de uma pedagogia da práxis humana construindo uma práxis da liberdade. Dessa maneira, é essencial que a educação amplie margens para que o sujeito educando e o sujeito educador se percebam no mundo como agentes do próprio processo numa interação recíproca entre si, e entre ambos e o meio em que se inserem. E quando Freire propõe uma educação libertadora, como superação de uma educação bancária, ele compreende que homens e mulheres ao se sentirem sujeitos do seu pensar, e se tornarem autônomos para problematizar a sua própria visão de mundo, é sinal de que essas mulheres e esses homens já são capazes de viverem em comunhão uns e umas com os outros e as outras como companheiros e companheiras. Na busca por uma sociedade nova em que mulheres novas e homens novos possam se reconhecerem como seres inconclusos e inconclusas, inacabados e inacabadas.

A museóloga Maria Célia Santos, por sua vez, entende que escola, museu e comunidade deveriam interagir por meio de ações conjuntas, pois, para ela, o museu tem um compromisso com o processo educacional, de modo a realizar um fazer museológico ajustado à realidade. Na obra da museóloga, o processo educativo ocorre em meio a formulação de novas diretrizes fundamentadas em conhecimentos historicamente acumulados, compreendendo processo museológico como ação educativa e de comunicação. Ao considerar que homens e mulheres se relacionam com o meio em sua totalidade, em suas dimensões de tempo e espaço, em diálogo com o pensamento freiriano, Maria Célia Santos faz emergir uma educação museológica em que os bens culturais musealizados são ampliados, com ações que vão para além dos objetos, coleções etc., e dos próprios museus.

De que forma as ações desenvolvidas pelas instituições museais despertam o interesse da comunidade na valorização de sua identidade e na preservação dos seus bens culturais? Observe o que diz o documento do ICOM (1986) sobre a função do museu.

> A função do museu deve centrar-se em poder colocar a população local em contato com sua própria história, suas tradições e valores. Por meio destas atividades o museu contribui para que a comunidade tome consciência de sua própria identidade que geralmente tenha sido escamoteada por razões de ordem histórica, social e racial (Conselho Internacional de Museus, 1986).

Veja que na segunda metade da década de 1980, o ICOM já trazia elementos importantes acerca da função do museu. De certa forma, ali estavam os embriões do que seria a função dessa instituição de maneira ampliada. É preciso respeitar as condições e o contexto da época. No caso do Brasil, tratava-se de um período de transição entre a ditadura civil-militar e a democracia.

Nesse sentido, importa observar o processo histórico do desenvolvimento do Museu.

Marlene Suano (1986) lembra que a preocupação em compreender o passado e a preservação de testemunhos materiais desse passado remonta a tempos remotos. Na Grécia Antiga, o *museion*, ou casa das musas, abrigava uma espécie de instituição de pesquisa e de saber filosófico. Em termos mitológicos, as musas eram filhas de Zeus com Mnemosine, deusa da memória. O *museion* representava, pois, o espaço do privilégio, o lugar de afastar os dissabores da vida cotidiana e deixar aflorar a criatividade, o pensamento profundo em torno das artes, da ciência e da política, ou seja, os elementos que circundavam a aristocracia dominante. De modo que se buscava ensinar todo o saber então existente, nas mais diversas áreas.

> O museion de Alexandria possuía, além de estátuas e obras de arte, instrumentos cirúrgicos e astronômicos, peles de animais raros, presas de elefantes, pedras e minérios trazidos de terras distantes, etc., e dispunha de biblioteca, anfiteatro, observatório, salas de trabalho, refeitório, jardim botânico e zoológico. E entre tantos grandes trabalhos por ele abordado figuravam um dicionário de mitos, um sumário do pensamento filosófico e um detalhado levantamento sobre todo o conhecimento geográfico de então (SUANO, 1986, p. 11).

Um importante aspecto presente entre as preocupações dos pesquisadores que estudam o museu em nossa sociedade, explica a autora, é o fenômeno do colecionismo, em suas mais diversas tipologias e tipografias. A autora reitera ainda que o colecionismo mudou de face durante a Idade Média e que as primeiras coleções principescas são datadas do século XIV; até o século XV o núcleo dessas coleções constituía-se de manuscritos, livros, mapas, gemas, porcelanas, instrumentos ópticos, astronômicos e musicais, moedas, armas, especiarias, peles; entre os séculos XV e XVI despertou-se a atenção para a Antiguidade. Isso se deu devido à divulgação de manuscritos gregos e romanos que estavam em poder dos árabes, e a revelação de estátuas e vasos romanos durante escavações na Itália. “Neste período, bem a propósito do chamado Renascimento, objetos das civilizações grega e romana passaram a merecer grande interesse por parte dos colecionadores e esburacava-se a esmo em busca desses tesouros do passado” (SUANO, 1986, p. 14).

Ainda de acordo com Suano (1986), entre o final do século XVII e o começo do XVIII ocorre a cristalização do museu em sua função social, por meio de exposição de objetos capazes de documentar o passado e o presente e celebrar a historiografia e a ciência oficiais. Fato é que a figura do museu como instituição pública se deu a partir do século XVIII com os desdobramentos das conquistas da burguesia europeia. Mas, pondera a autora, os primeiros cinquenta anos do museu público na Europa não foram dos mais exitosos. Há autores que, conforme expressou Ana Cláudia Fonseca Brefe, têm procurado traçar uma *evolução* do museu como um lugar conceitual em transformação desde a

> Renascença até o século XIX, pela aproximação e distinção em relação a instituições paralelas (como gabinetes de curiosidades ou bibliotecas), até sua constituição como lugar material e singular de reunião de coleções artísticas e científicas de caráter eminentemente público (BREFE, 1998, p. 281).

Isso significa que há todo um percurso pela história dos museus a ser realizado, digamos assim: do museu antigo aos museus comunitários, eco museus etc. Assim, entender o museu e sua relação com a comunidade, valorização de sua identidade e preservação dos seus bens culturais implica compreender o que seja identidade. Contudo, é preciso que se diga que a

> identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, na medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar (HALL, 2006, p. 13).

Nesse sentido, as ações dos museus podem encontrar dificuldades em relação à valorização de sua identidade. Isso nos faz pensar na definição de museus e seu processo de atualização, sobretudo a partir do trabalho do ICOM (2007).

> O museu é uma instituição permanente sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, investiga, comunica e expõe o património material e imaterial da humanidade e do seu meio envolvente com fins de educação, estudo e deleite.

Essa definição de museu vigorou de 2007 a 2022. Em 2016, na 24ª Conferência Geral do ICOM, os membros entenderam que era hora de fazer sua atualização, frente aos novos desafios da contemporaneidade e foi instituído o comitê MDPP (Standing Committee for Museum Definition, Prospects and Potentials) como responsável pelo processo. No período de 2016 a 2019, houve uma série de encontros e oficinas promovidos pelo MDPP com o intuito de estimular e colher propostas de uma nova definição. O ICOM Brasil reagiu positivamente apoiando a realização de três oficinas: em São Paulo, Rio de Janeiro e Salvador. Uma plataforma pública fora desenvolvida para consulta ao campo museal sobre uma nova definição. Em 2019, em Kyoto, a 25ª Conferência Geral do ICOM selecionou a seguinte proposta e decidiu por estender o debate.

> Os museus são espaços democratizantes, inclusivos e polifônicos que atuam para o diálogo crítico sobre os passados e os futuros. Reconhecendo e abordando os conflitos e desafios do presente, mantêm artefatos e espécimes de forma confiável para a sociedade, salvaguardam memórias diversas para as gerações futuras e garantem a igualdade de direitos e a igualdade de acesso ao patrimônio para todos os povos.
>
> Os museus não têm fins lucrativos. São participativos e transparentes, e trabalham em parceria ativa com e para as diversas comunidades, a fim de colecionar, preservar, investigar, interpretar, expor, e ampliar as compreensões do mundo, com o propósito de contribuir para a dignidade humana e a justiça social, a equidade mundial e o bem-estar planetário.

O que explica esse adiamento na tomada de decisão? Seria a proposta avançada demais para os padrões e limites atuais? Seja como for, fato é que atualmente se percebem uma “reaproximação e

um interesse crescentes de antropólogos, sociólogos, filósofos, artistas, historiadores e educadores em relação ao campo museal, incluindo aí, o patrimonial" (NASCIMENTO JUNIOR; CHAGAS, 2006, p. 12). De acordo com os autores, os museus atingiram um novo patamar na vida social brasileira, um novo lugar em termos de política e agenda cultural em nosso país.

No dia 24 de agosto de 2022, o Conselho Internacional de Museus (ICOM) aprovou em Praga, capital da República Checa, uma nova definição para museu. São visíveis as importantes mudanças textuais com relação à definição que vigorava até então, incorporando termos e conceitos relacionados a desafios contemporâneos, tais como sustentabilidade, diversidade, comunidade e inclusão.

> Um museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade, que pesquisa, coleciona, conserva, interpreta e expõe o patrimônio material e imaterial. Os museus, abertos ao público, acessíveis e inclusivos, fomentam a diversidade e a sustentabilidade. Os museus funcionam e comunicam ética, profissionalmente e, com a participação das comunidades, proporcionam experiências diversas para educação, fruição, reflexão e partilha de conhecimento (ICOM Brasil, 2022).

Constata-se, pois, uma considerável ampliação na concepção e nas próprias ações dos museus; e que esse novo lugar alcançado pelos museus na sociedade brasileira, conforme explicado por Nascimento Junior e Chagas (2006), tende a continuar a se expandir de modo relacional: Museu-Comunidade-Identidade-Patrimônio Cultural. Doravante seguiremos as pistas deixadas a partir do trabalho de Maria Célia Santos, que faz emergir uma educação museológica em que os bens culturais musealizados são ampliados, com ações que vão para além dos objetos, coleções etc., e dos próprios museus. Nessa perspectiva, observa-se estreita relação entre museologia e educação, por meio do diálogo entre a museóloga Maria Célia Santos e o educador Paulo Freire.

A pessoa, tratada aqui por nós de *sujeito*, numa alusão a Paulo Freire, que é capaz de intervir na realidade é um ser que conhece e, minimamente, se autoconhece, é crítico, problematiza, é autônomo, exige os rigores do método e da ciência, sem negligenciar a tolerância, o respeito, a ética, a liberdade, o risco, o comprometimento, a generosidade, bom senso, alegria, convicção de que a mudança é possível etc. Afinal, todos esses termos, digamos, freirianos, são mais que palavras articuladas. Sinalizam, entre outras coisas, a aproximação da "questão da inconclusão do ser humano, de sua inserção num permanente movimento de procura, que rediscuto a curiosidade ingênua e a crítica, virando epistemológica" (FREIRE, 2019b, p. 15-16).

Importa discutir a relação sujeito histórico e educação em Paulo Freire e perceber como isso relaciona com a Museologia. É importante compreender que esse sujeito histórico é concreto e se situa na realidade concreta, em processo dialético. O princípio da história se realiza quando homens e mulheres produzem e reproduzem sua sobrevivência mediante as condições materiais. Engels, vários anos após a morte de Marx, por meio de cartas, escrevia em defesa do marxismo demonstrando a interação entre a situação econômica e as relações políticas, jurídicas, filosóficas,

literárias, artísticas etc., de modo a compreender a história "como produto da ação coletiva dos seres humanos em condições determinadas" (FERNANDES, 2012, p. 202).

Paulo Freire nos convida a uma ação educativa

> na qual o ser educado reconhece-se inacabado, identifica os problemas sociais e percebe-se não apenas partícipe da problemática mas, também, das tomadas de decisões, da solução do problema. Para compreender bem a realidade, o homem que se forma intelectual e humanamente precisa praticar constantemente a atividade de pesquisa para, assim, tornar-se capaz de realizar análises a partir de um arcabouço teórico e metodológico munido de crítica. Isso exige do educador uma postura crítica diante dos fatos e dos problemas do tempo presente e, de igual modo, um compromisso social invariável, irrefutável. O educando precisa inserir-se num contexto de formação para o ganho do saber-se histórico e, portanto, saber agir a partir das relações homem-natureza, homem-realidade, homem-sociedade, homem-mundo (ARAÚJO; SILVA, 2021, p. 257).

Em Educação e mudança, Paulo Freire (1986) traz como temática central a *mudança*. Segundo Gadotti, ao prefaciar o livro: "ao lado da *conscientização*, a *mudança* é um 'tema gerador' da prática teórica de Paulo Freire [...] A mudança de uma sociedade de oprimidos para uma sociedade de iguais". Mais adiante Gadotti acrescenta: "a educação é essencialmente um ato de conhecimento e de conscientização e que, por si só, não leva uma sociedade a se libertar da opressão" (PREFÁCIO, p.10-11). De acordo com Paulo Freire, é necessário haver o "compromisso do profissional com a sociedade". Segundo o autor, para se comprometer, o sujeito deve estar munido de algumas condições. "A primeira condição para que um ser possa assumir um ato comprometido está em ser capaz de agir e refletir" e acrescenta: "é preciso que seja capaz de, estando no mundo, saber-se nele" (FREIRE, 1986, p. 16). Outra condição apresentada por Freire é a condição de saber-se histórico. E só há um ser capaz de "sair de seu contexto, distanciar-se dele para ficar com ele"; esse ser é o ser humano, mulher ou homem. E só há ação na relação ser humano-realidade, ser humano-mundo.

A educação "é uma resposta da finitude da infinitude". (FREIRE, 1986, p. 27). Aprendemos com Paulo Freire que a educação é possível para os seres humanos quando esses se descobrem inacabados num processo de busca por um sujeito que é o ser humano. E, em tal busca, o ser humano, homem ou mulher, compreende a realidade, e "pode levantar hipóteses sobre o desafio dessa realidade e procurar soluções". Daí a importância do trabalho, que não apenas transforma a realidade, mas cria também um mundo próprio. Esse ser humano é sempre histórico e enche de cultura os espaços por onde anda (ARAÚJO; SILVA, 2021).

Cabe observar que as formulações freirianas são baseadas em fatos concretos que, por sua vez, provocam reflexões que o põem novamente em ação prática, mas podem ser encontrados muitos outros exemplos em sua obra. "A práxis [...] é a reflexão e ação dos homens sobre o mundo para transformá-lo. Sem ela, é impossível a superação da contradição opressor-oprimidos" (FREIRE, 2019a, p. 52). São as experiências humanas, as realidades objetivas, que impulsionam

homens e mulheres *à reflexão e à ação. Dessa maneira, ao formular a pedagogia do oprimido, o autor destacava que o empenho humano "na luta por sua libertação, tem suas raízes aí. E tem que ter nos próprios oprimidos, que se saibam ou comecem criticamente a saber-se oprimidos, um de seus sujeitos" (FREIRE, 2019a, p. 55-56). Em Pedagogia da autonomia, o autor afirma que "toda prática educativa demanda a existência de sujeitos, um que, ensinando, aprende, outro que, aprendendo, ensina" (FREIRE, 2019b, p. 68). Esse*s movimentos ensinagem-aprendizagem ou aprendizagem-ensinagem constituem relações que se dão, não entre iguais, mas, sobretudo, entre os diferentes. É questionável a postura de quem se diz progressista e não demonstra o menor esforço de *conviver com os diferentes*. É na convivência com os diferentes que se ensina e se aprende a possibilidade de mudança da vida social. "É importante salientar que o novo momento na compreensão da vida social não é exclusivo de uma pessoa. A experiência que possibilita o discurso novo é social" (FREIRE, 2019b, p. 80). Discursos novos só são possíveis quando proferidos por homens e mulheres numa sociedade também nova. Essa temática ficou marcada em textos clássicos de Che Guevara. "O homem novo e a sociedade nova não constituem produtos finais. São o ponto de partida do verdadeiro desenvolvimento do socialismo e da superação desse pelo comunismo" (FERNANDES, 2012, p. 2011). O pensamento de Che Guevara está inserido numa tradição revolucionária desde Rousseau, Marx, Engels, Lênin, e outros "cuja tarefa suprema e última da revolução era criar um homem novo, um homem comunista, negação dialética do indivíduo da sociedade capitalista, transformado em homem-mercadoria alienado" (LOWY, 2012, p. 38).

Nessa perspectiva, ficam claras as relações entre homem e mulher novos, a sociedade nova e o reconhecerem-se como seres inconclusos. "Daí que se identifique com o movimento permanente em que se acham inscritos os homens, como seres que se sabem inconclusos; movimento que é histórico e que tem o seu ponto de partida, o seu sujeito, o seu objetivo" (FREIRE, 2019a, p. 103). Ao transformarem a realidade objetiva, os seres humanos, ao mesmo tempo, "criam a história e se fazem seres histórico-sociais" (2019a, p. 128).

> Porque esta visão da educação parte da convicção de que não pode sequer presentear o seu programa, mas tem de buscá-lo dialogicamente com o povo, é que se inscreve como uma introdução à pedagogia do oprimido, de cuja elaboração deve ele participar (FREIRE, 2019a, p. 166).

Dessa maneira, é importante oportunizar aos oprimidos e, ou, aos educandos que falem a partir do seu território e que "denominem o mundo e se comprometam com as ações necessárias à construção do mundo novo, com justiça social e sustentabilidade, é a grande exigência de um projeto político pedagógico voltado à formação da cidadania ativa" (ANTUNES, 2014, p. 383). Nesse sentido, cabe destacar o aspecto político da educação.

> A raiz mais profunda da politicidade da educação se acha na *educabilidade* mesma do ser

> humano, que se funda na sua natureza inacabada e da qual se tornou consciente. Inacabado e consciente de seu inacabamento, histórico, necessariamente o ser humano se faria um ser ético, um ser de opções, de decisão. Um Ser ligado a interesses e em relação aos quais tanto pode manter-se fiel à eticidade quanto pode transgredi-la. É exatamente porque nos tornamos éticos que se criou para nós a probabilidade, como afirmei antes, de violar a ética (FREIRE, 2019b, p. 108). Grifos do autor.

Assim, no espaço da ação política da educação haverá sempre de brotar mecanismos potencializadores da "teoria da ação" freiriana. Nessa teoria, segundo Freire (2019, p. 227), "não há [...] um sujeito que domina pela conquista e um dominado. Em lugar disto, há sujeitos que se encontram para a *pronúncia* do mundo, para sua transformação". Grifos do autor.

Ao discutirmos a relação sujeito histórico e educação em Paulo Freire, sobretudo em obras como Pedagogia do oprimido e Pedagogia da autonomia, temos em mente algumas das nossas responsabilidades enquanto educadores e educadoras, a começar pela reflexão de nosso trabalho educativo, pautada pela criticidade em torno de situações concretas. O processo educativo para ser saudável deve, portanto, humanizar os seres humanos e educar os educadores e educadoras. Assim, a existência é pensada a partir de uma pedagogia da práxis humana construindo uma práxis da liberdade.

Para isso, é essencial que a educação amplie margens para que o sujeito educando e o sujeito educador se percebam no mundo como agentes do próprio processo de evolução numa interação, recíproca entre si, e entre ambos e o meio em que se inserem. Assim, desperta-se e desenvolve-se a consciência crítica capacitando-os questionar, propor, criar, produzir, reproduzir e aprimorar ações que promovam o crescimento do sujeito. Isso é educação libertadora e promotora da cidadania ativa e da justiça social.

A ação do sujeito não está presa à subjetividade egoísta, individualista negadora do conhecimento solidário, da razão, das aspirações comunitárias, do povo, da história. Todavia, a subjetividade e autopercepção enquanto sujeito inacabado, pertencente a uma sociedade, em infinita construção e transformação, deve ser a força motriz para impulsionar as ações transformadoras do sujeito e do seu meio social, reciprocamente. Essa reciprocidade construtora e transformadora ocorre quando o sujeito ensinante se reconhece como sendo também aprendente, e vice-versa, levando sempre em conta que é a diferença e não a igualdade que amplia a visão de mundo e do outro a ele pertencente, agregando-lhes conhecimento gerador de impulsos à autonomia e ao progresso mútuo. Enfim, numa sociedade diversificada, busca-se uma cidadania igualitária.

Tais reflexões se tornam pertinentes ao campo da Museologia, sobretudo se levarmos em consideração o seu caráter interdisciplinar.

Como pensar em cidadania igualitária quando o assunto é Museu? Ou então: como pensar em cidadania igualitária quando o assunto é preservação do patrimônio? Maria Célia Santos pontua que a política de preservação adotada no Brasil ao longo dos anos fora voltada aos monumentos arquitetônicos, ou seja, a política de preservação de "pedra e cal", e isso tem convergido "para a

adoção de uma visão distorcida do que seja o nosso patrimônio, contribuindo para que deixemos de reconhecer como bem cultural toda uma gama de bens produzidos pelas camadas populares" (SANTOS, 1996, p. 12). Ora, se o patrimônio de uma nação engloba elementos da cultura material e imaterial, é importante não esquecermos de nenhuma manifestação cultural, sobretudo das camadas populares. As manifestações empreendidas pelas elites são *naturalmente* lembradas, mas as populares não. Por isso as estratégias de comunicação e de educação dos museus são tão importantes. A função educativa dos museus, segundo Morais e Reis (2020, p. 1492), "pode vir a ser uma das arenas de luta para a eliminação das barreiras, mas é preciso pensá-la de forma ampla, não reprodutora do fazer escolar, mas ligada ao contexto cotidiano dos sujeitos". Todavia, as autoras reforçam alguns pontos sobre a ação educativa dos museus.

> É preciso compreender que a ação educativa dos museus, para além de visitações guiadas de grupos com necessidades específicas, envolve ampliação de conhecimento compartilhado entre as partes envolvidas, na medida em que ambientações sejam criadas para que os grupos discutam coletivamente sobre seus problemas e as barreiras que encontram e busquem soluções de forma participativa.
> Outro desafio que se impõe é da construção de uma educação em museus que articule teoria e métodos que direcionem para a produção de contextos emancipatórios, e não de experiências passivas e práticas prescritivas, buscando criar novas possibilidades educativas que contemplem a diversidade da comunidade (MORAIS; REIS, 2020, p. 1496).

Nesse sentido, Maria Célia Santos (1996) trabalha com uma proposta teórico-metodológica pautada no diálogo, no argumento e em contextos interativos.

> Entendemos a função do museólogo-educador como mediador, atuando com os membros envolvidos no processo, considerando-os donos reais do seu passado e atores do presente [...] somos sujeitos da História e que juntos somos capazes de deflagrar um processo de crescimento conjunto, considerando o patrimônio cultural como um referencial para o exercício da cidadania e desenvolvimento social, por meio do processo educativo (SANTOS, 1996, p. 142).

Assim, de acordo com a autora, a Museologia é uma ciência que se constrói em processo permanente construção, o que nos leva a pensar a prática de "uma ação museológica como ação educativa e uma ação educativa integrada ao processo museológico" (SANTOS, 1996, p. 335).

Em "Museu e educação: conceitos e métodos", Santos (2001) trabalha com os conceitos de educação e processo museológico. Para ela, é fundamental a participação ativa dos diversos setores dos museus, dos professores e das comunidades, sobretudo quando estabelecem parcerias em projetos voltados ao "patrimônio cultural", de modo a integrar museus e escolas. A autora considera a educação como um *processo* e, ao fazer isso, estende também o uso do termo ao tratar de discussões referentes às ações museológicas. "Assim, educação significa reflexão constante, pensamento crítico, criativo e ação transformadora do sujeito e do mundo; atividade social e cultural, histórico-socialmente condicionada" (SANTOS, 2001, p. 2). Mas o "concito de

museu, para a grande maioria de professores e alunos, ainda permanece como 'um local onde se guarda coisas antigas'" (SANTOS, 2001, p. 5). Estaríamos nós diante de um paradoxo? Ora, a consolidação da ideia de museu tradicional é resultado de um processo nem sempre questionado, pois no seu dia-a-dia as pessoas não pensam sobre conceitos e tampouco os interrogam. Provavelmente as elites promotoras e frequentadoras de museus tenham buscado num passado fictício determinadas respostas, também fictícias, para problemas vigentes. Reprodução de nostalgia como ato desinteressado ou perpetuação intencional do ato contemplativo?

Apesar desse quadro, as mudanças já vêm ocorrendo na Museologia desde a década de 1970, sobretudo com a Mesa-Redonda de Santiago, no Chile, em 1972 quando se discutiu sobre o papel dos museus e registrou-se um marco para o desenvolvimento de políticas públicas, emergindo novas práticas museológicas, enfim, tempo de mudança paradigmática. Nesse contexto de renovação da Museologia ou na configuração do movimento da Nova Museologia, o educador Paulo Freire desempenhou importante papel quando "se transferiu ao campo ao campo museal suas teorias sobre educação como prática de liberdade e conscientização, que se consubstanciou na visão de que o museu pode ser também uma ferramenta de construção de identidade e cidadania" (IBRAM, 2018, p. 17).

De acordo com Santos (2001), importa não esquecer que as ações museológicas são *processo*, e como tal, não podem findar-se em si mesmas, simplesmente aplicando a "técnica pela técnica"; se a aplicação da Museologia *é feita de modo a atingir o desenvolvimento social e o exercício da cidadania, isso deve ocorrer de maneira a priorizar o domínio político e a competência formal.* Trata-se de desenvolver a face educativa dessa ciência. Tal como na educação, o processo museológico é compreendido como ação que se transforma por meio da ação e reflexão dos sujeitos num determinado contexto social. A interação entre esses elementos contribui para a construção e reconstrução do mundo.

> Daí, o sentido de associarmos o termo processo às ações de musealização, compreendido como uma sequência de estados de um sistema que se transforma, por meio do questionamento reconstrutivo, e que, ao transformar-se, transforma o sujeito e mundo. A utilização do termo processo permite atribuir, portanto, as dimensões social e educativa à Museologia (SANTOS, 2001, p. 8).

Dessa maneira, para alcançar sua função pedagógica, é necessário que o museu tenha uma capacidade de produção própria, que faça uso da crítica e da criatividade como alimento para levantar questionamentos. Assim, deverá manter a interação com outras áreas de conhecimento, pois dificilmente a instituição encontrará outro caminho para contribuir de forma efetiva para o desenvolvimento sociocultural senão por meio da pesquisa como princípio científico e educativo. Esse processo deve convergir para que o museu saia do isolamento e interaja com os sujeitos sociais que estão em outras instituições, como as escolas, por exemplo. Maria Célia Santos lembra que essa não deve ser uma tarefa apenas do setor educativo do museu. Seria interessante

haver interação e cooperação entre os diversos setores, de modo a garantir que todas as ações museológicas sejam encaradas como "ações educativas e de comunicação" (SANTOS, 2001, p.12).

> A minha experiência tem demonstrado que há imensas possibilidades de crescimento da Museologia, do museu e da educação, quando nos dispomos, também, a aplicar as ações museológicas fora do museu. Ao assim procedermos, estaremos incentivando a criação de novos processos museais, bem como contribuindo para repensar ações que estão sendo desenvolvidas nos museus já instituídos e nas escolas (SANTOS, 2001, p. 12).

Ao chamar a atenção da necessidade do museu interagir com outras instituições, outros espaços, como é o caso da escola, a autora também constata a urgência dessa última se tornar uma instituição aberta à comunidade e às parcerias com outras instituições. É possível afirmar que isso já esteja acontecendo de alguma maneira, mas, certamente, ainda há muito que avançar, sobretudo quanto aos projetos referentes às manifestações culturais populares. A autora conclui afirmando que é por acreditar que "somos sujeitos da História que os convido a entrar no novo milênio, não com desânimos, mas realizando projetos capazes de provocar transformações educativas e igualitárias, na sociedade da informação" (SANTOS, 2001, p. 15).

Em suma: na dinâmica da vida, o sujeito inacabado educa, pesquisa, preserva, comunica, transforma. Essa imagem de sujeito inacabado também pode ser atribuída ao museu, sobretudo por sua dinamicidade.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO. Adelmar Santos de; SILVA, Madalena Pereira da. Sobre educação, cultura e ação. **Revista Uni Araguaia**, v. 16, p. 1-8, 2021. Disponível em: https://sipe.uniaraguaia.edu.br/index.php/REVISTAUNIARAGUAIA/article/view/1064/VOL16-3-EN-1. Acesso em: 22/04/2022.

BREFE, Ana Cláudia Fonseca. Os primórdios do museu: da elaboração conceitual à instituição pública. **Projeto história**. São Paulo, n. 17, nov. 1998, p. 281-315.

BRUNO, Cristina. Museologia: algumas ideias para a sua organização disciplinar. *In*: _____. **Museologia e comunicação**. Lisboa: ULHT, 1996. Cadernos de Sociomuseologia, n.9. p. 09-38.

FREIRE, Paulo. **Educação como prática da liberdade**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1967.

FREIRE, Paulo. Educação: o sonho possível. In: BRANDÃO, Carlos Rodrigues (Org.). **O educador**: vida e morte, 12ª ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1982.

FREIRE, Paulo. **Educação e mudança**. 11ª ed., Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. 71ª ed., Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2019a.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia**. 62ª ed., Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2019b.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS. **Caderno da Política Nacional de Educação Museal**. Brasília/DF, 2018.

MARANDINO, Marta. **Educação em museus: a mediação em foco**. São Paulo, SP: Geenf/ FEUSP, 2008.

MORAIS, Silvilene de Barros; REIS, Maria Amélia de Souza. Construindo Novas Relações Entre o Museu e a Comunidade com Base nos Princípios da Educação Popular. **Seminário Brasileiro de Museologia**, Anais do 4 Sebramus [2019].
Brasília : Universidade de Brasília, Faculdade de Ciência da Informação, 2020, p. 1485-1501.

NASCIMENTO JUNIOR, José do; CHAGAS, Mario. Museus e política: apontamentos de uma cartografia. **Caderno de diretrizes museológicas**. 2 ed., Brasília: Ministério da Cultura/Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/Superintendência dos museus, 2006.

SANTOS, Maria Célia T. Moura. Introdução. **Cadernos de sociomuseologia** nº 7 -1996. *In*: https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/275. Acesso em 06 de agosto de 2022.

SANTOS, Maria Célia T. Moura. Construindo um processo metodológico. **Cadernos de sociomuseologia** nº 7 -1996. In: https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/275. Acesso em 25 de setembro de 2022.
SANTOS, Maria Célia T. Moura. Processo museológico e educação: contribuições e perspectivas. **Cadernos de sociomuseologia** nº 7 -1996. Obtido de https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/275. Acesso em 25 de setembro de 2022.

SANTOS, Maria Célia T. Moura. Museu: centro de educação comunitária ou contribuição ao ensino formal? In: _____. **Encontros museológicos-reflexões sobre a museologia, a educação e o museu**. Rio de Janeiro: Minc/IPHAN/DEMU, 2008, p. 29-56.

SANTOS, Maria Célia T. Moura. Museu e educação: conceitos e métodos. Disponível em: https://bibliotextos.files.wordpress.com/2011/12/museu-e-educac3a7c3a3o.pdf. Acesso em 20 de novembro de 2022.

SUANO, Marlene. **O que é museu**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

MULHERES NA CIÊNCIA E NOS MUSEUS

Camila de Macedo Soares Silveira
Universidade Federal de Pelotas - Mestranda
Daniel Maurício Viana de Souza
Universidade Federal de Pelotas - Docente

RESUMO

Este trabalho propõe-se a fazer uma análise da presença de mulheres em dois campos distintos: na ciência e nos museus. Desse modo, procura-se, indo nas suas raízes de inserção, entender por quê e como resultaram os panoramas atuais de tais representações, trazendo um breve histórico de suas estruturações. Entendendo como os museus têm impacto na sociedade, como ferramenta social de representação e de pertencimento, pode-se, assim, iniciar uma problematização sobre o papel da mulher dentro da ciência e nas instituições de memória, como os museus, investigando também como o campo emergente da Museologia de Gênero se constitui e lida com seus desafios e seu potencial de contribuição na luta contra desigualdades e assimetrias. Ao nos depararmos com museus de ciência, raramente iremos encontrar alguma narrativa que abarque descobertas científicas realizadas por cientistas mulheres, ou sobre a historicidade de alguma figura feminina que tenha contribuído de alguma forma para a ciência. É imprescindível que essas instituições, de ciência e de memória, também englobem diferentes vozes, prezando por realizar uma museologia mais inclusiva e representativa; e que por meio da divulgação científica, se proponham a gerar debates e reflexões acerca das mais amplas conexões entre ciência e sociedade. Este diálogo é fundamental, ainda, para servir de apoio contra o estereótipo, que muitas, atuais e futuras, mulheres cientistas enfrentam e enfrentarão, de que mulher não pertence à ciência. Do mesmo modo, serve também de exemplo e incentivo para fomentar o desejo que meninas e mulheres têm de percorrer estas carreiras.

PALAVRAS-CHAVE

Mulher. Ciência. Museologia. Museu. Feminismo.

ABSTRACT

This paper proposes to analyze the presence of women in two different fields: in science and in museums. In this way, an attempt is made, going back to their insertion roots, to understand why and how the current panoramas of such representations resulted, bringing a brief history of their structuring. Understanding how museums have an impact on society, as a social tool of representation and belonging, it is possible, therefore, to initiate a questioning about the role of women within science and in the institutions of memory, such as museums, also investigating how the emerging field of Gender Museology is constituted and deals with its challenges and its potential contribution in the fight against inequalities and asymmetries. When we come across science museums, we will rarely find any narrative that encompasses scientific discoveries made by women scientists, or

about the historicity of a female figure who has contributed in some way to science. It is imperative that these institutions, of science and memory, also encompass different voices, striving to carry out a more inclusive and representative museology; and that, through scientific dissemination, propose to generate debates and reflections on the broader connections between science and society. This dialogue is fundamental, also, to serve as a support against the stereotype, which many, current and future, women scientists face and will face, that women do not belong in science. Likewise, it also serves as an example and incentive to encourage girls and women to follow these careers.

KEYWORDS

Women. Science. Museology. Museum. Feminism.

1 Introdução

O presente trabalho tem como objetivo apresentar uma síntese sobre a relação das mulheres nas áreas da ciência e das instituições de memória, mais especificamente os museus, tratando tanto de suas representações quanto da participação feminina para construção da área. Pretende-se aqui, estabelecer uma breve linha de acontecimentos históricos e de conceitos construídos, utilizando o aporte teórico de diferentes autoras, críticas à noção de uma ciência neutra, universal e androcêntrica; e também destacar algumas figuras na ciência e nos museus, de modo a quebrar com a perspectiva dominante de enaltecimento somente das figuras masculinas.

Este artigo, está relacionado à pesquisa desenvolvida pelo Programa de Pós-Graduação Memória Social e Patrimônio Cultural da Universidade Federal de Pelotas, com título de “Os Museus de Ciência e a Mulher Cientista: o Caso das Irmãs Figueiredo”, sob orientação do Professor Doutor Daniel Maurício Viana de Souza e com apoio concedido pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). É ainda, um segmento do Trabalho de Conclusão de Curso, intitulado de “A resistência imposta às mulheres na ciência e sua representação nas instituições museológicas”, defendido em 2021 no Curso de Bacharelado de Museologia da Universidade Federal de Pelotas.

A importância deste trabalho concentra-se no fato de que, mesmo nos dias atuais, onde as mulheres encontram-se em números equiparados nas áreas das ciências, perpetua-se uma lógica androcêntrica que valoriza o homem e dificulta a presença feminina, muitas vezes não reconhecendo mérito às suas pesquisas e realizações. Ainda são poucas as oportunidades para chegarem a ocupar cargos de alta escala, que consequentemente ganham os melhores salários. Vale ressaltar ainda, casos de assédio, ambiente de trabalho machista e condições de trabalho insuficientes. Há também, um padrão estereotipado acerca da figura do profissional da ciência, na maioria das vezes pensado como uma figura masculina e branca. Nos museus e centros de ciência são raros – quase inexistentes – os casos de representações femininas. Continua-se a

privilegiar a representação de cientistas homens, renomados historicamente, seguindo o mesmo padrão encontrado em livros de ciência e história usados na escola, mostrando os homens como responsáveis pelo avanço da civilização e humanidade, sem quase nenhuma contribuição feminina.

2 Mulheres e ciência

A ciência, ao contrário do que prega o mito da neutralidade científica, desenvolve-se com influências diretas de contextos externos, como conflitos políticos e econômicos. Vemos, nessas diversas áreas, um comportamento nitidamente marcado pela exclusão das mulheres, considerando-as inferiores e acentuando uma forte dicotomia entre os gêneros. Ao definir o lugar e a função específica de cada gênero, cria-se uma sociedade estruturada por fortes desigualdades.

Seguindo o pensamento iluminista do século XVIII, cria-se uma lógica binária de pares opostos, como: sujeito e objeto, mente e corpo, razão e emoção, objetividade e subjetividade, transcendente e imanente, cultura e natureza, ativo e passivo, e outros (SARDENBERG, 2007, p. 8). Esses conceitos se constroem, analogicamente, conciliando-se nas diferenças entre os sexos e também nas desigualdades entre os gêneros. Desta forma, os conceitos sujeito, mente, razão, objetividade, transcendente, cultura, ativo, e outros – estruturantes da ciência moderna – são vistos como “masculinos”, enquanto seus pares, objeto, corpo, emoção, subjetividade, imanente, natureza, passivo, e outros, seriam, historicamente tramados, como “femininos” (LLOYD, 1996). Sendo assim, os homens, vistos como figuras fortes e imponentes, eram considerados seres dotados de lógica e razão, ao passo em que as mulheres eram vistas (e hoje, em muitos casos, ainda são) como delicadas, frágeis, emocionais, intuitivas e afetuosas, cujas responsabilidades seriam de servirem ao homem e seguir sua “natureza” reprodutiva. Então, “o conhecimento que as mulheres produziam não era considerado científico, pelo simples fato de ser ‘feminino’” (CARVALHO e CASAGRANDE, 2011, p. 22).

A ciência, a partir de médicos e cientistas “darwinistas”, ainda buscava procurar razões para comprovar, a partir do determinismo biológico, que as mulheres seriam diferentes e, por isso, deveriam se ater a funções específicas. Tais concepções dificultavam ainda mais a conquista das mulheres pelos seus direitos como seres humanos. De acordo com Sedeño (2001), estas afirmavam que

> a mulher não era e nem podia ser tratada socialmente como um homem, porque essencialmente era uma natureza reprodutora. Para eles a mulher não era um ser humano com um papel específico dentro do processo reprodutivo da espécie, era, pois, uma variedade humana especializada na reprodução. As mulheres eram intuitivas e instintivas, os homens eram diferentes porque neles os instintos e emoções eram controlados pelo intelecto racional (SEDEÑO, 2001).

Quando em busca de seus direitos, as mulheres eram consideradas psicologicamente

instáveis, tendo suas reivindicações por direito ao ingresso às universidades e ao trabalho remunerado respondidas por psiquiatras como surtos de histeria, sendo somente uma patologia com necessidade de tratamentos. Esta noção contribuiu também para a visão estereotipada de que as mulheres tenderiam a ser psicologicamente e mentalmente desequilibradas, surgindo assim diversos "tratamentos" psiquiátricos exclusivos para mulheres (SILVA, 2008, p. 6).

A partir da década de 1970, em uma relação estreita com movimentos políticos, como a segunda onda do movimento feminista, e com a presença de feministas teóricas norte-americanas, como Evelyn Fox Keller, Sandra Harding, Donna Haraway, Londa Schiebinger e Helen Longino[1], a conexão entre ciência e sexismo foi posta em pauta, provocando investidas empíricas nos estudos sobre os aspectos sociais do gênero, abrindo margem para a discussão e luta para a inserção das mulheres no campo científico (REZNIK, 2022, p. 30). Estendendo-se a partir de diversas disciplinas do conhecimento, a crítica feminista à ciência desenvolveu-se com auxílio de pesquisadoras de áreas como biologia, filosofia, história e antropologia. Desta forma, questiona-se de maneira imperativa "os ideais de objetividade, universalidade e neutralidade que fundaram os pilares da ciência moderna" (REZNIK, 2022, p. 33).

Pioneira em sua área, Evelyn Fox Keller une pela primeira vez os termos "gênero e ciência" em seu artigo publicado no ano de 1978[2], delimitando assim o campo de estudos feministas da ciência. Deste modo, tratou da ausência das mulheres nas ciências, buscando compreender historicamente suas causas e consequências, indo além da crítica à neutralidade científica (KELLER, 1985). Para fins de caracterização do campo de estudos, foram realizados esforços de nomeação, separando duas vertentes: a primeira, mulher e ciência, voltada a reunir estudos e trabalhos sobre a participação, contribuição e "*status*" feminino dentro das carreiras de áreas científicas; e a segunda, gênero e ciência, voltada a estudos que realizam uma análise sobre a implicação do gênero na produção científica (CITELI, 2000, p. 47).

The science question in feminism, publicado em 1986 por Sandra Harding, apresenta uma volumosa obra sobre o tema gênero e ciência. Nele, considerado uma das revisões literárias mais revisadas e discutidas desde o século 1970, a autora traz cinco linhas de pesquisa sobre mulheres, ciência e gênero:

> 1) os estudos sobre equidade, documentando a massiva exclusão das mulheres das atividades científicas; 2) os estudos sobre os usos e abusos da Biologia, das Ciências Sociais e suas tecnologias, para revelar de que forma a ciência se presta a projetos sexistas, racistas, classistas e homofóbicos; 3) uma terceira linha, derivada das críticas apresentadas pelo grupo de estudos anterior, seria a dos estudos que levantam dúvidas quanto à possibilidade de existência de ciências puras, ou seja, o debate sobre o caráter tendencioso presente tanto na seleção e definição de problemas investigados quanto na interpretação de dados; 4) os estudos baseados em técnicas de crítica literária, e interpretação histórica e na psicanálise, utilizados para ler a ciência como um texto, com o objetivo de evidenciar os "planos simbólicos e estruturais" ocultos em práticas supostamente neutras com relação

1 Ver Keller, 1985; Harding, 1993; Haraway, 1995; Schiebinger, 2001; Harding, 2007; Keller & Longino, 1996.
2 KELLER, Evelyn Fox. Gender and Science. Psychoanalysis and Contemporary Thought, v. 1, n. 3, p. 409-433, 1978.

> a valores; e 5) as investigações epistemológicas que constituem bases alternativas para entender como se fundamentam as crenças sobre o que honramos com a denominação de "ciência" (CITELI, 2000, p. 54).

Por sua vez, Londa Schiebinger (2008), ao analisar o cenário norte-americano, traz o estabelecimento de três níveis distintos – porém interconectados – de análise: 1) a participação das mulheres na ciência; 2) o gênero nas culturas da ciência; 3) o gênero nos resultados da ciência. O primeiro nível engloba a participação e o engajamento feminino dentro da ciência, focando nas áreas da história e sociologia; no segundo, a autora indaga sobre as dimensões da cultura, como produtos forjados por homens, aparadas por valores e crenças de hierarquia de gêneros; no terceiro, busca abarcar o impacto que as próprias disciplinas científicas sofreram estando a mercê da subalternização de gênero.

No Brasil, a historiadora e geóloga Maria Margaret Lopes[3], discorre, a partir da visão da história das ciências, sobre a discussão e desenvolvimento teórico ocorrido nas últimas décadas a respeito da subrepresentação feminina, de exclusão de práticas e de instituições de ciência, trazendo a atribuição que a representação do saber científico carrega na distinção do que se é "natural/natureza" e do que se é "cultural/social". Após o aprofundamento do panorama de estudos e vertentes, Lopes e colaboradores[4], sistematizam o campo Estudos de Gênero, Ciência e Tecnologias, organizando as seguintes vertentes:

> Trajetórias/História de Mulheres em Ciência e Tecnologia; Carreiras de Mulheres em C&T e Política Científica e Tecnológica; Epistemologia/Teorias de gênero e C&T; Construções Científicas/Tecnológicas de Gênero em Saúde, Medicina e Biotecnologia; Educação e GC&T; Divulgação Científica e Mídia: Imagens de Gênero e C&T; TICs e usos da C&T; e Recursos Naturais, Desenvolvimento e Saberes Populares (REZNIK, 2022, p. 35).

Outra importante contribuição epistemológica para a crítica feminista à ciência, foi a conceitualização de uma metodologia que promovesse uma nova maneira de promover a objetividade, com melhores critérios, que minimizariam preconceitos sexistas e androcêntricos presentes em todas as etapas das pesquisas, inclusive nos resultados. O conceito de "objetividade forte" foi proposto pela filósofa e pesquisadora estadunidense Sandra Harding (2019), que argumenta que não existe um único significado para a noção do termo "objetividade" (HARDING, 2019, p. 147). A autora parte das "teorias de perspectiva" (*standpoint theories*), argumentando que dentro das "sociedades estruturadas por desigualdades, o conhecimento e as crenças predominantes tendem a representar primariamente o interesse dos grupos dominantes" (HARDING, 2019, p. 146), entretanto, os grupos dominantes eram formados apenas por homens.

Harding defende que tal proposta possui inúmeras vantagens, pois, reconhece que a ciência é de fato praticada no mundo real e não a partir do princípio abstrato da "perfeição".

3 Ver Lopes, 2006.
4 Ver Lopes et al., 2014.

Assim, tenta solucionar o principal problema da suposta neutralidade e universalidade científica, a homogeneidade das comunidades científicas que então, "atraem e admitem apenas cidadãos de um conjunto específico de valores e interesses sociais da elite e os treina para práticas de pesquisa que levam adiante tais valores e interesses específicos" (HARDING, 2019, p. 146). Para a autora, a objetividade que é compreendida dentro das comunidades científicas também é passível de transformações de acordo com métodos e objetivos de pesquisas, a partir de processos e interesses sociais. Harding (2019, p. 158) afirma que a objetividade "se torna mais uma das características dos ideais de pesquisas a perder sua aura de validade universal e passa a ser localizada em um contexto histórico particular".

Uma pesquisa seria objetiva quando realizada de maneira justa e comprometida com ideais políticos e intelectuais diversos. Desse modo, praticar uma ciência que possa responder também aos grupos oprimidos e minoritários, implica partir de valores, pressupostos e conhecimentos que extrapolam os quadros de grupos dominantes (REZNIK, 2022, p. 36). Harding também aponta que, na ciência, em relação às interseções de estudos de gênero e estudos sociais, há a compreensão de uma co-constituição ou co-produção das ciências e suas sociedades. Admite-se que as dimensões da sociedade e da ciência estariam em uma relação mútua e contínua, de forma que "toda ciência sempre esteve completamente perpassada pela sua sociedade e toda sociedade perpassada pela sua ciência" (HARDING, 2019, p. 159).

A fim de abordar as mais diversas interseções, colocadas por diferentes marcadores sociais, na crítica à ciência moderna e seus métodos científicos, deve-se ressaltar a presença do feminismo interseccional, que vai além do feminismo construído unicamente por feministas brancas e europeias. A autora Kimberlé Crenshaw define feminismo interseccional como

> A visão de que as mulheres experimentam a opressão em configurações variadas e em diferentes graus de intensidade. Padrões culturais de opressão não só estão interligados, mas também estão unidos e influenciados pelos sistemas intersecionais da sociedade. Exemplos disso incluem: raça, gênero, classe, capacidades físicas/mentais e etnia (CRENSHAW apud VIDAL, 2014, p. 1).

Na ciência, ressignificada pelas intelectuais negras, a visão "ponto de vista", propõe que as "experiências das mulheres, em suas diferenças, fossem tomadas como base para a construção do conhecimento científico" (REZNIK, 2022, p. 32).

> A crítica do feminismo negro, de cor e, mais recentemente, decolonial, acabou fazendo, dentro do próprio feminismo, a mesma denúncia que a epistemologia feminista fizera à produção científica ocidental do conhecimento: de que ele é, na verdade, um ponto de vista parcial, encoberto de objetividade e universalidade, já que surge de certa experiência histórica e certos interesses concretos (MIÑOSO, 2020, p. 106).

Analisando esse recorte no panorama de atuação no campo científico, apesar de hoje

estatisticamente contar com um cenário mais equiparado entre mulheres e homens, ainda há uma carência de profissionais negras, que é ainda maior em relação a profissionais mulheres trans, indígenas, deficientes e de outros grupos subalternizados. E ao investigar-se a presença de poucas mulheres negras, verifica-se que essas passam por dificuldades ainda maiores, ao combinar-se diferentes marcadores de desigualdade como o racismo e o sexismo. A pesquisadora e física Katemari Rosa, ao realizar um levantamento sobre a história de vida de mulheres negras norte-americanas no campo da física que obtiveram sucesso e grau em doutorado na área, averiguou que mesmo ocupando posições de destaque e notoriedade, todas sofreram processo de exclusão durante suas formações acadêmicas e profissionais. E ainda que, ao participarem de eventos acadêmicos, "sentem os olhares de estranheza, como se estivessem no lugar errado e ao apresentarem trabalhos, têm a impressão de que não são levadas a sério em suas pesquisas" (ROSA, 2015, p. 10).

Apesar do grande avanço promovido por teóricas, intelectuais, pesquisadoras e cientistas mulheres, desde as décadas de 1970 e 1980, alterando a realidade de muitas mulheres no mundo ocidental e abrindo novas percepções sobre ciência e gênero, ainda há uma grande discrepância na atuação da área científica. Hoje, repete-se um ciclo histórico de discriminações. Mesmo com um avanço considerável na participação e produção científica feminina, as mulheres continuam sendo excluídas de espaços e posições privilegiadas, conduzindo-se sob os mesmos ideais patriarcais e androcêntricos que fundamentaram o nascimento e desenvolvimento das ciências modernas. Nas ciências "duras" (matemática, física, química, biologia, entre outras), "a presença das mulheres ainda é muito inferior em relação aos postos de comando de maior responsabilidade e de maior salário" (SILVA, 2008, p. 8).

3 Mulheres e museus

No que tange às representações dessas mulheres cientistas nas instituições de memória, mais especificamente os museus e centros de ciência, também encontra-se um cenário escasso, ocasionado pelo mesmo processo sociocultural de seleção e exclusão. Devemos salientar o propósito que os museus de ciência têm, na atualidade, de servir como uma ferramenta em prol da sociedade. Esses, segundo Souza (2009, p. 156), através de "narrativas expositivas [...], via divulgação científica, pretendem ser capazes de promover diálogos e reflexões acerca das relações entre ciência e sociedade", sendo responsáveis também pela construção de uma memória social.

Em um âmbito global, podemos destacar os dois museus dedicados à polonesa Marie Curie, cientista cuja notoriedade (entre todas as mulheres) é menos invisibilizada na sociedade, sendo a exceção, em muitos casos, a ser citada em livros de escola. Temos o Muzeum Marii Sklodowskiej-Curie (ou Maria Skłodowska-Curie Museum), em Varsóvia na Polônia, criado em 1967 pela

Sociedade Química Polonesa em comemoração ao aniversário de 100 anos do seu nascimento; e o Musée Curie, em Paris na França, fundado em 1934 nas instalações do laboratório onde Marie Curie passou anos desenvolvendo seus estudos e experimentos sobre radioatividade. Esses museus são um dos únicos museus a se dedicarem inteiramente e especificamente a uma cientista mulher. Entretanto, ao buscarmos relatos de visitantes na página do site de turismo Tripadvisor[5], podemos notar incontáveis comentários, sobre ambos os museus, tais como: "um pequeno museu", ou, "o museu é muito tímido e não está a altura da figura que representa", além de, "esperava mais de um museu para uma ganhadora de 2 prêmios Nobel".

Hoje, no Brasil, apesar de poucos, alguns já tentam incorporar trajetórias femininas dentro de suas exposições, como é o caso do Museu das Mulheres[6]. Fundado em 2022, é o primeiro museu brasileiro dedicado às mulheres, nascido da vontade de reconhecer o valor da produção de arte de mulheres no Brasil e no mundo e que adota um formato híbrido, com exposições virtuais e presenciais. No Museu de Ciências e Tecnologia da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul[7], em Porto Alegre, estão presentes realizações de mulheres cientistas como Florence Nightingale na exposição "Ciência e Cuidado", e Marie Curie, na exposição "Matéria e Energia". Nas coleções científicas, conta também com a atuação de pesquisadoras como Betina Blochtein, na coleção de Abelhas; Cristiane Follmann Jurinitz, no Herbário; Carla Suertegaray Fontana, na coleção de Aves; e Simone Flores Monteiro, no Acervo Histórico.

Podemos destacar aqui, a trajetória de algumas mulheres brasileiras que, apesar de não estarem ainda representadas em exposições, tiveram um grande envolvimento com o campo dos museus e também com o científico. Neste cenário, podemos evidenciar a atuação de Heloísa Alberto Torres (1895-1977). A antropóloga foi a única mulher a participar do Conselho de Fiscalização das Expedições Artísticas e Científicas do Brasil em 1930, e a primeira mulher a ser diretora, de 1938 a 1955, do Museu Nacional no Rio de Janeiro. Tal Museu foi uma das primeiras instituições deste tipo do país[8], criada com intuito de reunir objetos de ciências naturais e outros saberes, tendo grande impacto na produção científica brasileira. No decorrer do século XX, ainda que lentamente, abriu suas portas para a participação e atuação das mulheres nos espaços museais e científicos (LOPES, 1997, p. 40). A excelente atuação de Heloísa como antropóloga e gestora de uma das maiores instituições científicas do país, provou que não havia justificativas para mulheres não exercerem ciência.

Outra figura, também atuante no Museu Nacional, foi Bertha Maria Julia Lutz, bióloga com cerca de 46 anos de pesquisas científicas em diversas áreas (zoologia, botânica, etc.), assim

5 Disponível em:https://www.tripadvisor.com.br/Attraction_Review-g274856-d274986-Reviews-Marie_Curie_Museum_Muzeum_Marii_Sklodowskiej_Curie-Warsaw_Mazovia_Province_Central.html. Acesso em: 10 abr. 2023. Disponível em: https://www.tripadvisor.com.br/Attraction_Review-g187147-d3571313-Reviews-or5-Musee_Curie-Paris_Ile_de_France.html. Acesso em: 10 abr. 2023.
6 Disponível em: https://www.museudasmulheres.com.br/. Acesso em: 09 mar. 2023.
7 Disponível em: https://www.pucrs.br/mct/as-mulheres-na-ciencia/. Acesso em: 09 mar. 2023.
8 Fundado em 1818 como Museu Real por Dom João VI.

como atuação na "organização de museus e suas atividades educacionais" (LOPES et al., 2004, p. 99). Além de sua atuação como cientista, Bertha também teve uma vasta trajetória como militante feminista, lutou "em prol da emancipação feminina, da educação feminina, do voto feminino, de mudanças na legislação trabalhista" (LOPES et al., 2004, p. 99), e foi fundadora, em 1922, e líder da Federação Brasileira para o Progresso Feminino, por mais de 50 anos. Durante sua vida alternou sua carreira entre o Museu Nacional, o Instituto Oswaldo Cruz e sua profunda militância feminista e política. Bertha, embora carregasse um caráter multifacetado e ímpar, não estava só:

> contou com uma ampla rede de mulheres que já se educavam e se profissionalizavam, e que lutaram para ampliar ainda mais as condições de acesso ao ensino e profissionalização do contingente feminino. No movimento organizado, relacionadas com instituições científicas e educativas nacionais e estrangeiras – assim como iniciativas feministas internacionais –, promoviam o incentivo, bolsas de estudo e o auxílio em suas carreiras. O movimento feminista do qual participava também se aproximava de temas de história natural e estava sintonizado com as preocupações acerca da proteção à natureza, questões pertinentes à comunidade científica da época. (SOUSA, 2009, p. 154)

Apesar da tímida representação feminina dentro dos museus, tanto no âmbito global, quanto no nacional, devemos ter em conta o avanço na área da Museologia de Gênero, como um desdobramento da Museologia Social e dos estudos de gênero fomentados a partir da década de 1990, hoje cada vez mais em pauta. A Museologia de Gênero conceituou-se a partir da aplicação das perspectivas de gênero na área consolidada da museologia atual, propondo:

> um discurso crítico sobre o papel social e político dos museus na sociedade contemporânea, procurando, sobretudo - como já se salientou - resgatar a memória e os patrimônios femininos e dar visibilidade à participação das mulheres em todos os campos da vida social, tanto no passado quanto no presente. Trata-se, no entanto, de um campo de saber de escassa aplicação prática e sub-teorizado em termos de reflexão epistemológica. (VAQUINHAS, 2015, p. 10)

A partir dos anos 1990, houve também, um esforço coletivo na criação de "museus de mulheres", sendo um processo contínuo oriundo dos primeiros museus criados nas décadas de 1970 e 1980 na Europa, em sua maioria etnográficos, com intuito de "singularizar características culturais das mulheres de uma determinada região ou preservar tradições femininas caídas em desusos ou em vias de extinção" (VAQUINHAS, 2015, p. 7). A maioria destes museus, considerando suas diferentes tipologias, compartilham e carregam consigo uma mesma característica marcada pela ausência. "'Lutar contra o esquecimento' e 'dar a conhecer as realizações femininas e o papel das mulheres na sociedade' são frases reiteradamente repetidas nos planos de missão destes museus" (VAQUINHAS, 2015, p. 10). Sendo assim, como afirma Vaquinhas (2015, p. 15), o principal propósito ao se realizar uma Museologia de Gênero é o de "recuperar a voz e o labor feminino dentro dos museus, desconstruir os discursos e convertê-los em mote de exposições, de maneira a

que não se perpetue o silenciamento das mulheres", algo extremamente necessário para destacar o protagonismo das trajetórias femininas ao longo da história da humanidade.

4 Considerações finais

A partir deste trabalho, é possível ter uma compreensão breve acerca de como se deram as estruturações dos estudos de gênero e ciência. Esses que, apesar do crescente volume, ainda necessitam de fomento e debate, pois ainda se encontram afastados na maioria das realidades dos grupos minoritários dentro da ciência. Ainda existem muitas barreiras invisíveis que dificultam o acesso e também a ascensão a cargos maiores na ciência.

Atualmente, as mulheres são maioria na sociedade, e também mostram ser maioria nos cursos superiores, porém, ainda seguem sub-representadas nos cursos de ciência, e ainda mais nos de ciências exatas. Essa falta de representação reflete-se nos campos de atuação profissional, perpetuando um estereótipo masculino de detentores da produção científica. Há, também, um déficit nos movimentos sociais e nos sistemas educativos para fomentar esse debate. Ao pensarmos em uma solução, torna-se evidente o papel e o poder da escola em contribuir com uma educação igualitária entre meninos e meninas, que incentive as meninas a percorrerem qualquer área que desejarem, inclusive nas ciências.

Os museus, como espaços culturais educativos, também têm seu papel como ferramenta de inclusão social. Nos museus e centros de ciência, é possível, por meio de modificações estruturais, que se faça um espaço democrático para representações de grupos subalternizados – como o das mulheres – como produtores do conhecimento científico, rompendo com a lógica androcêntrica e injusta da sociedade, engessada no padrão colonizador que os museus ainda possuem. Deve-se trabalhar, também, ações educativas e projetos que ressignifiquem a narrativa das instituições e problematizem o caráter de ausência de suas exposições. Um exemplo disso, é o projeto "Meninas no Museu"[9] do Museu de Astronomia e Ciências Afins (MAST), que tem como meta o acesso de meninas e mulheres ao conhecimento científico, incentivando a entrada nas carreiras científicas. O projeto conta com ações variadas que visam aumentar a representatividade de mulheres cientistas, promovendo o debate sobre a diversidade racial e de gênero, e sobre as desigualdades observadas por mulheres nas áreas da ciência.

Há, ainda, um longo caminho a percorrer para que seja possível alcançar igualdade de gênero na ciência e na sociedade. Espera-se que no futuro esse cenário seja mais realista e conte com mudanças estruturais da educação escolar, de graduação e pós-graduação. Da mesma maneira, é necessário políticas públicas para museus que propiciem, de fato, uma Museologia Social, inclusiva e que se proponha a abranger, enredando-se com os estudos de gênero, práticas

9 Disponível em: http://www.mast.br/museu/de-mulheres-para-meninas-trocas-e-acolhimento/. Acesso em 17 mar. 2023.

museológicas de representações femininas.

REFERÊNCIAS

CARVALHO, Marilia Gomes de; CASAGRANDE, Lindamir Salete. Mulheres e ciência: desafios e conquistas. INTERthesis: **Revista Internacional Interdisciplinar**, v. 8, n. 2, p. 20-35, 2011.

CITELI, Maria Teresa. Mulheres nas ciências: mapeando campos de estudo. **cadernos pagu**, n. 15, p. 39-75, 2000.

HARDING, Sandra. Objetividade mais forte para ciências exercidas a partir de baixo de Sandra Harding. **Em Construção: arquivos de epistemologia histórica e estudos de ciência**, n. 5, 2019.

KELLER, Evelyn Fox. *Gender and Science.* ***Psychoanalysis and Contemporary Thought***, v. 1, n. 3, p. 409-433, 1978.

KELLER, Evelyn Fox. ***Reflections on gender and science****. Yale University Press: New Haven and London*, 1985.

LLOYD, Genevieve. "*Reason, Science and the Domination of Matter*". IN: E. Fox Keller e H. Longino, ***Feminism & Science****. Oxford: Oxford Univ. Press*, 1996, pp.:4153.

LOPES, Maria Margaret et al. A construção da invisibilidade das mulheres nas ciências: a exemplaridade de Bertha Maria Júlia Lutz (1894-1976). **Revista gênero**, v. 5, n. 1, p. 97-109, 2004.

LOPES, Maria Margaret. **O Brasil descobre a Pesquisa Científica**: os Museus e as Ciências Naturais no século XIX. São Paulo: Hucitec, 1997. 369p.

MIÑOSO, Yuderkys E. Fazendo uma genealogia da experiência; o método rumo a uma crítica da colonialidade da razão feminista a partir da experiência histórica na América Latina. **Pensamento Feminista Hoje: perspectiva decolonial**. Rio de Janeiro: Bazar, 2020.

REZNIK, GABRIELA. **Pertencimento, inclusão e interseccionalidade: vivências de jovens mulheres em projetos orientados por equidade de gênero na educação e divulgação científica**. 2022. 277 f. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2022.

ROSA, Katemari. A (pouca) presença de minorias étnico-raciais e mulheres na construção da ciência. **XXI Simpósio Nacional de Ensino de Física**, 2015, p. 1-12.

SARDENBERG, Cecilia Maria Bacellar. **Da crítica feminista à ciência a uma ciência feminista?**. 2007.

SCHIEBINGER, Londa. Mais mulheres na ciência: questões de conhecimento. **História, Ciências, Saúde-Manguinhos**, v. 15, p. 269-281, 2008.

SEDEÑO, Eulália Pérez. *La deseabilidade epistêmica de la equidad em ciência*. RUIZ, Viky Frias (Org.). ***Las mujeres ante la ciência del siglo XXI****. Instituto de Investigaciones Feministas, Universidad Complutense de Madrid. Espano: Complutense*, 2001.

SILVA, Elizabete Rodrigues da. A (in) visibilidade das mulheres no campo científico. **Travessias**, v. 2, n. 2, p. 1-20, 2008.

SOUSA, Lia Gomes Pinto. **Educação e profissionalização de mulheres: trajetória científica e feminista de Bertha Lutz no Museu Nacional do Rio de Janeiro (1919-1937)**. 2009. Dissertação de Mestrado.

SOUZA, Daniel Maurício Viana de. Museus de ciência, divulgação científica e informação: reflexões acerca de ideologia e memória. **Perspectivas em Ciência da Informação**, v. 14, n. 2, p. 155-168, 2009.

VAQUINHAS, Irene. Museus das mulheres na actualidade: Criação, objectivos e o contributo da história. **RITUR-Revista iberoamericana de turismo**, v. 5, p. 5-26, 2015.

VIDAL, Ava. ***'Intersectional feminism'. What the hell is it? (And why you should care)***. Telegraph, 2014. Tradução de Bia Cardoso. Disponível em: https://blogueirasfeministas.com/2014/07/24/feminismo-intersecional-que-diabos-eisso-e-porque-voce-deveria-se-preocupar/. Acesso em: 30 dez. 2020.

MUSEALIZAÇÃO DO HIP HOP: uma análise da implementação do Museu da Cultura Hip Hop-RS

Giovanna Veiga dos Santos

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, mestranda no Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio

Márcia Regina Bertotto

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, docente do curso de graduação em Museologia e do Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio

RESUMO

Este artigo analisa as ações responsáveis pela criação e atuação do Museu da Cultura *Hip Hop* - RS e terá como ponto de partida as noções da Museologia Social e das práticas de musealização. O texto, embasado no projeto para dissertação de mestrado no Programa de Museologia e Patrimônio (PPGMusPa/UFRGS) discorre brevemente sobre a trajetória histórica do movimento *hip hop* e sua chegada ao Brasil e ao Rio Grande do Sul. Aborda o projeto do Museu da Cultura *Hip Hop* - RS especificando suas características em relação aos pressupostos da Museologia, mais especificamente sobre a participação da comunidade nos projetos da Museologia Social. Explora a questão dos processos de musealização, a partir da descrição e análise das atividades desenvolvidas pela instituição. Observa que a concepção dessa instituição está baseada nas noções da Museologia Social e que o processo de musealização das memórias do movimento hip hop vem ocorrendo a partir de seu contexto em conjunto com as convenções da Museologia.

PALAVRAS-CHAVE

Museologia Social. *Hip Hop*. Musealização. Museu da Cultura *Hip Hop* - RS

ABSTRACT

This article will analyze the actions responsible for the creation and performance of the Museu da Cultura Hip Hop - RS. This study will have as a starting point the notions of Social Museology and musealization practices. For this, first, the text briefly discusses the historical trajectory of the hip hop movement and its arrival in Brazil and Rio Grande do Sul. After this introduction, the project of Museu da Cultura Hip Hop - RS is presented specifying its characteristics, to then relate it to the assumptions of Museology, more specifically on the participation of the community in Social Museology projects. Furthermore, the issues of musealization processes will be explored, based on the description and analysis of the activities developed by the institution. Thus, it was observed that the conception of this institution is based on the notions of Social Museology and that the process of musealization of the memories of the hip hop movement has been taking place from its context in conjunction with the conventions of Museology.

KEYWORDS
Social Museology. Hip hop. Musealization. Museu da Cultura Hip Hop - RS

1 O início da trajetória do hip hop no Rio Grande do Sul

O hip hop é um movimento social, cultural e político, que surgiu nos anos de 1970 no bairro do *Bronx*, na cidade de Nova Iorque. Nesse espaço, emergiu-se como uma alternativa para o lazer da periferia e também como tentativa de sobrevivência da juventude. É um movimento composto, em sua maioria, por pessoas não-brancas, seu início é marcado pela junção entre as populações e culturas afro-americanas, latinas e jamaicana (SANTOS, 2021). Na sua origem, o hip hop estava atrelado à diversão e às festas de bairro, mas a denúncia e a resistência de caráter político, social e racial são suas principais particularidades (LÉLIS, 2011).

Em seu início, o hip hop era composto por quatro elementos: a batida, por meio do DJ; o rap, através do MC; o grafite, que é a arte plástica; e a dança por meio do breaking. Após, foi acrescentado o elemento "Conhecimento" pensado por Afrika Bambaataa e a organização liderada por ele, a *Zulu Nation*. Este quinto elemento auxilia a caracterizar esse movimento como uma ferramenta de transformação, mas também como uma cultura com embasamento teórico (FONSECA, 2021). Segundo Santos (2021), Afrika Bambaataa é um DJ, ex-líder da gangue *Black Spade* e um dos pioneiros do movimento e criador do termo hip hop. Já a *Zulu Nation*, é uma organização não-governamental que tem como princípio a paz, a união e a diversão.

O hip hop chega ao Brasil primeiramente em São Paulo, e propaga-se de forma muito rápida pelas variadas regiões (LÉLIS, 2011). Em algumas localidades do país, esta cultura está amplamente associada à *Black Music*. Seus eventos e bailes buscavam valorizar as estéticas e as artes da cultura negra. É nesse contexto e nesses espaços que os elementos do hip hop começam a se manifestar e a ser conhecidos por um maior número de pessoas. Esse deslocamento ocorre do início até a metade dos anos de 1980 (MAFFIOLETTI, 2010).

Apesar do movimento ser estrageiro, possui a capacidade de se integrar e realizar ações contextualizadas em relação ao território e as culturas em que está inserido. No caso do Rio Grande do Sul, ele chegou durante a década de 1980, sendo o Rap o elemento com maior expressão; no início dos anos 2000 o estado contava com cerca de 500 grupos de Rap. Além disso, ao longo da história foram realizados diversos eventos relacionados ao movimento, assim como foram instituídas leis que asseguram a presença da cultura hip hop no estado como por exemplo a Lei Municipal 10.378/08, que insere a Semana Municipal do Hip Hop no calendário oficial de eventos de Porto Alegre, e a Lei Estadual 13.043/08, de setembro de 2008, que estendeu a Semana a todo estado (GOULART et al, 2010).

Mesmo o hip hop sendo um movimento que surgiu nos Estados Unidos, ele se espalhou para diversas localidades do mundo e foi recebendo diferentes características conforme o contexto territorial e cultural. Como mencionado acima, esse deslocamento também aconteceu no Rio Grande do Sul, e hoje o estado conta com uma cena repleta de sujeitos ativos dessa cultura, seja como artistas, produtores, ou em outras funções. O hip hop no Rio Grande do Sul possui um percurso histórico que surgiu nos anos de 1980 e que segue sendo construído nos dias atuais. É nesse contexto que surge a proposta de criação de um museu que compreendesse a história e as ações do movimento na região.

O Museu da Cultura Hip Hop - RS nasce como uma construção coletiva, com realização da Associação da Cultura Hip Hop de Esteio (ACHE). O museu está em período de criação e de construção. A instituição está em processo de instalação em um prédio cedido pela Prefeitura de Porto Alegre, na Rua Parque dos Nativos, 515, na Vila Ipiranga, que antes abrigava a Escola Estadual de Ensino Fundamental Doutor Oswaldo Aranha. Conforme reportagem de Marcelo Ferreira do portal de notícias Brasil de Fato (2021), o projeto do museu busca a valorização da trajetória histórica do Hip Hip no Rio Grande do Sul para que sirva de exemplo para as futuras gerações. O museu se propõe a trabalhar problemáticas causadas pelo colonialismo, o patriarcado e até mesmo o capitalismo. Considerando que sua característica de organização é coletiva, a instituição pretende continuar propagando essa forma de atuação, por meio do incentivo à participação da comunidade na rotina do museu.

Após essa breve apresentação da história e trajetória do hip hop e da criação do museu, no capítulo seguinte serão apresentadas, mais especificamente, as ações dessa instituição até o momento e seus pontos de relação com a Museologia, principalmente com as noções presentes na teoria museológica. Entre os assuntos explorados e relacionados com o museu estão, a Museologia Social e a musealização.

2 O Museu da Cultura Hip Hop - RS e como se relaciona com a Museologia

O início da execução do projeto do Museu da Cultura Hip Hop - RS deu-se no ano de 2021. Desde a primeira divulgação de sua criação pelas redes sociais, a equipe de colaboradores vem elaborando diversas ações que possibilitam o planejamento, a criação e a execução desta instituição museológica. Segundo texto presente no site da Associação da Cultura Hip Hop de Esteio

> O primeiro Museu da Cultura Hip Hop da América Latina vai ser um espaço de valorização da memória desta expressão cultural das periferias. Vai oferecer atividades formativas, oficinas de contraturno escolar de Hip Hop, DJ, MC, grafite, dança e slam, além de contar com horta comunitária, quadra poliesportiva e estímulo a esportes de rua como skate, basquete, futebol, voleibol e outras áreas de interesse da comunidade onde está inserido (MUCHRS, s.d. doc. eletrônico).

A partir desse trecho, percebe-se que está inserida na criação deste museu a noção de uma instituição ativa na comunidade a que pertence, tanto no sentido territorial, quanto no temático, pois há uma preocupação em atingir, a partir de suas ações, os sujeitos do movimento hip hop e também aqueles que agora farão parte da vizinhança do museu. Ademais, observa-se que o museu se propõe a abarcar a questão histórica, por meio das exposições temáticas, mas também incluir diversas atividades, como as oficinas dos elementos do hip hop, as atividades esportivas, entre outras.

Além do interesse em integrar o ambiente, a comunidade e o hip hop, identifica-se, a partir das suas interações nas redes sociais e das atividades que produziram até o primeiro semestre de 2022, que o projeto do Museu da Cultura Hip Hop - RS é coletivo em sua organização e gestão. Mesmo sendo de realização de uma associação já estabelecida nesse meio cultural, o museu enfatiza em suas ações a necessidade da participação dos sujeitos do movimento em seu planejamento e atuação, assim como busca elucidar a forma horizontal em que sua equipe se organiza.

A participação e o trabalho coletivo são perceptíveis na etapa de pesquisa histórica onde foram realizados nove fóruns nas diferentes regiões do Rio Grande do Sul. As reuniões foram virtuais e aconteceram entre julho e setembro de 2021, tendo os municípios de Porto Alegre, Caxias do Sul, Passo Fundo, Pelotas, Santa Maria, Santa Cruz do Sul, Santo Ângelo, Esteio e Tramandaí, como satélites para reunir os agentes das regiões. Ao total foram mais de 400 indivíduos envolvidos nesta etapa, entre participantes dos fóruns, equipe da ACHE e pesquisadores externos. Nestes grupos focais, os agentes do hip hop eram convidados a contar sua trajetória no movimento, assim como contribuir na elaboração histórica desta cultura no estado, destacando suas características, jornadas e participantes pioneiros (RELATÓRIO DE PESQUISA HISTÓRICA MUSEU DA CULTURA *HIP HOP* RS, 2021). Também se observa a participação da comunidade na etapa de coleta de acervo intitulada “Na estrada”.

Além dessas ações, a participação da comunidade também pode ser observada a partir do perfil do Museu da Cultura Hip Hop - RS no *Instagram.* Em sua página o museu compartilha diversas postagens referentes ao andamento do projeto, divulgação de seus eventos, assim como reproduz alguns acervos, identificando-os e realizando uma breve descrição. Sua página tem mais de 3.500 seguidores e o número de curtidas varia. Porém, nesse momento o que se destaca para analisar a participação da comunidade são os comentários. Estes, incluem comemorações das conquistas do museu e de apoio à instituição, descrevem memórias relacionadas à história do hip hop e expressam seus sentimentos de felicidade pela execução deste projeto. Dessa forma, observa-se que além de participar das ações, a comunidade também está presente nas redes, apoiando o projeto e compartilhando suas opiniões.

Como evidenciado anteriormente, essa intenção da participação coletiva está presente nos discursos institucionais do museu e com a análise de suas ações, fica evidente que esse desejo

pelo engajamento da comunidade se traduziu nas atividades que tem realizado. Percebe-se que há um grande número de indivíduos colaborando nas diversas instâncias no museu, seja com informações históricas, com doação de acervo ou com a comunicação e respostas nas redes sociais.

A partir dessas colocações, analisando pontos de articulação entre este museu e a Museologia, é possível afirmar que este objeto de pesquisa se situa no campo museal dentro da noção da Museologia Social. Visto que nesta visão as práticas museológicas ganham novas finalidades, agora muito mais associadas ao sujeito e com uma atenção especial aos diversos contextos sociais que a organização se insere, a partir de uma visão de coletivo. Sobre este conceito, de acordo com Átila Tolentino,

> A museologia social, por sua vez, é uma prática museológica que tem como pressupostos uma museologia que desloca seu foco do objeto para o homem, considerando-o como sujeito produtor de suas referências culturais, e engajada nos problemas sociais, de uma forma integral, das comunidades a que serve o museu (TOLENTINO, 2016, p. 31-32).

Dessa forma, a Museologia passa a abarcar um número maior de possibilidades de atuação, além disso, se desprende de uma visão única e amplia sua colocação nas diversas realidades sociais. Para o autor (TOLENTINO, 2016), essa nova percepção se deu em virtude das influências das lutas sociais na Museologia, estas que ocorreram nos mais diversos locais do mundo a partir de 1960. Foi a partir dessas novas movimentações que levaram os museus a dedicaram-se também ao desenvolvimento sociocultural.

Segundo a página “Museologia Social” no portal do Instituto Brasileiro de Museus (s.d.), a Museologia Social tem em sua essência a defesa do museu como uma ferramenta comunitária e participativa, a fim de que seja possível que os indivíduos pesquisem, compreendam e preservem suas histórias à sua própria maneira. Nesta concepção, as decisões sobre as memórias que devem ser salvaguardadas são coletivas, com a intenção de que cada comunidade tenha o controle sobre si mesma. A democratização dos museus, está além dos acessos às instituições museológicas, é a apropriação da instituição como forma de autorrepresentação, onde não se delimite as ideias sobre certos grupos a olhares externos, mas que venha de dentro para fora.

Entende-se que na Museologia Social, a partir da perspectiva de Tolentino (2016), a função social faz parte da missão do museu. Nesse sentido, abrange mais do que um discurso, a preocupação social e a inclusão da comunidade também está nas suas atividades cotidianas, visto que suas ações possuem características diversas, são instituições que abrigam acervos de diferenciadas tipologias ou, muitas vezes, nem existem. São espaços que têm sua preocupação voltada especialmente, ao desenvolvimento sociocultural. Portanto, confirma-se que a lógica da museologia social se faz presente no Museu da Cultura Hip Hop - RS. Percebe-se essa característica, tanto por meio da visão que os realizadores possuem sobre o campo de atuação da instituição,

quanto através da análise das metodologias utilizadas na realização das atividades que o museu propõe.

Após essa breve discussão em relação ao enquadramento do museu dentro do campo das museologias, avançaremos na análise mais específica sobre seus processos museológicos. Ao longo da história dos museus é possível observar diversas transformações institucionais que ocorreram, cada uma trazendo novas características às instituições museológicas e com mudanças em relação às questões em que o museu trabalha.

Essas novas concepções de museus, como por exemplo: museus que contemplaram essa característica social e comunitária, trazem com elas novas e mais variadas possibilidades para as atividades, os objetos de museus, as coleções e os processos de musealização. Essa característica traz à tona as diversas alternativas que estes espaços proporcionam em seu cotidiano de trabalho, podendo a musealização, um dos principais conjuntos de práticas, que selecionam, documentam e divulgam as coleções, possuir também uma multiplicidade de ações, que irão depender das intenções e funções de cada instituição.

Em relação ao conceito de musealização, percebe-se que começou a ser mais explorado nas produções a partir da década de 1980, e consiste em uma cadeia de processos que possibilitam um olhar reflexivo e museológico para um conjunto de bens. Cury afirma que

> [...] entende-se o processo de musealização como uma série de ações sobre os objetos, quais sejam: aquisição, pesquisa, conservação, documentação e comunicação. O processo inicia-se ao selecionar um objeto de seu contexto e completa-se ao apresentá-lo publicamente por meio de exposições, de atividades educativas e de outras formas. Compreende, ainda, as atividades administrativas como pano de fundo desse processo. (CURY, 2005, p. 26)

Então, observa-se que compreender o processo de musealização dos bens possibilita o entendimento de diversas relações que ocorrem nos espaços museológicos. Verifica-se que são ações que possibilitam que um objeto saia do seu circuito utilitário e receba novos significados e funções, agora em um cenário museológico. Considerando que cada museu possui especificidades, tipologia, acervo e temática, esses processos podem sofrer alterações conforme essas características das instituições e dos seus acervos.

Mário Chagas também é um dos autores que conceitua e caracteriza a musealização

> A passagem do museável para o musealizado é que se denomina de processo de musealização. Mesmo não sendo a única, a musealização é uma forma efetiva de preservação de bens culturais. Ainda que a preservação possa ser voluntária e involuntária, a musealização é sempre resultado de um ato de vontade. Nesta ordem de idéias, pode-se estabelecer que a musealização - de curta ou de longa duração - é uma construção voluntária, de caráter seletivo e político, vinculada a um esquema de atribuição de valores: culturais, ideológicos, religiosos, econômicos etc. (CHAGAS, 1994, p. 54).

Na perspectiva de Chagas (1994), identifica-se que quando realizado, o processo de musealização possibilita a preservação dos bens. Além disso, observa-se que o autor destaca

este processo como a seleção e a atribuição de valores para determinados fragmentos culturais. Dessa forma, reconhece-se que a musealização dos bens e acervos possibilita e pode influenciar na preservação de vestígios da sociedade, de grupos sociais e de variadas expressões culturais. Na abordagem de Chagas (1994) fica clara a sua intenção de evidenciar que a musealização é um processo seletivo e político, que carrega diferentes intenções.

Quando se reflete sobre o processo de musealização é relevante destacar sua propriedade seletiva, visto que é um processo político, que carrega variadas intenções e subjetividades, o que pode acarretar em certas valorizações ou apagamentos de determinadas histórias, grupos sociais ou expressões culturais, nos acervos de museus. Porém, a musealização também pode ser utilizada como ferramenta para modificar este ciclo, a fim de evidenciar os grupos e culturas que sofrem desse processo de marginalização na sociedade e que se reflete nas instituições museológicas, como é o caso do Museu da Cultura Hip Hop - RS.

Pensar a musealização nessa instituição é pensar em processos que façam parte das trajetórias dos objetos no museu como a aquisição, documentação e comunicação dos mesmos. Porém, por se tratar de um museu com características diferenciadas das instituições tradicionais, essas ações podem ocorrer com certas especificidades e particularidades se comparadas aos de outros espaços de memórias, mais convencionais.

Considerando que o Museu da Cultura Hip Hop - RS ainda está em processo de criação, com etapas ainda em desenvolvimento, nem todos os passos da musealização poderão ser analisados, mas usaremos as atividades realizadas até o primeiro semestre de 2022 como fontes para essa escrita. Primeiramente, a musealização nesse museu inicia-se nas campanhas para a doação de acervo nas redes sociais da instituição e durante as reuniões da etapa da pesquisa histórica. O incentivo para que a comunidade do hip hop cedesse seus bens com valor histórico para o movimento veio juntamente com a instrução do que poderia se tornar acervo de museu, isso se deu pela exemplificação nas conversas e nas postagens dos tipos de objetos que poderiam ser inseridos na coleção.

A etapa “Na estrada” consistiu no processo de coleta dos objetos doados para o museu nas nove regiões do Rio Grande do Sul, nos municípios de Porto Alegre, Caxias do Sul, Passo Fundo, Pelotas, Santa Maria, Santa Cruz do Sul, Santo Ângelo, Esteio e Tramandaí. Durante os eventos foram realizados discursos sobre o projeto do museu e apresentações artísticas referentes aos elementos do *hip hop*, porém, o foco principal estava no recebimento dos objetos, futuro acervo. O método iniciava com equipe da Associação da Cultura Hip Hop de Esteio explicando ao doador sobre o procedimento de doação e, então, o doador preenchia a documentação confirmando a troca de posse do objeto para o Museu.

A maioria dos formatos de aquisição durante esse processo se deu por meio da doação, mas a equipe também esclareceu que o doador poderia escolher por fazer um empréstimo ao museu por tempo determinado por ele, caso quisesse ter o objeto de volta em certo momento. Caso fosse

um ítem afetivo para o doador ou raro, o hiphoper poderia escolher que fosse feita a digitalização do acervo, neste modelo o museu fica com a cópia do conteúdo.

O processo seguia com a realização de uma entrevista com o doador, com a intenção que ele contasse sua trajetória no movimento, narrasse sobre o início e a articulação do hip hop na sua região e descrevesse brevemente os itens que estavam sendo doados. É importante destacar que o foco dessa conversa estava mais na trajetória do próprio doador do que nos objetos, pois a equipe responsável avisava que se fossem necessárias informações mais detalhadas sobre determinado objeto, eles entrariam em contato com o doador.

Entre os tipos de objetos doados estão: camisetas; cadernos de desenho; troféus; cartazes de eventos; jornais; CD's; DVD; flyer de eventos; fanzines; microfones; bonecos; instrumentos musicais; telas de pintura; latas de spray; adesivos, entre outros. Os itens foram numerados em referência ao doador, o que significa que não possuem número de registro individual, apenas em grupo. Os objetos foram acondicionados em sacos plásticos ou em papel kraft e guardados em uma sala no segundo piso da Casa da Cultura Hip Hop de Esteio. Ao ser mencionado o local de guarda foi especificado que seria o espaço com menos umidade da edificação e com possibilidade de ventilação e após às reformas, seriam levados ao espaço do museu no município de Porto Alegre-RS.

De acordo com a *live* realizada no canal do *YouTube* da ACHE "Conheça as ações que estão construindo o Museu da Cultura Hip Hop RS" (2022), no dia 25 de junho de 2022, o projeto "Na estrada" teve a representação de 50 municípios do Rio Grande do Sul de todas as regiões do estado, com a participação de mais de 200 agentes do hip hop, com a doação de mais de 6 mil itens de acervo, tanto físicos, quanto digitais e possuem a perspectiva de agregar ainda mais 4 mil objetos à sua coleção antes da inauguração do espaço físico.

Além desses processos, a comunicação deste acervo já iniciou, ainda não em formato de exposição, mas por meio de postagens nas redes sociais. O perfil do museu no *Instagram (@* museuhiphoprs) é muito ativo, sua primeira postagem foi realizada em 23 de junho de 2021 e até o mês de julho de 2022 já foram postadas 226 publicações. Em relação aos conteúdos de suas publicações, percebe-se que são de origens e assuntos variados, mas todos relacionados ao museu ou ao hip hop. As publicações com maior número de interações são aquelas referentes ao andamento do projeto e atividades do museu.

Então, a partir do estudo das atividades que o Museu da Cultura Hip Hop - RS têm proposto, observa-se que há o conhecimento de questões gerais da prática museológica da parte da equipe responsável pelo museu. Assim como, identifica-se que os procedimentos da musealização estão sendo realizados pela instituição, mesmo que com especificidades devido a sua tipologia de museu e pela particularidade do seu tema e de seu acervo.

3 Considerações finais

O movimento hip hop nasceu nas ruas de Nova Iorque na década de 1970, porém devido à sua característica de ser uma comemoração das fusões culturais, mas ao mesmo tempo uma forma de resistência da juventude periférica, se expandiu rapidamente para as mais diversas localidades. O Brasil foi um dos países rapidamente exposto à esta cultura e, a partir daí, se apropriou e fez as modificações necessárias para seu contexto social.

Nessa conjuntura, o Rio Grande do Sul se tornou um dos palcos do *hip hop*, que desde a década de 1980 têm produzido e divulgado este movimento. A partir dessa forte cena do gênero no estado e sua longa jornada, os próprios sujeitos dessa comunidade sentiram a necessidade de realizar um projeto que possibilitasse a propagação da trajetória do movimento no Rio Grande do Sul. É nesse contexto que surge o Museu da Cultura Hip Hop - RS, que visa divulgar para as próximas gerações a história e os agentes pioneiros, responsáveis pelo desenvolvimento desta cultura na região.

Em um movimento de análise da articulação entre as práticas do museu e os pressupostos da Museologia, percebe-se que a concepção dessa instituição está baseada nas noções da Museologia Social, que consiste em uma prática museológica que tem como foco o indivíduo e suas relações e não mais o objeto. Verificando a forma de atuação do Museu da Cultura Hip Hop - RS identifica-se que sua função social está presente em todos os processos, tanto nos discursos, quanto nas ações práticas por meio da inclusão da comunidade e da atenção às situações sociais do seu entorno e dos seus sujeitos.

Considerando a musealização como ações desenvolvidas sobre os objetos, como a pesquisa, a documentação, a comunicação, entre outros, que carregam o fator de seleção e atribuição de valores e com isso se tornam um processo seletivo com diferentes intenções, identifica-se que está sendo empregue no Museu da Cultura Hip Hop - RS. Isso se dá, devido a execução das ações de coleta de itens, documentação e comunicação que o acervo do museu recebeu. Mesmo tendo características diferenciadas dos processos museológicos de museus tradicionais, a musealização da memória do hip hop vem ocorrendo a partir de seu próprio contexto em conjunto com as convenções da Museologia.

Portanto, verificou-se que o Museu da Cultura Hip Hop - RS está comprometido com sua função social, por meio do incentivo a participação da comunidade do seu entorno e do hip hop e a partir dos temas e narrativas que estão dispostos a trabalhar como às questões raciais, a decolonialidade e o machismo dentro do movimento. Da mesma forma, constatou-se que a equipe responsável pelas ações do museu tem embasado suas condutas e trabalhos nas noções técnicas das ciências sociais, nos processos de pesquisa, e da museologia, em sua forma de tratamento com o acervo e suas percepções sobre a gestão e atuação do museu.

REFERÊNCIAS

CHAGAS, Mário. No museu com a turma do Charlie Brown. *In*: CHAGAS, Mario de Souza. *Novos rumos da Museologia.* Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, 1994. p. 07-30. (Cadernos de Sociomuseologia, 2).

CONHEÇA AS AÇÕES QUE ESTÃO CONSTRUINDO O MUSEU DA CULTURA HIP HOP-RS. Produção Associação da Cultura Hip Hop de Esteio. Brasil, 2022. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=8GPLT2mHgQE&ab_channel=Associa%C3%A7%C3%A3odaCulturaHipHopdeEsteio

CURY, Marília Xavier. *Exposição – concepção, montagem e avaliação.* São Paulo: Annablume, 2005.

FERREIRA, Marcelo. *Primeiro museu da cultura Hip Hop da América Latina será inaugurado no Rio Grande do Sul.* Brasil de Fato. Porto Alegre, 02 de agosto de 2021. Disponível em: https://www.brasildefato.com.br/2021/08/02/primeiro-museu-da-cultura-hip-hop-da-america-latina-sera-inaugurado-no-rio-grande-do-sul Acesso em: 08 de abril de 2022

FONSECA, Gabriel de Lima. *Pedagogia Hip Hop*: a cultura como ferramenta educacional. 2021. 59 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Licenciatura em Ciências Sociais. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2021.

GOULART, Sueli et al. *Práticas organizativas de grupos de Hip Hop em Porto Alegre*: uma análise à luz de Guerreiro Ramos. *In*: Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, N 6., 2010, Salvador. Anais do Evento. Salvador: CULT, 2010. Disponível em: http://www.cult.ufba.br/wordpress/24782.pdf

LÉLIS, Renan. *A regionalização do hip hop no Brasil sob a ótica da geografia:* Horizontalidades e verticalidade. *Revista Geográfica de América Central*. Número Especial EGAL, 2011- Costa Rica. II Semestre 201. p. 1-10.

MAFFIOLETTI, Cássio de Albuquerque. *Movimento Hip Hop em Porto Alegre*: Rede de relações e protagonismo juvenil. 2010. 74 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Bacharelado em Ciências Sociais. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2010.

MUCHRS, s.d. *Associação da Cultura Hip Hop de Esteio.* Disponível em: https://achesteio.com.br/muchrs. Acesso em: junho de 2022

MUSEOLOGIA SOCIAL. *Saber Museu* - Instituto Brasileiro de Museus. Disponível em: https://sabermuseu.museus.gov.br/museologia-social-2/ Acesso em: 24 de março de 2022

MUSEUHIPHOPRS. Perfil do Museu da Cultura Hip Hop-RS no *Instagram.* Disponível em: https://www.instagram.com/museuhiphoprs/
RELATÓRIO DE PESQUISA HISTÓRICA MUSEU DA CULTURA HIP HOP RS, 2021, p. 97.

SANTOS, Giovanna Silveira. *Contranarrativas periféricas:* o movimento Hip Hop como agente de memórias. 2021. 236 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Faculdade de Ciências Sociais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2021.

TOLENTINO, Átila Bezerra. *Museologia Social:* apontamentos históricos e conceituais. Cadernos

de Sociomuseologia, v. 52, p. 21-44, 2016.

ITINERÁRIOS SOBRE REPRESENTAÇÕES FEMININAS NAS COLEÇÕES DO MUSEU JULIO DE CASTILHOS

Laura Gomes Machado

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio – mestranda (PPGMusPa/UFRGS)

Ana Celina Figueira da Silva

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio – docente (PPGMusPa/UFRGS)

RESUMO

O presente artigo tem o objetivo de contribuir com as discussões existentes a respeito de questões sobre identidade cultural, gênero, feminismo e a representação das mulheres, sob o aspecto das coleções pertencentes ao Museu Julio de Castilhos, sendo fruto de pesquisa de dissertação em andamento, abordando as motivações a se investigar as coleções femininas nos museus. Apresenta o estudo das concepções de identidade cultural na sociedade pós-moderna, analisando o feminismo na formação das identidades sexuais e de gênero. Descreve as rupturas nos discursos do conhecimento e da museologia no mundo contemporâneo, em que discute a potência das coleções em uma percepção vinculada às relações de gênero. Evidencia a questão de gênero como transformadora das realidades sociais construídas e representadas nos museus, em que se indaga a perspectiva das representações sociais das mulheres no campo dos museus e do patrimônio.

PALAVRAS-CHAVE

Identidade cultural. Gênero. Feminismo. Coleção. Museu Julio de Castilhos.

ABSTRACT

This article aims to contribute to the existing discussions about cultural identity, gender, feminism and the representation of women, through the analysis of the collections belonging to the Julio de Castilhos Museum. The article the result of a dissertation research in progress, addressing the motivations to investigate women's collections in museums. The study of cultural identity conceptions in postmodern society is presented in this work, analyzing the role of feminism in the development of sexual and gender identities. The ruptures in the discourses of knowledge and museology in the contemporary world are also described in this work, by way of discussing the power of museum collections through the lens of gender relations. The issue of gender is highlighted in this paper as transforming the social realities that are constructed and represented in museums, in which the perspective of the social representations of women in the field of museums and heritage is investigated.

KEYWORDS
Cultural identity. Gender. Feminism. Collection. Julio de Castilhos Museum.

1 Introdução

A presença do gênero, significando um meio de expressar sistemas de relações sociais ou entre os sexos, estão ausentes da maioria das teorias sociais formuladas desde o século XVIII até o começo do século XX. Gênero, como categoria de análise, surgiu no fim do século XX, baseado em algumas teorias modernistas, em analogias aos estudos do desenvolvimento do comportamento e de parentesco que traziam situações como a oposição de gênero, a questão feminina e identidade sexual subjetiva, segundo Scott (1995). O reconhecimento de gênero e as políticas de proteção – pela tomada do corpo como propriedade individual –, marcaram a luta do feminismo como uma ruptura em tudo o que foi construído e que as mulheres foram negligenciadas.

A memória cristaliza-se quando o objeto já não existe mais. E sempre uma recriação deste e, como tal, guarda continuidades e diferenças em relação ao passado vivenciado a que se reporta, afirma Santos (2009). Torna-se necessário problematizar aquilo que é valorizado como memória e as ausências, aqueles que são esquecidos nessa representação simbólica. É nítido que se escolhe preservar e afirmar determinada memória em detrimento de outras.

Nessa perspectiva, a partir dos estudos apresentados por Regina Abreu em sua obra *"A Fabricação do Imortal"*, surgem questões sobre identidade cultural, gênero, feminismo, representação feminina e coleções. Consoante as questões suscitadas, emerge a problematização sobre a representação das mulheres nas coleções do Museu Julio de Castilhos.

O Museu foi idealizado por Julio Prates de Castilhos e criado pelo decreto-lei nº 589, de 30 de janeiro de 1903, pelo Presidente do Estado, Antônio Augusto Borges de Medeiros, denominado "Museu do Estado". Em 1907, passou a chamar-se "Museu Julio de Castilhos", em homenagem ao ex-Presidente da Província do Rio Grande do Sul, falecido em 1903. O político havia residido com a família na casa onde até hoje é a sede da instituição. Foi a primeira instituição museológica do Estado, e buscava reunir objetos que representassem as características do Estado do Rio Grande do Sul. Atualmente o Museu Julio de Castilhos tem por sede dois prédios localizados no Centro de Porto Alegre, próximo ao Palácio Piratini e à Praça da Matriz, na Rua Duque de Caxias. O segundo prédio foi obtido pelo Governo do Estado através do decreto n° 2413, de 10 de outubro de 1975, quando desapropriada. Em 1996, foram concluídas as obras de restauração e o prédio foi entregue ao público, como anexo ao Museu Julio de Castilhos.

É emblemático que no ano de 2023 – do alto dos 120 anos de fundação do Museu Julio de Castilhos – instituição que essencialmente representa por meio de suas coleções, conforme

Silveira (2020), as tradições e os valores constituídos pelo ideário masculino, em um contexto patriarcal, androcêntrico e machista, que reverbera o elitismo, a nobreza, as relações de poder, a "consagração" de uma construção masculina, a fabricação da memória e a realidade não retratada, que se realize pesquisa sobre as mulheres nesse cenário.

Andréa Reis da Silveira (2020) traz em sua tese intitulada *"História das mulheres no Museu Julio de Castilhos (POA, RS): presenças e ausências nos objetos documentados (1995-2010)"*, análise sobre a história das mulheres no Museu Julio de Castilhos de 1995 até o ano de 2010 e, nessa perspectiva, realizamos reflexões sobre as questões de identidade cultural, gênero, feminismo e a representação das mulheres nos museus, instigadas, principalmente, a partir do trabalho citado. Esse estudo é fruto de pesquisa de dissertação em andamento, abordando nesse artigo as motivações a se investigar as coleções femininas nos museus. É significativo que as questões trazidas até aqui merecem exaustiva reflexão, permeando a museologia para com as relações contemporâneas, a resistência e o empoderamento feminino.

2 Museologia e o mundo contemporâneo, identidade cultural, gênero, feminismo e coleções

Para melhor compreensão do estudo, apresentamos uma breve articulação teórica entre as temáticas da museologia e o mundo contemporâneo, de identidade cultural, gênero, feminismo e coleções, pensando na representatividade feminina.

Já não se pode manter a concepção de uma identidade cultural estática, é necessário olharmos e discutirmos o sujeito enquanto possuidor de uma identidade cultural, em que percebemos inúmeras transformações ocorridas.

> As velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado. A assim chamada "crise de identidade" é vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social (HALL, 2006, p. 6).

A sociedade configura-se do ponto de vista do desenvolvimento. Assim, é imprescindível reconhecer o foco da dialética como possibilidade de construir ambientes de socialização que promovem as interações culturais. Percebe-se que a humanidade está enfrentando um novo paradigma de configuração social, compreendido pela crise de identidade, rompendo com as identidades, os estigmas, as concepções estáticas, promovendo uma convergência de culturas entre diferentes etnias.

> Esse processo produz o sujeito pós-moderno, conceitualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se uma "celebração móvel": formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados. O

> sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um "eu" coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas (HALL, 2006, p. 12).

Essa crise de identidade é caracterizada como parte do processo de socialização cultural. Conforme Hall (2006), um tipo de mudança estrutural, de "globalização" e seu impacto sobre a identidade cultural transformou as sociedades modernas no final do século XX, de modo a fragmentar as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, abalando a ideia de sujeitos integrados, deslocando o sujeito de seu lugar e de si.

Ainda sobre este processo, não importa quão diferentes seus membros possam ser como classe, gênero ou raça, uma cultura nacional busca unificá-los numa identidade cultural, para representá-los todos como pertencendo à mesma e grande família nacional. Hall (2006) coloca que uma cultura nacional não se cria somente por conexões de lealdade, união e identificação simbólica, mas também é uma estrutura de poder cultural. Memórias individuais ou de grupos se vinculam a uma construção da história nacional, salienta Abreu (1996). Já Laclau (1990), coloca que as sociedades não se desintegram totalmente não é porque estão "unidas", mas porque seus diferentes elementos e identidades podem, sob certas circunstâncias, ser conjuntamente articulados. Porém, essa articulação é sempre parcial, sendo que a estrutura dessa identidade é sempre aberta. Segundo Laclau (1990), sem isso não haveria história. Para Hernández (2020),

> [...] tanto as funções do museu como o mesmo conceito de patrimônio experimentaram mudanças tão profundas que os museus se viram na necessidade de enfrentar os novos desafios que uma sociedade líquida e pós-moderna lhes colocou diante de si. Já não basta ao museu recolher, conservar e expor as suas coleções, mas é chamado a tornar-se um espaço de comunicação e de encontro onde os objetos são considerados como elementos que evidenciam as características de uma determinada comunidade que, através das suas atividades culturais, revelou sua própria identidade coletiva e pretende transmiti-la às gerações futuras (HERNÁNDEZ, 2020, p. 17, tradução nossa).

A questão de enfrentamento em relação às diversas identidades possíveis de serem representadas na sociedade, inclusive nos museus, em contraposição à ideia de uma única identidade nacional, Stuart Hall (2006) exprime essa necessidade de enfrentar ao destacar o feminismo quando retrata a mudança de uma política de identidade (de classe) para uma "política de diferença", conjuntamente com outros movimentos sociais. Dentre as implicações ocasionadas pelo descentramento conceitual do sujeito cartesiano e sociológico pelo feminismo citadas por Hall (2006), é destacada sua importância para esse processo visto que questiona a distinção entre o "dentro" e o "fora", o "privado" e "público". A expressão do feminismo era: "o pessoal é político" (HALL, 2006, p. 45).

Para além, Hall (2006) enfatiza – como uma questão política e social – o tema da forma

como somos formados e produzidos como sujeitos generificados. Isto é, politizando a subjetividade, a identidade e o processo de identificação. Aquilo que começou como um movimento dirigido à contestação da posição social das mulheres, expandiu-se para incluir a formação das identidades sexuais e de gênero. O entendimento de que as mulheres e os homens eram parte da mesma identidade, a "Humanidade", foi questionada pelo feminismo, substituído pela questão da diferença sexual.

Sob este prisma questionador, as sociedades pós-modernas conforme Laclau (1990), são caracterizadas pela "diferença". São atravessadas por diferentes divisões e antagonismos sociais que produzem uma variedade de diferentes "posições de sujeito", ou seja, identidades para os indivíduos. Hall (2006) identifica que à luz de uma sustentação de que as identidades modernas estão sendo fragmentadas, há argumentos de que o que aconteceu para a concepção do sujeito moderno, na modernidade tardia, não foi sua desagregação, mas seu deslocamento. Por meio de uma série de rupturas nos discursos do conhecimento moderno em que é descrito esse deslocamento.

Em um viés generalista, o que se insere como pós-moderno desconstrói com a sistemática dos mitos modernistas ao questionar o papel do Iluminismo para a identidade cultural do Ocidente e o problema da totalidade e do totalitarismo na epistemologia e na teoria política moderna. As preocupações teóricas englobam questões em torno dos efeitos gerados a partir da perda da credibilidade nas narrativas fundadoras e do desgaste de noções e categorias, pouco questionadas até então, como identidade e autoria ou as ideias de ruptura, vanguarda.

Essa visão disruptiva traz à discussão a potência do colecionismo em uma percepção vinculada às relações de gênero. É importante considerar que as representações femininas nos museus podem ser um reflexo das lutas e conquistas das mulheres ao longo do tempo, bem como dos desafios e opressões que ainda enfrentam em diferentes contextos. Atienza (2011) esclarece que:

> O acesso das mulheres ao colecionismo artístico é produto de sua marginalidade. [...] Mas, paradoxalmente, a gestão de uma coleção de arte e, por extensão, dos museus, terminou por servir, historicamente, como uma reserva de emancipação estética e íntima, quase secreta. Permitiu que muitas mulheres se aproximassem do mundo, promovendo a sua personalidade, fazendo-se respeitar, criando um campo de decisão para aplicar a inteligência e a razão, despertando entre as pessoas sentimentos de admiração, inveja ou curiosidade; e, em suma, ter um nome e uma presença social (mais difícil de obter, especialmente nas primeiras gerações, no caso de mulheres solteiras) (ATIENZA, 2011, p. 41).

Problematizar a questão de gênero nas relações se torna um instrumento que fortalece a transformação das realidades sociais, inclusive a construída e representada nos museus. Além dessa compreensão, Joan Scott (1995) afirma que gênero é uma forma primária de dar significado às relações de poder, funcionando como força de condução na tomada de escolhas e posições

e na definição das identidades. E segue, em que “o uso de gênero enfatiza todo um sistema de relações que pode incluir o sexo, mas não é diretamente determinado pelo sexo, nem determina diretamente a sexualidade” (SCOTT, 1995, p. 76).

Pensando na formação das coleções museológicas Oliveira (2018) indica como estes processos são também atravessados pela questão de gênero, onde,

> [...] tanto os objetos colaboram para instituir ou reproduzir os papéis de gênero quanto o próprio gênero institui papéis a serem desempenhados pelos objetos e coleções. Esse aspecto liga-se a problemática acerca das diferenças entre os tipos de objetos escolhidos por mulheres e homens para reunirem suas coleções entendendo que tais escolhas estão identificadas com os valores e identidades atribuídos àquilo que se projeta nos universos das culturas feminina e masculina (OLIVEIRA, 2018, p. 20).

Assim, a construção dessa dicotomia e da posição hierárquica da diferença sexual humana pode servir de analogia para o confronto político entre distintos grupos sociais, em determinado contexto histórico, contribuindo assim para a construção da própria lógica do poder. Outro elemento evidenciado pela autora é que a categoria de gênero, mais do que mero reflexo da ideologia decorrente da luta de classes, funciona nas relações sociais humanas, dando um sentido mais amplo à organização e à percepção do conhecimento histórico.

> Pensar gênero permite revisar e analisar a condição das mulheres em diversos contextos revelando na maioria das vezes situações de desigualdade, demonstrando assimetrias nas relações de poder presentes nas experiências de mulheres e homens em nossa sociedade. Também nos ajuda a enxergar e criticar alguns discursos [...] que têm sido sustentados pelo sistema patriarcal dominante (OLIVEIRA, 2018, p. 16).

No que se refere aos processos de formação da sociedade presente, condensados à manifestação do fenômeno museu, Stránský (2008) elucida que,

> A teoria museológica, isto é, a ciência museológica, tem o direito de existência e de um futuro desenvolvimento, mas apenas enquanto atender as necessidades e requisitos concretos da sociedade presente. Se os museus se desenvolvem em sintonia com o desenvolvimento da humanidade, e se a teoria museológica se desenvolve de modo similar, segue-se que a teoria como a prática museológica só podem existir e preservar seu direito a um desenvolvimento futuro se lograrem manter-se em devida relação com o desenvolvimento geral da sociedade (STRÁNSKÝ, 2008, p. 104).

Silveira argumenta sobre os fenômenos históricos passados que se tonificam nas subjetividades da sociedade presente. Segundo a autora,

> [...] os conflitos entre as próprias mulheres desestruturam avanços de justiça frente às desigualdades de gênero. As histórias das mulheres mostram as hierarquias, os conflitos, os privilégios que se estabelecem entre as próprias mulheres. A variedade de etnias, raças, condições econômicas, idades, pesos, e outras categorias que atingem as mulheres brancas, negras, indígenas ou orientais recebem a carga do tempo em que vivem. As narrativas sobre si e as demais se estabelecem numa visão temporal quando provocadas, em representações

pelo Museu como acesso às experiências SILVEIRA, 2020, p. 106).

Nesse sentido, as representações são construídas socialmente e refletem as atitudes e crenças predominantes de uma determinada época. Seguindo, Chartier (2002) aponta que a representação possui duas definições que estão em desacordo. Por um lado, a representação torna a ausência visível, ao distinguir entre o que representa e o que é representado. A apresentação pública de algo ou alguém é outro tipo de apresentação de uma presença. Chartier (2002) identifica que:

> Representar é, pois, fazer conhecer as coisas mediante 'pela pintura de um objeto', 'pelas palavras e gestos', 'por algumas figuras, por marcas' – como os enigmas, os emblemas, as fábulas, as alegorias. Representar no sentido jurídico e político é também 'manter o lugar de alguém, ter em mãos sua autoridade' (CHARTIER, 2002, p. 165).

Já para Bourdieu (2006), a representação é um processo que envolve a comunicação de ideias e valores através de práticas culturais. Ele argumenta que as representações são criadas por um grupo dominante na sociedade que detém o poder cultural e que essas representações são usadas para manter a dominação. Nessa perspectiva, as representações são criadas por um grupo de elite e são usadas para perpetuar o seu próprio poder.

O indivíduo busca significado e representação nos objetos e nos espaços que o cercam, assim, vale ressaltar a importância da organização social e dos relacionamentos de estímulos. A representação pode ser elucidada a partir do que afirma Andréa Silveira (2020) sobre esse conceito:

> Representar é trazer à tona algo afastado, distante, mas que interage e se mostra envolvente entre as múltiplas possibilidades de relações. As representações constroem, configuram referenciais, convencionam procedimentos sociais, e desse modo, não são engessadas. Ao contrário, são dinâmicas e podem ser reelaboradas, especialmente quando são inseridas novas informações daquilo que já foi interpretado (SILVEIRA, 2020, p. 16).

Nesse sentido, Chartier (2002) destaca a importância da mediação na produção e circulação das representações, argumentando que as representações não são apenas criadas e disseminadas, mas são também mediadas por instituições. Essas instituições auxiliam a moldar as representações de uma determinada época e a influenciar a forma como as pessoas percebem o mundo ao seu redor. Nesse sentido, quanto à importância de estudar e discutir as coleções, enquanto prática social, condicionadas pelas relações de gênero e, sobretudo, a essa lógica patriarcal, Oliveira e Queiroz (2017) referem-se à

> [...] forma como as experiências masculinas são consideradas experiências de todos os seres humanos e tidas como norma universal, tanto para homens como para mulheres, sem que se dê o reconhecimento completo e igualitário à sabedoria e às experiências femininas. Essa lógica silencia as mulheres, nossas experiências, práticas e saberes (OLIVEIRA; QUEIROZ, 2017, p. 69).

Ao que registram Oliveira e Queiroz (2017), reflete-se sobre a importância de discutir a representação das mulheres nos museus.

> Nesse sentido, importa-nos perceber onde estão as mulheres nesse universo masculino e reiteradamente masculinizado, e ler nos silêncios e nas ausências, declarados e não declarados de sua representação social. Importa-nos questionar sobre quem elabora tais discursos nos museus (hoje, aqui e agora), a partir de quais olhares, fontes, referenciais ou ideologias. Importa-nos reescrever a história, esta mesma, subvertendo a ordem do discurso (OLIVEIRA; QUEIROZ, 2017, p. 71).

Pesavento (1995) explica que, como expressão do pensamento, o imaginário participa de um campo de representação e assume a forma de imagens e enunciados que tentam definir a realidade. No entanto, as representações e discursos da realidade não são representações precisas da realidade, ou, em outras palavras, não são expressões literais da realidade como um verdadeiro espelho. Isso implica em analisar as representações femininas em uma perspectiva de ambiguidade, pautada por conexões entre presenças e ausências. Torna-se essencial compreender as estratégias, histórias e experiências que estão sendo apresentadas no Museu, inclusive interpretando as conexões das narrativas museais ora expostas com a percepção coletiva de uma sociedade, especialmente os itinerários femininos, o que converge para a criação uma narrativa mais completa, representativa, imersiva e precisa da realidade.

3 Considerações Finais

Sob esse prisma, que se instala pesquisa nas coleções do Museu Julio de Castilhos, há apontamentos para uma mudança significativa nas relações sociais, inclusive sobre o papel das mulheres. A constituição de identidade, o conceito de família, de sociedade e o desempenho de papéis nas relações de gênero, atendem uma ordem diferente da praticada anteriormente.

Em um período pós-moderno, as mulheres buscam um equilíbrio no desempenho dos seus papéis. A sociedade ainda alimenta a expectativa de que as mulheres garantam a perpetuação da espécie, cultivando os valores tradicionais. Sob outro aspecto, construiu-se o gênero como tentativa feminista de reivindicar um espaço de definição metodológica e, assim, demonstrar a inadequação das teorias ora existentes em explicar as desigualdades persistentes entre o mundo das mulheres e dos homens.

Nessa concepção, as relações de hierarquia presentes nas relações de gênero precisam ser estudadas, faladas, evidenciadas e não silenciadas. Que reflitam em pesquisas e estudos que abarquem diversas percepções, e que nessas experiências, as ações sejam ponderadas, executadas e continuadas, envolvendo o feminismo, as questões de gênero, a representatividade,

a resistência enquanto identidade cultural. Enfim, uma verdadeira materialização da importância da memória, expressando genuinamente a cultura, as formas de representações sociais das mulheres no campo dos museus e do patrimônio em um determinado momento histórico.

REFERÊNCIAS

ABREU, Regina. **A Fabricação do Imortal:** memória, história e estratégias de consagração no Brasil. Rio de Janeiro: Rocco: Lapa, 1996.

ATIENZA, María Bolaños. Las mujeres en los museos: entre museólogas y coleccionistas. *In*: **Patrimonio en femenino**. Madrid: Ministerio de la Cultura, p. 36-47, 2011.

BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico.** 9ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

CHARTIER. Roger. **A Beira da Falésia:** a história entre incertezas e inquietudes. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2002.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HERNÁNDEZ, Francisca Hernández. Los museos y el patrimonio en una sociedad líquida. *In*: MAGALHÃES, Fernando; COSTA, Luciana Ferreira da; HERNÁNDEZ, Francisca Hernández; CURCINO, Alan (orgs.). **Museologia e Património**. v.1, Portugal: Escola Superior de Educação e Ciências Sociais - Politécnico de Leiria, 2020. p. 10-56.

LACLAU, Ernesto. **New Reflections on the Resolution of our Time**. Londres: Verso, 1990.

OLIVEIRA, Ana Cristina Audebert Ramos de; QUEIROZ, Marijara Souza. Museologia - Substantivo Feminino: Reflexões sobre Museologia e Gênero no Brasil. *In*: *Revista do Centro de Pesquisa e Formação.* n. 5, setembro 2017. p. 61-77.

OLIVEIRA, Ana Cristina Audebert Ramos de. Colecionismo a partir da Perspectiva de Gênero. **Museologia & Interdisciplinaridade**, *[S. l.]*, v. 7, n. 13, p. 15-30, 2018.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Em busca de uma outra história: Imaginando o Imaginário. **Revista Brasileira de História.** São Paulo, v. 15, n. 29, 1995.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. Museu Imperial: A construção do Império pela República. *In*: ABREU, Regina. CHAGAS, Mário (orgs.). **Memória e Patrimônio:** ensaios contemporâneos. Rio de Janeiro: Lamparina, p. 115-135, 2009.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação e Realidade**. Porto Alegre, v. 20, n. 2, jul./dez. p. 71-99, 1995.

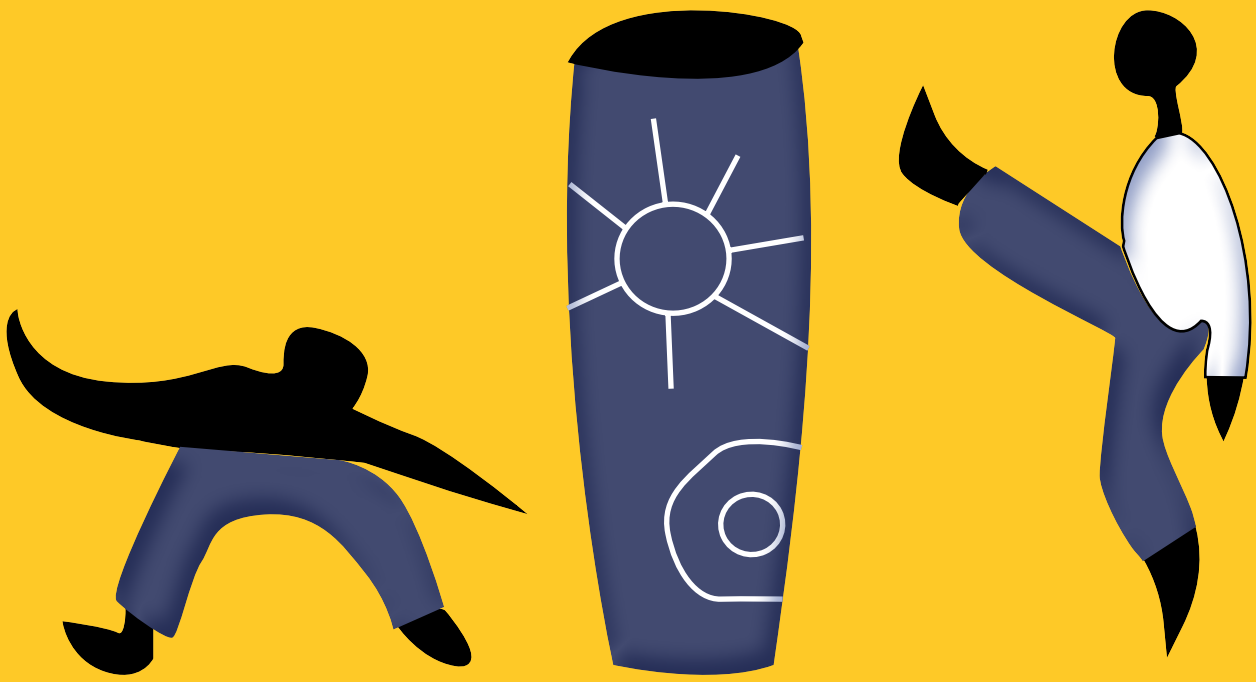
SILVEIRA, Andréa Reis da. **História das mulheres no Museu Julio de Castilhos (POA, RS):** presenças e ausências nos objetos documentados (1995-2010). 2020. Tese (Doutorado em História) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2020.

STRÁNSKÝ, Zbynek Zbyslav. Sobre o tema “Museologia - ciência ou apenas trabalho prático?” (1980). **Revista Museologia e Patrimônio**, v. 1, n. 1, 2008. p. 101-105.

5º sebramus

Museologia em *movimento:* lutas e resistências

GT 10
DESAFIOS DOS MODELOS DE GESTÃO EM MUSEUS NA CONTEMPORANEIDADE



GT 10 - DESAFIOS DOS MODELOS DE GESTÃO EM MUSEUS NA CONTEMPORANEIDADE

Coordenadores
Ana Paula Ferreira de Brito (UFRGS)
Ana Ramos Rodrigues Castro (UFRGS)
Deise Formolo (Museu do Imigrante de Bento Gonçalves - RS)

Resumo

Este GT estimula o encontro de pesquisadores e profissionais de instituições museológicas interessados em compartilhar reflexões sobre os diferentes modelos de gestão de museus na contemporaneidade. O GT busca ampliar a discussão em torno das mais variadas formas de administração nos museus, dedicando especial atenção ao crescente modelo de gestão de museus públicos por Organizações Sociais, que tem como desafios conciliar as demandas da chamada "indústria e marketing cultural" com a função social do museu e seu relacionamento de longo prazo com seus diferentes públicos. Nos museus comunitários, entre os desafios, destaca-se a gestão multitarefas, a sustentabilidade, entre outras questões que perpassam modelos de gestão mais horizontais e com ausências de recursos fixos. Como forma de contribuir para os debates do campo museológico, este GT visa acolher pesquisas e estudos de caso que envolvam análises acerca das políticas de gestão do setor museológico, bem como as políticas culturais voltadas para o campo museal de forma mais abrangente, abordando os desdobramentos históricos, sociais e econômicos para o campo da cultura. conservação. Tais propostas devem contribuir para o debate interdisciplinar, intercultural e interseccional na museologia, visando à reflexão dos fenômenos e desafios contemporâneos.

Políticas Públicas para a Gestão dos Museus no Brasil

Ana Ramos Rodrigues Castro
Museóloga e Drª em Políticas Públicas

RESUMO

A pesquisa apresenta o processo de criação das primeiras políticas de patrimônio no Brasil, durante o governo de Getúlio Vargas na década de 1930. Nesse período, a política para os museus estava subordinada à legislação (Decreto-lei n° 25/1937) de proteção do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional do Brasil. Na década de 1990, teremos a Reforma Administrativa do Estado, iniciada durante o mandato de Fernando Henrique Cardoso (FHC), em que os museus se utilizam de "táticas de sobrevivência" para se manter, pois a política cultural nesse governo mantinha um caráter mercadológico com o slogan "Cultura é um bom negócio", do Ministério da Cultura (MinC). A partir dos anos 2000, destaca-se a criação da Política Nacional de Museus (2003) no Brasil, em um governo democrático popular e a dimensão dessas políticas públicas em cooperação com programas e encontros por meio do Programa Ibero-americano de Museus (Ibermuseus) e, ainda, passando pelas contribuições dos diferentes ministros da cultura desse período para o campo dos museus. Diante disso, essa investigação tem o objetivo de apresentar as transformações e a influência das políticas públicas nos modelos de gestão de museus instituídas no Brasil em governos diferentes. Mostrar que a entrada de um governo democrático popular alargou a representatividade e a participação de grupos sociais no campo dos museus, como as pequenas comunidades que, por um longo período não tiveram a oportunidade e o direito de narrar e expor suas próprias histórias, memórias e patrimônios em seus territórios. Pretende-se contribuir com reflexões sobre o processo de gestão desses espaços a partir das interfaces e das mudanças das políticas públicas para os museus no Brasil. E, assim, acredita-se que o grande desafio do século XXI nesses espaços de memórias é afirmar e fortalecer sua responsabilidade social e política na sociedade brasileira como instituições promotoras de políticas para a diversidade cultural e para memórias inclusivas e não somente com viés mercadológico e de entretenimento.

PALAVRAS-CHAVE
Gestão. Políticas Públicas. Políticas Culturais. Democracia. Museus.

ABSTRACT

The research presents the creation process of the first heritage policies in Brazil, during the government of Getúlio Vargas in the 1930s. of the National Historical and Artistic Heritage of Brazil. In the 1990s, we will have the State Administrative Reform, initiated during the mandate of Fernando Henrique Cardoso (FHC), in which museums use "survival tactics" to maintain themselves, since the cultural policy in that government maintained a marketing character. with the slogan "Culture is a good business", from the Ministry of Culture (MinC). From the 2000s, the creation of the National Museum Policy (2003) in Brazil, in a popular democratic government, stands out and the dimension

of these public policies in cooperation with programs and meetings through the Ibero-American Museum Program (Ibermuseus) and, still, through the contributions of the different ministers of culture of that period to the field of museums. In view of this, this investigation aims to present the transformations and influence of public policies on museum management models instituted in Brazil by different governments. Show that the entry of a popular democratic government increased the representativeness and participation of social groups in the field of museums, such as small communities that, for a long period, did not have the opportunity and the right to narrate and expose their own stories, memories and assets in their territories. It is intended to contribute with reflections on the management process of these spaces from the interfaces and changes in public policies for museums in Brazil. And so, it is believed that the great challenge of the 21st century in these spaces of memories is to affirm and strengthen their social and political responsibility in Brazilian society as institutions that promote policies for cultural diversity and inclusive memories and not only with a marketing bias and of entertainment.

KEYWORDS
Management. Public policy. Cultural Policies. Democracy. Museums.

Introdução

Diante da complexidade da instituição, o museu explicita suas diferentes representações ao longo da história, suas principais funções, o aumento de público e as novas demandas. Com isso, houve uma nova configuração na própria gestão dos museus. A complexidade institucional dos museus faz com que tenhamos variadas concepções de gestão, pois dependem das coleções que guardam, do território onde estão inseridos, da sua natureza jurídica, sua missão e, também, da política cultural do regime político o qual encontram-se subordinados.

Sendo assim, os diferentes contextos históricos, políticos e sociais perpassam as formas de gestão dos museus no Brasil. Dessa forma, apresentar os principais contextos políticos é contribuir com análises sobre o processo de constituição e articulação das políticas públicas para a gestão dos museus brasileiros.

Contexto político 1930 - Governo Getúlio Vargas

A importância do museu como criador de imaginários ganhou maior relevância a partir da ascensão de Getúlio Vargas na década de 1930. Dentro de um ideal nacionalista, buscando valorizar o elemento nativo na formação do país, a época varguista foi um período de criação de diversos museus no país. Dessa forma, houve uma ampliação dos objetivos e das missões dos museus brasileiros em relação aos períodos anteriores. Na época varguista, os museus se tornaram mais “acessíveis” ao público, houve maior estímulo à presença de escolares nas instituições e as práticas educativas nos museus foram orientadas para a construção de uma identidade nacional.

Formou-se, durante o governo de Getúlio Vargas, uma estrutura institucional de promoção de políticas públicas para a cultura, sendo criado o Ministério dos Negócios da Educação e Saúde Pública, o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e diversos institutos nacionais para as artes. Pertencem a esse período as iniciativas de criação e consolidação dos principais museus públicos do Brasil. o Museu Nacional de Belas Artes/RJ (1937); o Museu das Missões/RS (1940); e os Museus da Inconfidência (1944) e do Museu do Ouro (1946)/MG e o Museu Imperial (1940) em Petrópolis no Rio de Janeiro e também, os primeiros museus de Arte Sacra no Brasil datam desse período.

No contexto político da Era Vargas, as políticas culturais se instituem em vista da constituição do Estado Nacional. No âmbito da cultura, assiste-se a um investimento significativo no plano simbólico/ideológico, com o objetivo de legitimar o projeto nacional do regime. Nesse sentido, a cultura foi um campo político importante na construção da estratégia de estado.

Como afirma Antonio Rubim (2013), foi durante os períodos autoritários que o Brasil teve as políticas culturais mais sistemáticas, iniciando com o Estado Novo (1937-1945). Para o autor, a política do Estado Novo "visava instrumentalizar a cultura [...] como meio para a conformação de um imaginário de nacionalidade" (RUBIM, 2013, p. 226).

Durante o Governo Vargas, teremos a primeira estruturação dos órgãos de proteção ao patrimônio, a política cultural nesse governo é o patrimônio partindo de um modelo de gestão burocrático. Temos os intelectuais atuando como servidores desses órgãos públicos que irão ditar o que será patrimônio, a presença de Rodrigo Melo Franco de Andrade que agiu sempre em nome da "causa". Os intelectuais modernistas foram responsáveis pela criação de muitas instituições durante o Estado Novo. O grupo de intelectuais era heterogêneo agindo em nome do Estado para a implantação da política cultural do regime. A ideia era implantar um "projeto político-pedagógico" destinado às camadas populares para popularizar e difundir a ideologia do Estado Novo. O Estado como salvador da identidade nacional justificaria sua ação na organização social. Como expressa Mônica Pimenta Velloso (1987), em sua pesquisa, os intelectuais agiam como intermediários entre o governo e o povo.

> A grosso modo, o raciocínio constrói-se da seguinte forma: o povo é potencialmente rico em virtudes, pureza, espontaneidade, autenticidade, mas para manifestar esse seu aspecto positivo, precisa da intermediação das instâncias superiores. Estas têm o dom da expressão (intelectuais) e o da organização e ordem (políticos). A imagem do Estado "pai-grande" e a do intelectual salvacionistas se entrecruzam, então, em direção ao popular (VELLOSO, 1987, p. 49).

O projeto político-pedagógico do Estado Novo teve várias interfaces. Para introduzir o caminho dos museus dentro da construção da política cultural desse período, é preciso conhecer as primeiras políticas de patrimônio do Brasil. Rodrigo Melo Franco de Andrade, diretor do primeiro órgão do patrimônio do Estado, Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, o SPHAN, de

1936 até 1967, não tinha nenhum interesse em criar museus, mas apoiaria e ofereceria assistência a estados e municípios, caso quisessem criá-los. Rodrigo de Andrade já apontava a falta de recursos financeiros e a falta de recursos humanos nos museus, questão presente até hoje na maioria dos museus públicos brasileiros.

Diante desse contexto, na década de 1930, ocorreu a criação do primeiro órgão federal de proteção ao patrimônio no Brasil, a Inspetoria de Monumentos Nacionais, fundada em 14 de julho de 1934, por Gustavo Barroso e ligado ao Museu Histórico Nacional (MHN). Gustavo Barroso também foi o idealizador do primeiro Curso de Museus no Brasil[1], mas foi durante seu pequeno afastamento da direção do MHN, por problemas políticos, que houve a criação do curso por meio do Decreto Lei n° 21.129 de 07 de março de 1932, sendo assinado pelo diretor interino no momento, Rodolfo Garcia Amorim (BRASIL, 1932). O curso esteve vinculado à estrutura do Museu Histórico Nacional de 1932 a 1978[2] e, no primeiro momento, foi criado como um curso técnico que tinha duração de dois anos.

Em relação à Inspetoria de Monumentos Nacionais, Márcia Chuva (2005, p. 44) considera que tinha atribuições limitadas, pois não tinha a função de selecionar e definir o que seria patrimônio nacional, mas apenas "exercer a inspeção dos Monumentos Nacionais e do comércio de objetos artísticos históricos". No mesmo ano em que a mencionada Inspetoria foi criada, Gustavo Capanema, Ministro da Educação e Saúde (MES), de 1934 a 1945, articulou a criação de um novo serviço, convidando Mário de Andrade, o Diretor do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo, para elaborar um projeto de organização de um Serviço Nacional para defesa do patrimônio artístico brasileiro.

O museólogo Mário Chagas (2009) aborda que a ruptura da Inspetoria Nacional de Monumentos, com a criação do novo serviço, ocorreu por embates de poder, por disputa de projetos de políticas de memória. A corrente a qual Gustavo Barroso representava foi anulada de forma política pela corrente modernista de Rodrigo Melo Franco de Andrade e Mário de Andrade. Como confirma Márcia Chuva (2005), ao apontar a criação de dois serviços semelhantes, sem dúvida, revela a existência de disputas dentro do próprio Estado para legitimar, definir e proteger o que seria chamado de patrimônio nacional.

A criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - SPHAN - e do Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - DPHAN

A gestão de Gustavo Capanema, segundo Lia Calabre (IPHAN, 2017), foi marcada por um processo de construção institucional do campo da cultura, embora não fosse uma das suas

1 Atual Curso de Museologia da Universidade do Rio de Janeiro (Unirio).
2 Para saber mais consultar: SIQUEIRA, Graciele Karine. Curso de Museus – MHN, 1932-1978: O perfil acadêmico profissional. 2009. Dissertação (Mestrado em Museologia) – Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, UNIRIO/MAST, Rio de Janeiro, 2009.

prioridades.

> O desenho institucional criado na gestão Capanema fez com que o período fosse tomado como o marco do início das políticas culturais no Brasil. No campo da administração pública, esse foi o momento da construção de uma racionalidade administrativa que buscava romper com a tradição de uma república oligárquica. Em 1934, foram instituídos concursos públicos para ingresso no funcionalismo de carreira e, em 1938, ocorreu a criação do Departamento Administrativo do Serviço Público (Dasp), que investia na formação dos quadros públicos. Havia um projeto de uma efetiva profissionalização da área pública (CALABRE, 2017, p. 34).

A criação do Departamento Administrativo do Setor Público (DASP) representou uma profissionalização do serviço público, foi um órgão previsto pela Constituição de 1937 e criado em 30 de julho de 1938, diretamente subordinado à Presidência da República, tinha o objetivo de realizar a reforma administrativa destinada a organizar e a racionalizar o serviço público no país, iniciada anos antes por Getúlio Vargas.

A partir do Ministério da Educação e da Saúde cria-se o Departamento Nacional de Ensino e três departamentos para a área de saúde. Os museus, as bibliotecas e as escolas de arte ficaram subordinados ao Departamento Nacional de Ensino. A cultura brasileira encontrava-se com a contribuição de promover e estimular iniciativas em benefício da cultura nacional. As questões culturais estavam voltadas para o vetor da educação, "do crescimento do conhecimento escolarizado e erudito e de uma cultura "civilizada" nos padrões europeus-ocidentais" (CALABRE, 2017, p. 34).

Muitos intelectuais assessoraram o ministro Capanema, como: Carlos Drummond de Andrade, Mário de Andrade, Rodrigo Melo Franco de Andrade, Anísio Teixeira, Fernando Azevedo, Heitor Villa Lobos, Manuel Bandeira. O papel desses intelectuais, durante o Estado Novo de Getúlio Vargas, esteve pautado no ideário de utilizar o patrimônio a serviço do projeto de construção da nação. Esses intelectuais atuaram no aparelho do Estado, mediaram a construção de uma identidade nacional, com a revalorização do barroco como uma cultura genuinamente brasileira, no sentido de simbolizar a identidade nacional. O que era considerado, até então, um estilo rebuscado e rude pelos modernistas, para o grupo vinculado ao SPHAN passou a ser referência da construção da nação, passou a ser emblemático, foi percebido como a primeira manifestação cultural tipicamente brasileira, possuindo uma aura da origem da cultura brasileira, ou seja, da nação.

José Reginaldo Santos Gonçalves (1996) corrobora essa leitura, ao afirmar que:

> Aqueles intelectuais identificados como o modernismo e associados ao regime político do Estado Novo concebiam a si mesmos como uma elite cultural e política cuja missão era "modernizar" ou "civilizar" o Brasil elevando o país ao plano das nações europeias mais avançadas. No entanto, é importante frisar que tal projeto estava associado ao reconhecimento da necessidade de produzir uma imagem singularizada do Brasil enquanto cultura e como parte da moderna civilização ocidental (GONÇALVES, 1996, p. 41).

No campo dos museus destaca-se o anteprojeto de Mário de Andrade que abordava os museus técnicos, ainda não conhecidos nesse momento no Brasil, seriam museus pedagógicos,

em que a técnica seria apresentada como contraponto aos museus históricos tradicionais. Em parte, esse projeto foi colocado em prática com a criação dos museus regionais, a partir do projeto de Lucio Costa, com o objetivo de preservar os bens móveis recolhidos na região das Missões (FONSECA, 2009).

No anteprojeto, Mário de Andrade se aproximou da concepção antropológica de cultura, sua noção de arte não era uma visão esteticista, dividia a arte em oito categorias que seriam agrupadas em quatro Livros do Tombo: arqueológico e etnográfico (arte arqueológica, arte ameríndia, arte popular); histórico (arte histórica); de belas artes (arte erudita nacional e arte erudita estrangeira) e de artes aplicadas (artes aplicadas nacionais, artes aplicadas estrangeiras). Assim, Mário de Andrade previa em seu anteprojeto os museus como representantes da pluralidade da cultura brasileira.

Nesse sentido, em seu anteprojeto, Mário de Andrade desenvolveu uma concepção de patrimônio considerada avançada para seu tempo. Ele tinha a preocupação em valorizar o popular, sendo sua marca registrada tanto o cultural quanto o institucional. Para Mário de Andrade, por exemplo, os museus eram como “agências educativas” (FONSECA, 2009). Neste sentido, compreendemos sua proposta de criar um museu didático, de reproduções. Como afirma Maria Londres Fonseca (2009), mais avançado ainda era a concepção que Mário de Andrade tinha sobre os museus municipais. Enquanto os museus nacionais e os das grandes cidades estariam voltados à especialização, os museus municipais seriam ecléticos, seus acervos heterogêneos e os critérios de seleção das peças seriam selecionados conforme o valor apresentado pela comunidade local, que estariam participando desse processo. Já o autor Mário Chagas (1991) explica que é possível identificar a narrativa museológica partindo do diálogo com a população e seus interesses com a criação do museu a partir do projeto de Mário de Andrade.

Mesmo assim, seu anteprojeto, porém, ficou só no papel, e o que prevaleceu foi o Decreto-lei nº 25, de 30 de novembro de 1937, elaborado por Rodrigo Melo Franco de Andrade. Nesta ordem, os intelectuais modernistas representados por Rodrigo Melo Franco de Andrade, em 1936, assumem a implantação de um serviço destinado a proteger obras de arte e de história no país. A partir disso, temos a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, o SPHAN, com Rodrigo Melo Franco de Andrade na direção de 1936 até 1967. A direção de Rodrigo Melo é denominada como “fase heróica”, com uma preocupação em salvar os vestígios do passado da Nação. Para alguns, o SPHAN dos anos 1930-1940, “de doutor Rodrigo” é o verdadeiro SPHAN, tendo se tornado praticamente sinônimo de “patrimônio” (FONSECA, 2009).

O citado Decreto-lei nº 25/1937 foi elaborado durante o governo de Getúlio Vargas (1930-1945), período considerado por vários especialistas como o marco inicial das políticas públicas de cultura no Brasil (RUBIM, 2007, p. 202). O Decreto-lei foi elaborado com a função de legitimar a criação do SPHAN (BRASIL, 1937) e regulamentar o Instituto do Tombamento, tornando-se a primeira norma jurídica para a política preservacionista. Neste período da criação do SPHAN,

percebe-se que a sociedade brasileira, efetivamente, não teve participação para identificar o que exatamente lhe seria representativo como patrimônio cultural, sendo a política de valorização de bens móveis e imóveis conduzida por um grupo de intelectuais que legitimou o que deveria ou não ser preservado.

Em 1946, teremos a primeira mudança institucional do SPHAN que passa a denominar-se Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Dphan) (1946-1970) e manteve-se subordinado ao Ministério da Educação e Saúde (MES) (BRASIL, 1946).

Conforme a legislação do DPHAN, as funções da instituição seriam: "inventariar, classificar, tombar e conservar monumentos, obras, documentos e objetos de valor histórico e artístico existentes no país" (BRASIL, 1946).

Conforme o Decreto-lei, ainda, ficavam subordinados à DPHAN o Museu da Inconfidência e do Ouro, em Minas Gerais, e o Museu das Missões**,** no Rio Grande do Sul, e demais "museus federais que a mesma vier a organizar" (BRASIL, 1946).

Na década de 1970, o Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (DPHAN) se transformou no Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) e teve a frente de sua gestão Aloísio Magalhães[3] (1979-1982), "pertencente a importante família de políticos[4] de Pernambuco" (OLIVEIRA, 2008, p. 126), tendo sido a figura central do período denominado de fase moderna, que inseriu no âmbito das políticas públicas de cultura o reconhecimento dos bens culturais. Dessa maneira, as manifestações de grupos e comunidades passam a ter seu protagonismo, agora, nas mãos de seus detentores. A síntese dessa visão poderia ser representada pela frase de Aloísio Magalhães "a comunidade é a principal guardiã do bem cultural". A política cultural de Aloísio Magalhães estava em diálogo com as mudanças no campo dos museus no âmbito internacional, na perspectiva da função social dos museus com a comunidade no território que está inserida.

Antes de assumir a gestão do IPHAN, Aloísio Magalhães criou, em 1975, a instituição Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC) no âmbito do governo federal com o objetivo de traçar um sistema referencial básico a ser empregado na descrição e análise da dinâmica cultural brasileira, depois o Centro veio a ser vinculada ao SPHAN e deu origem à Fundação Nacional Pró Memória (FNPM).

---

3 Aloísio Sérgio Barbosa Magalhães nasceu em Recife, Pernambuco, no dia 05 de novembro de 1927 e faleceu no dia 13 de junho de 1982, na Cidade de Pádua, Itália. Formou-se em Direito pela Universidade Federal de Pernambuco (1950). Em 1951 foi para Paris, onde frequentou o Atelier 17, um centro de divulgação de técnicas de gravura e estudou museologia na Escola do Museu do Louvre (IPHAN, 2016).

4 Aloísio Magalhães era sobrinho de Agamenon Magalhães, quando nos primeiros anos do governo Vargas, foi um dos articuladores do Partido Social Democrático (PSD) de Pernambuco e nessa legenda elegeu-se deputado federal constituinte em 1933.Em janeiro de 1937, passou a acumular com o Ministério do Trabalho, interinamente, o Ministério da Justiça e Negócios Interiores, onde permaneceu até o mês de junho. E também sobrinho de Sérgio Magalhães do Partido Trabalhista Brasileiro (PTB), que candidatou-se e foi eleito a deputado federal pelo Distrito Federal nas eleições de outubro de 1954.

Contexto político no Governo Fernando Henrique Cardoso (1995-2002)

Em relação ao contexto político brasileiro, durante a década de 1990, houve mudanças no governo federal e, consequentemente, nas políticas culturais. No governo federal tínhamos o mandato de Fernando Henrique Cardoso do Partido da Social Democracia Brasileira (PSDB). À frente da gestão do Ministério da Cultura, estava o sociólogo Francisco Correa Weffort[5], um dos pontos de sua administração era a aliança com empresas privadas, o slogan do MinC era "Cultura é um bom negócio" em defesa da parceria com o mercado.

No Governo FHC veremos que a política cultural passa a ter um financiamento maior no aporte de recursos privados, na mudança de governo, na reforma administrativa, nas alterações da legislação que legalizam a criação de instituições para realizar essa parceria. No caso dos museus, podemos entender como foi a mudança na gestão de museus por meio de parcerias público privadas e conhecer as leis, os órgãos gestores e as "novas" burocracias que foram criadas a partir dessa política.

A pesquisadora em políticas culturais Lia Calabre (2007) descreve que a gestão do Ministro Francisco Weffort consagrou um novo modelo de política cultural, transferindo para a iniciativa privada o poder de decidir o que deveria ou não receber recursos públicos incentivados, por meio de leis de incentivo. O slogan desse Ministério da Cultura tem alusão a forma como a Lei Rouanet se transformou em um instrumento de *marketing* cultural das empresas patrocinadoras. Calabre (2007) enfatiza que a política cultural da gestão Weffort foram as leis de incentivo em que recursos que eram públicos tiveram uma lógica do investidor do setor privado. A autora ainda afirma que "praticamente um terço da legislação cultural promulgada durante o governo FHC foi direcionada às questões da lei de incentivo" (CALABRE, 2009, p. 118). A autora reforça que o governo FHC não elaborou propostas, planos ou diretrizes de gestão pública para o campo da cultura.

As ausências de metas apontadas nas políticas públicas da cultura marcam o modelo neoliberal iniciado no governo Collor, o qual se estendeu até o final do governo Fernando Henrique, reduzindo o conceito de cultura à arte erudita e conduzindo a cultura popular a um segundo plano.

Outro ponto dentro da política cultural da gestão FHC foi a concentração de projetos no eixo Rio-São Paulo. De forma desproporcional, outras regiões brasileiras não tinham seus projetos contemplados. A autora Lia Calabre (2007) confirma que essa política cultural visou uma enorme concentração na aplicação dos recursos onde um pequeno grupo de artistas e produtores eram beneficiados. Os patrocínios ficavam concentrados nas capitais da região sudeste. Dessa forma, essa política criou um processo de investimento desigual entre diferentes áreas artísticas e culturais

5 Ex-petista foi um dos fundadores do Partido dos Trabalhadores (PT), ao aceitar o cargo se desfiliou do PT para assumir a Pasta da Cultura, dizendo não ter espaço dentro do partido do PT. Nasceu em Quatá (SP) em 17 de maio de 1937 e faleceu em 1° de agosto de 2021, Casa de Saúde São José, Rio de Janeiro, filho de Francisco Weffort e de Maria Correa Weffort. Formado em ciências sociais pela Universidade de São Paulo (USP), ingressou no quadro de docentes desta universidade em março de 1961, lecionando em cursos de graduação até o golpe militar de 1964 (CPDOC, 2009).

no país.

Outra mudança que atingiu o setor cultural durante o governo de Fernando Henrique Cardoso foi o marco regulatório do Terceiro Setor para a Organização Social (OS) que iniciou em 1998 e teve seu decreto (BRASIL, 2017) de regulamentação promulgado anos mais tarde, em 2017, durante o governo de Michel Temer do Movimento Democrático Brasileiro (MDB), estabelecendo as diretrizes para a qualificação das ditas OS, criando um novo modelo institucional. A promulgação desse marco regulatório, em 1998, estava de acordo com a política neoliberal implantada no governo FHC.

A construção da Política Nacional de Museus na gestão de Gilberto Gil (2003-2008)

> A tarefa do MinC é formular e executar políticas públicas de cultura, articuladas e democráticas que promovam a inclusão social e o desenvolvimento econômico, e consagrem a pluralidade que nos singulariza entre as nações, e que singulariza, na nação, as comunidades que a compõem (GIL, 2006, p. 110).

O discurso do ex-ministro da cultura, Gilberto Gil, aponta a mudança de concepção da política cultural nesse novo mandato para uma dimensão em um sentido mais democrático e inclusivo. O tema da política para os museus era algo recorrente por parte dos profissionais e estudantes da área museológica. A diversidade museal brasileira ficou em evidência com a nova política cultural, pois teve um levantamento de dados dos museus. Assim, essas informações coletadas, sistematizadas e disponibilizadas serviram para fundamentar as principais demandas políticas do setor museológico brasileiro.

Após a eleição política, o presidente Luiz Inácio Lula da Silva foi empossado em janeiro de 2003 e encontrou os museus brasileiros sob a tutela da Secretaria do Patrimônio, Museus e Artes Plásticas, herdada da gestão de FHC que, em sua gestão, reestruturou as secretarias do Ministério da Cultura (MinC).

O MinC, no primeiro mandato do governo Lula, teve à frente de sua gestão Gilberto Gil, e uma das primeiras ações do MinC foi a criação da Coordenação de Museus e Artes Plásticas, que passou a estar vinculada à Secretaria do Patrimônio, Museus e Artes Plásticas. Depois, o Ministério criou o Departamento de Museus e Centros Culturais do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Demu/Iphan). Essas foram as primeiras mudanças institucionais no setor dos museus que já indicavam modificações nesse âmbito.

Dando sequência às mudanças no setor museológico, em 16 de maio de 2003, o Ministro Gilberto Gil lançou as bases para Política Nacional de Museus (PNM) no Museu Histórico Nacional, localizado no Rio de Janeiro, em conjunto com as comemorações do Dia Internacional dos Museus[6]. Na sua fala, o então Ministro da Cultura apontou que a PNM é “uma grande articulação

6 Esta data é celebrada desde o dia 18 de maio de 1977, criada pelo Conselho Internacional de Museus (ICOM), o qual todos os anos é escolhido um tema central para sensibilizar o público para a importância dos museus na sociedade.

em torno da política museológica brasileira que operada pelo próprio Ministério e pelo IPHAN vai englobar todos os museus do país: federais, estaduais, municipais e também privados" (O FLUMINENSE, 2003, p. 5). Durante o lançamento, outra questão defendida por Gilberto Gil foi o desenvolvimento de políticas de acesso que oportunizassem um maior público de estudantes nos museus de todo Brasil. O ministro Gil também defendeu um orçamento maior para a Pasta da Cultura, sendo essencial para realizar um maior investimento na área da cultura[7]. O Ministro da Cultura Gil enfatizou: "Não há dúvidas de que é preciso brigar por mais recursos. Por mais que se tenha imaginação e nos esforcemos com criatividade, chega uma hora que é uma questão de investimento" (O FLUMINENSE, 2003, p. 5).

O discurso do Ministro da Cultura estava em sintonia com os anseios dos profissionais da cultura que, há décadas, reivindicam por um maior investimento na área cultural.

Algum tempo depois, já era possível admitir a importância do investimento nos museus. No depoimento do diretor do Museu de Belas Artes, Paulo Herkenhoff (2003-2006), ele reconheceu a agilidade do Ministério da Cultura, pois, em maio de 2004, o MNBA recebeu do MinC cerca de R$ 3 milhões para realização de reformas emergenciais em sua rede elétrica, evitando, assim, o risco de incêndio (JORNAL DO BRASIL, 2014, p. b5).

A PNM tinha como objetivo geral promover a valorização e a fruição do patrimônio cultural brasileiro, considerado como um dos dispositivos de inclusão social e cidadania, por meio do desenvolvimento e da revitalização das instituições museológicas existentes e pelo fomento a criação de novos processos de produção e institucionalização de memórias constitutivas da diversidade social, étnica e cultural do País.

Considerações Finais

As primeiras políticas de patrimônio no Governo Vargas contribuíram para a formação de um projeto sobre a identidade cultural brasileira, administrada por intelectuais que demarcaram os primeiros patrimônios culturais no Brasil, enquanto uma política de Estado e muitos museus brasileiros foram criados no período Vargas.

O marketing cultural era um dos instrumentos no âmbito administrativo dos museus públicos para adquirir verbas por via de incentivo fiscal e, também, vimos que após a promulgação da

7 Declarou que já estava em tratativas com a Câmara dos Deputados e o presidente do Senado, José Sarney, para que o governo federal destine 1% (um por cento) do total dos gastos da União, de R$1,5 a R$ 2 bilhões para o próximo ano, pois segundo Gil, os recursos previstos para este ano, equivale a 0,25 % do orçamento (R$ 280 a R$ 300 milhões) sendo insuficientes. Em 2007 o presidente Luiz Inácio Lula da Silva já havia se pronunciado no final de 2006 a favor de que o MinC tenha 1% do Orçamento. Gilberto Gil declarou: "Está melhorando. Quando nós chegamos era 0,2%, passou para 0,6%, incremento que foi fundamental para o Ministério da Cultura realizar seus projetos" (SUZUKI, 2007).

Lei das Organizações Sociais no governo FHC, os museus públicos, mesmo sendo maioria, não foram mais considerados como atividades exclusivas do Estado. Assim, abriu-se a possibilidade e incentivou-se que as instituições fossem administradas por organizações de direito privado que apresentam uma administração com características praticadas pelo setor privado. Tanto as Organizações Sociais quanto os museus precisaram se adequar às normas previstas em suas respectivas legislações para garantir um padrão de gestão a fim de que os museus pudessem cumprir a sua função social.

A entrada de um governo democrático popular propôs uma nova forma de fazer política cultural, com isso alargou as representações culturais, neste sentido contribuindo com a "construção da cidadania". Em um país com tantas dificuldades sociais, o museu como ferramenta política instaura não só outras formas de gestão, mas também de fazer política, pois ampliou o processo de representação de diferentes grupos que, durante anos, estiveram somente presentes no discurso político e não na prática. Houve um aumento no orçamento da pasta da cultura durante a gestão de Gilberto Gil à frente do MinC para que os projetos pudessem ser desenvolvidos no setor dos museus. Esse orçamento que, em 2003, era de R$23 milhões passou para R$37 milhões em 2006.

Nesse sentido, o campo de estudos das políticas públicas tem sua responsabilidade diante da função social dos museus de contribuir com novos olhares e analisar novas práticas de gestão de diferentes espaços de memória. Assim, a partir de políticas públicas para os museus que sejam norteadas pela pluralidade, pela inclusão, pela diversidade cultural e social de forma participativa e dialógica é possível construir uma sociedade onde prevaleça a tolerância entre diferentes culturas em nossa sociedade brasileira.

REFERÊNCIAS

BRASIL. **Decreto nº 21.129, de 7 de março de 1932**. Cria no Museu Histórico Nacional o "Curso de Museus". Rio de Janeiro: Chefe do Governo, 1932.

BRASIL. **Decreto-lei nº 25, de 30 de novembro de 1937**. Organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional. O Presidente da República dos Estados Unidos do Brasil, usando da atribuição que lhe confere o art. 180 da Constituição. Rio de Janeiro: Presidência da República, 1937.

BRASIL. **Decreto-lei nº. 8.534, de 02 de janeiro de 1946.** Passa à Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional o Serviço do mesmo nome, criado pela Lei número 378, de 13 de janeiro de 1937, e dá outras providências. Rio de Janeiro: Presidência da República, 1946.

BRASIL. **Decreto nº 9.190, 1º/11/2017.** Regulamenta o disposto no art. 20 da Lei nº 9.637, de 15 de maio de 1998. Brasília, DF: Presidência da República, 2017.

CALABRE, Lia. **Políticas Culturais no Brasil: balanço e perspectivas**. In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, v. 3., 2007. Salvador. Anais [...], Salvador: ENECULT, 2007

CALABRE, Lia. **Políticas culturais no Brasil: dos anos 1930 ao século XXI**. Rio de Janeiro:

Editora FGV, 2009.

CALABRE, Lia. **O Serviço do Patrimônio Artístico Nacional dentro do contexto da construção das políticas públicas de cultura no Brasil.** Revista do Patrimônio, [s.l.], n. 35, p. 33-43, 2017, p. 33).

CHAGAS, Mário de Souza. **A ótica museológica de Mário de Andrade.** In: CHAGAS, Mário de Souza. Ideólogos do patrimônio cultural. Rio de Janeiro: Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural, 1991. p. 99-113.

CHAGAS, Mário de Souza. **A imaginação museal: Museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro.** Rio de Janeiro: MinC/IBRAM, 2009.
.
CHUVA, Márcia. **Intelectuais e Estado: disputas em torno da noção de patrimônio nacional.** Anais do Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro, v. 36, p.41- 51, 2005,

FONSECA, Maria Cecília Londres. **O Patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil**. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

GIL, Gilberto. **Uma nova política cultural para o Brasil**. Revista Rio de Janeiro, Rio de janeiro, n. 15, p.103-110, 2006.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; IPHAN, 1996.

JORNAL DO BRASIL. **Ações da cultura. Jornal do Brasil,** Rio de Janeiro, p. b5, 11 maio de 2004.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. **Políticas culturais do governo Lula.** Revista Lusófona De Estudos Culturais, [s.l.], v. 1, n. 1, p. 224-242, 2013.

O FLUMINENSE. **Bases da Política de Museus.** Jornal O Fluminense, Rio de janeiro, p. 5, 17 maio 2003.

OLIVEIRA, Lucia Lippi. **Cultura é patrimônio: um guia**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2008.

VELLOSO, Mônica Pimenta. **Os Intelectuais e a Política Cultural do Estado Novo.** Revista de Sociologia e Política, [S.l.], n. 09, p. 57-74, dez. 1997. ISSN 1678-9873. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/rsp/article/view/39298/24117>. Acesso em: 31 ago. 2022.

Ecomuseu Delta Parnaíba: gestão e documentação participativas

Áurea da Paz Pinheiro
Universidade Federal do Piauí – UFPI
Universidade Federal do Delta do Parnaíba – UFDPar
Programa de Pós-graduação em Artes, Patrimônio e Museologia
Fernando Antonio Lopes Gomes
Instituto Chico Mendes de Conservação da Biodiversidade – ICMBio
Universidade Federal do Delta do Parnaíba – UFDPar
Programa de Pós-graduação em Artes, Patrimônio e Museologia
Rita de Cássia Moura Carvalho
Universidade Federal do Delta do Parnaíba – UFDPar
Programa de Pós-graduação em Artes, Patrimônio e Museologia

RESUMO

Apresentamos estudos e intervenções em andamento desde 2015 para a constituição com e para as comunidades ribeirinhas, praieiras e deltaicas do Ecomuseu Delta do Parnaíba, região Meio Norte do Brasil. Trata-se de um museu a céu aberto, a serviço das populações que habitam o território, que detém patrimônios ancestrais; uma natureza de museu que desempenhe função social e política estratégica de pesquisa, documentação, conservação, comunicação e salvaguarda dos patrimônios com uma gestão participativa e colaborativa. Adotamos o conceito de rede de museus, que se afirma na existência de equipamentos culturais autônomos, mas que somam esforços e otimizam recursos para planejamento estratégico de execução de programas, projetos e ações conjuntos. As redes favorecem a existência sistemática e qualificada dos equipamentos culturais. O Ecomuseu Delta do Parnaíba se afirma como um equipamento integral e integrador de comunidades locais com agentes e setores públicos, privados e sociais. Optamos pelo conceito de ecomuseu por sua natureza polinuclear, descentralizada, uma tipologia que serve de base para diálogos intergeracionais, para a construção de inventários participativos, educação ao longo da vida, privilegiando as relações cultura-natureza, em uma perspectiva ampla no campo de uma museologia de inovação social. O modelo de gestão que estamos a construir é compartilhada, integrada às comunidades, uma gestão desafiadora: social, educativa, cultural e política. Uma gestão dessa natureza, potencializa e provoca as comunidades para uma compreensão crítica e transformadora de conhecimento e reconhecimento, conservação e salvaguarda dos patrimônios locais. O Ecomuseu do qual falamos está associado ao fenômeno da nova museologia, na participação das pessoas nos processos de gestão e documentação dos patrimônios.

PALAVRAS-CHAVE

Piauí. Ecomuseu Delta do Parnaíba. Gestão Participativa. Documentação. Inventários Participativos.

ABSTRACT

We present studies and interventions in progress since 2015 for the constitution with and for the riverside, beach and deltaic communities of the Ecomuseum Delta do Parnaíba, in the Middle North region of Brazil. It is an open-air museum, at the service of the populations that inhabit the territory, which holds ancestral heritage; a museum nature that performs a social and strategic political function of research, documentation, conservation, communication and safeguarding of heritage with participatory and collaborative management. We adopted the concept of a network of museums, which is based on the existence of autonomous cultural facilities, but which combine efforts and optimize resources for strategic planning for the execution of programs, projects and joint actions. The networks favor the systematic and qualified existence of cultural facilities. The Ecomuseum Delta do Parnaíba asserts itself as an integral equipment and integrator of local communities with agents and public, private and social sectors. We opted for the concept of ecomuseum due to its polynuclear, decentralized nature, a typology that serves as a basis for intergenerational dialogues, for the construction of participatory inventories, lifelong education, privileging culture-nature relations, in a broad perspective in the field of a museology of social innovation. The management model we are building is shared, integrated into the communities, a challenging management: social, educational, cultural and political. Management of this nature empowers and provokes communities towards a critical and transformative understanding of knowledge and recognition, conservation and safeguarding of local heritage. The Ecomuseum we are talking about is associated with the phenomenon of new museology, with the participation of people in the processes of management and documentation of heritage.

KEYWORDS

Piauí. Ecomuseum Delta do Parnaíba. Participative management. Documentation. Participatory Inventories.

1 Introdução

O papel dos museus não deve estar estritamente ligado à conservação da memória e à visão de mundo das classes aristocráticas (CHAGAS et al., 1996). Os museus devem acompanhar as transformações do mundo contemporâneo, que lhes impõem desafios diante das relações entre os humanos e o ambiente ecológico (DE CARLI, 2004). Os processos museológicos implicam em adaptação e saída de uma museologia tradicional, inspirada na ideologia da construção e

consolidação dos Estados-nação, quando os museus foram concebidos para legitimar culturas coloniais. Passamos a questionar o papel social dos museus e os reconhecer como umainstituição a serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, atravessando processos de democratização, ressignificação e apropriação cultural (CHAGAS, 2008).

A "Nova Museologia" (HERNÁNDEZ, 1994, p.72), de natureza social e interdisciplinar, abre perspectivas para outras propostas de musealização dos territórios, presentes nos museus locais, de território, de comunidades, ecomuseus e museus integral ou integrado (SCHEINER, 2012). O modelo de gestão desses equipamentos culturais se caracteriza pela apropriação de uma área, na qual serão aplicados processos de musealização amplos com mecanismos de gestão compartilhada, participativa, integrada às comunidades, com a intervenção direta dos detentores dos patrimônios, construindo museus que se afirmem como espaços de gestão e salvaguarda dos patrimônios natural e cultural.

Ao seguir esse entendimento, defendemos o ecomuseu como uma possibilidade das populações se tornarem, elas mesmas, partícipes dos processos de musealização dos territórios que habitam (BRULON, 2013). O ecomuseu não é um museu ecológico, mas um ambiente natural, com memória e história. Nessa perspectiva, é um espaço de reflexão, de salvaguarda das culturas, do meio ambiente de afirmação de identidades.

O ecomuseu que estamos a construir está localizado na Área de Proteção Ambiental (APA) Delta do Parnaíba (Piauí, Ceará e Maranhão – Brasil); território estudado, compreendido como um museu a céu aberto e que deve estar a serviço das populações ribeirinhas, praieiras e deltaicas, a desempenhar funções sociais e políticas, a defender uma gestão participativa. Portanto, não é apenas um espaço de conservação das espécies da fauna e da flora, mas um espaço que abriga pessoas e patrimônio cultural. Há uma história gravada no solo, no espaço, nas formas vegetais e na própria forma de uso desses elementos. A APA Delta do Parnaíba é uma Unidade de Conservação, melhor depositária do conjunto de hábitos, crenças e conhecimentos das pessoas que habitam este lugar. É primordial uma gestão marcada pela conservação da natureza e da paisagem, sem descuidar da cultura, dos hábitos e das atividades tradicionais das populações e da região. É nesse contexto, que defendemos a proposta do Ecomuseu Delta do Parnaíba (ECOMUDE) uma esperança para esta perspectiva colaborativa, assentando-se na ideia da aproximação entre a Museologia Social e a Ecologia Política.

Este estudo e intervenção entende a natureza em sua forma multidimensional, assim como o ecomuseu, que nos abre caminhos para diálogos e ampliação das relações entre patrimônio, territórios, pessoas, sustentabilidade e bem viver, que nos motiva a assumir a defesa de um tipo de museu agregador e dinamizador dos diferentes componentes da realidade regional, partindo da diversidade de recursos e de atividades que possam integrar – elementos naturais e culturais, patrimônioedificado e *habitat*, ofícios e modos de saber-fazer, capacidades de inovação, atividades a promover serviços (TEIXEIRA, 2005). A sustentabilidade desejável ainda não foi alcançada

nesse território, logo, construir um novo pacto é o caminho. A Museologia Social e a Ecologia Política podem fornecer os elementos fundantes desse novo pensar e agir. A efetiva fusão entre o patrimônio ambiental e cultural, antes "implícita" na política pública de conservação doterritório, assume um papel estratégico nos processos de desenvolvimento local, facilitando a construção de relações mais justas e solidárias e, portanto, ativando políticas integradas de transformação social (DESVALLÉES, 2013).

Compreender esses laços é essencial para conectar as pessoas, lugares e natureza, ampliando a eficácia da estratégia de conservação. Sublinha-se o papel social de um ecomuseu, que se qualifica como uma resposta à demanda da melhoria global dos sistemas locais, abrindo-se para as questões mais amplas relacionadas com a conservação, planejamento ambiental, projetos urbanos e territoriais, produtividade territorial, gestão e educação (SCHEINER, 2012).

A racionalidade econômica e os novos contornos adquiridos pelo capitalismo na contemporaneidade caracterizam um cenário de crise, não somente ambiental, mas civilizatória. O mundo globalizado acossa os outros mundos: o da natureza equilibrada, os modos de saber e fazer das comunidades. Essa racionalidade derivou de um mundo de produção capitalista que se constrói destruindo a natureza, a biodiversidade, sob um princípio mecanicista, a que Leff (2007) denomina de 'racionalidade econômica', que transformou tudo e a todos em "recursos", matéria-prima para a apropriação da natureza, para produção de mercadorias com o objetivo de atender a satisfação humana, de uns poucos (des) humanos.

2 Onde se quer chegar?

O objetivo deste estudo e intervenção é construir um ecomuseu na Área de Proteção Ambiental (APA) Delta do Parnaíba como eixo norteador do desenvolvimento comunitário e da sustentabilidade territorial. Faz-se uma análise da concepção metodológica conceitual aplicada, o envolvimento de populações e instituições locais, focado na contribuição dada ao desenvolvimento territorial, protegendo seuselementos naturais e valores culturais a partir da ideia de um ecomuseu, conectando o lugar, opatrimônio e as pessoas.

Apresentamos o território de estudo e ação, para, em seguida, abordarmos o conceito de museu e ecomuseu, o que nos permite defender a ideia de um Ecomuseu Delta do Parnaíba (ECOMUDE), como proposta de musealização do território, percebendo as nuances do método dessa natureza de museu (VARINE, 2012; RIVIÈRE, 1985; SCHEINER, 2012; PINHEIRO, 2015). Continuamos com uma reflexão sobre a construção de territórios sustentáveis com o envolvimento das comunidades.

3 Área de Proteção Ambiental (APA) Delta do Parnaíba

O território de estudos e intervenções é a APA Delta do Parnaíba, que, sobreposta a esta, identificamos a Reserva Extrativista (RESEX) Marinha Delta do Parnaíba. Ambas estão vinculadas administrativamente à Gerência Regional Nordeste (GR-02) do Instituto Chico Mendes de Conservação da Biodiversidade (ICMBio). Essa Unidade de Conservação foi criada pelo decreto s/nº de 28 de agosto de 1996 para proteger o ecossistema costeiro formado por mangues, dunas e restingas.

Possui uma área de 313.800 hectares. Área da zona costeira brasileira que forma o único delta em mar aberto das Américas, com mais de 75 ilhas, um santuário de reprodução de diversas espécies de peixes, caranguejos, lagostas e camarões. A Unidade de Conservação protege também estuários de reprodução do peixe-boi marinho e é importante área de desova das tartarugas marinhas. Abrange os municípios brasileiros de: Barroquinha e Chaval, no Ceará; Cajueiro da Praia, Luís Correia, Parnaíba e Ilha Grande, no Piauí; e Araioses, Água Doce, Tutóia e Paulino Neves, no Maranhão.

A APA Delta do Parnaíba é constituída por uma população historicamente vulnerável, composta por pescadores, marisqueiras, catadores de caranguejo, agricultores familiares, além de outros tantos traços advindos de origens diversas que compõem um rico mosaico de agrupamentos humanos, submetidas pelo modelo econômico hegemônico, grupos com senso comunitário e que em sua maioria possuem sabedoria relativa à convivência com o território (MOURA; PINHEIRO, 2010). O desafio que se impõe é trabalhar perspectivas e reflexões sobre as possibilidades de ação entre patrimônio, construção de territórios sustentáveis e intervenção comunitária (BRULON, 2013). Para tanto, é necessário instaurar processos participativos consistentes e contínuos por meio dos quais a sociedade tome em mãos o seu processo de desenvolvimento (LAYRARGUES, 2000; LOUREIRO, 2004; QUINTAS, 2007).

Logo, acreditamos em um ecomuseu na APA Delta do Parnaíba, em razão do papel que exerce, conceitualmente, enquanto patrimônio natural e social capaz de instrumentalizar o envolvimento social, econômico e político regional. O conceito de ecomuseu está imerso em um debate sobre a função dos museus na sociedade, mergulhando nas formas que um território sobre o qual vive uma população que se mobiliza a partir das suas memórias.

Assim, pensar o Ecomuseu Delta do Parnaíba representa um marco referencial de um novo debate que cruza a questão da interdisciplinaridade do ambiente com o envolvimento da comunidade. É pensar a Unidade de Conservação como um centro de criação cultural feito a partir da interação entre sociedade, cultura e natureza.

A Unidade de Conservação se apresenta como um espaço institucionalizado com leis próprias, muitas vezes elaboradas sem considerar as leis naturais, a cultura estabelecida, os modos de ser e viver das populações residentes. Muitas indagações sobre o modelo de organização social

adotado no território da APA Delta do Parnaíba povoam o imaginário social e estão sem respostas ou com alguns contornos não integrados ao modo de vida sustentável, desconectados do uso racional e sem a devida construção participativa dos atores sociais na formulação de políticas públicas locais (LEFF; CABRAL, 2006).

O patrimônio da APA Delta do Parnaíba é capital cultural coletivo das comunidades, são vivos, ressignificados, recriados, inscritos na dimensão cultural do território e das comunidades. Como uma área protegida, a sua conservação é uma responsabilidade e uma tarefa coletiva das comunidades. Nesse sentido, o reconhecimento como ecomuseu amplia o envolvimento e a participação social no território, trabalhando o presente e o futuro de um território e de uma comunidade a partir de seu próprio patrimônio. O objetivo é a construção de território sustentável, o que Varine (2012, p. 42) chamar de "função ecomuseal".

Entende-se que nesse território, fortemente humanizado, a conservação só será completa se a par dos valores naturais, se salvaguardem as culturais. O próprio conceito de patrimônio cultural se transforma. Durante muito tempo a ideia de patrimônio estava associada à obra de arte ou de monumento. Hoje, o conceito é amplo: é o monumento, a obra de arte, mas também o bairro, a rua, a comunidade inteira, a paisagem, os objetos de uso quotidiano, as crenças etc., desde que o seu valor estético, a sua importância sociocultural, a sua integração paisagística, o justifiquem. As paisagens são valores importantes do patrimônio, contam a história do trabalho dos homens e mulheres, sua diversidade social, testemunham os seus esforços para vencer obstáculos naturais, esforços de cada indivíduo e comunidade. São fontes viva, de tradições, herança de gerações passadas, importantes de serem transmitidas.

4 Os Museus, o Ecomuseu e a Função Social

O mundo, do qual somos testemunhas e participantes, está em evolução contínua, metamorfoseando-se constantemente em uma velocidade espantosa. As modificações são incessantes e atravessadas por forças opostas que lutam para coexistir. O museu está imerso nessa realidade, na forma de meios de comunicação e *merchandising* que se chocam frontalmente com a missão museológica de entidade imutável destinada a salvaguardar o passado. Isso tem exigido que os profissionais da museologia encontrem alternativas autênticas e inovadoras, que transformem a luta dos opostos em discursos complementares.

Desde a segunda metade do século XX, os museus proliferam de forma descontrolada; se tornaram lugares que reúnem a memória de uma sociedade e espaços que recebem milhares de turistas todos os anos, o que implica na demarcação entre ser instituições culturais e sociais ou instituições para a economia de mercado, situação cada vez mais confusa e tênue. Esse debate

resultou, nas palavras de Duncan Ferguson Cameron (1971, p. 77), na ideia de que “[...] os nossos museus têm uma necessidade desesperada de psicoterapia [...], estão num estado avançado de esquizofrenia”. A reflexão de Cameron foi traduzida em uma forma de ”terapia” chamada Nova Museologia, e outras teorias da museologia, como a Museologia Crítica, que ajudou a gerar um panorama alternativo dos museus. Na década de 1960, os profissionais dos museus e do patrimônio compreenderam que os museus podiam ser instituições democráticas e educacionais para uma comunidade, distanciando-se dos parâmetros da sociedade de consumo

O discurso da ”nova museologia” vislumbrou uma mudança da noção do museu como uma instituição independente, domínio de especialistas e elites, para uma abordagem mais inclusiva. Da mesma forma, o ecomuseu se esforça para atrair a comunidade em sua prática (CORSANE, 2006) e exercer sua agência para avançar na sustentabilidade da comunidade.

Na origem, a ecomuseologia nasceu de uma ampla insatisfação com a capacidade dos museus tradicionais de lidar com questões e contextos sociais, culturais, políticos e ambientais contemporâneos. Davis (2011) tem sugerido que uma série de projetos de museu inovadores abriram caminho para realização do paradigma do ecomuseu: do patriotismo arregimentado do alemão *‘Heimatmuseum’*; à experiência etnográfica do museu ao ar livre; vida popular e museus industriais; ao experimento de ”museu de bairro” do Smithsonian em Anacostia, Washington (USA). A ecomuseologia extraiu dessas ideias para mobilizar a noção de um “museu integrado”, que surgiu da UNESCO e Reunião da ”Mesa Redonda de Santiago”do ICOM em 1972.

O termo ecomuseu remete à Conferência Geral do ICOM de 1971, propõem alargar a noção de patrimônio, vinculando ao meio ambiente e à comunidade, caracterizado pelos territórios de campos de intervenção e pela participação popular. O aparecimento de novos ecomuseus, vinculado a um movimento internacional da Nova Museologia, foi especialmente significativo a partir da década de 1990. Scheiner (2012), afirma que o termo ecomuseu, usado por Varine, foi uma ocorrência circunstancial e o próprio autor solicita que as experiências que assim se reconhecem sejam nomeadas como “museus comunitários”.

Diversos autores comungam da ideia de que o ecomuseu não é uma ruptura com o museu tradicional, nem a única forma de relacionar, de forma ativa, museus e sociedade. No entanto, constitui-se como uma alternativa interessante para a ressignificação de comunidades que desejam valorizar e dinamizar suas relações com o espaço, o tempo e o patrimônio, em âmbito local (SCHEINER, 2012).

Os museólogos têm se esforçado para articular sucintamente uma definição de ecomuseu. Davis (2000), sugere que as primeiras definições eram amplas, até mesmo ”cautelosas”. O ecomuseu se afasta mais claramente do conceito de museu tradicional ao desmontar suas paredes para abraçar um território holístico. O ecomuseu é mais um lugar do que um edifício e seus recursos patrimoniais são as características distintivas dessa localidade, em vez de objetos de museu. Esses recursos são tangíveis e intangíveis, fixos e portáteis, o que é descrito como ”pedras de toque

culturais" de uma comunidade (DAVIS, 2011). Esse autor cita Sheila Stephenson que sugere, "[...] o ecomuseu se preocupa com a gestão de coleções - a coleção sendo tudo na área designada ... flora, fauna, topografia, clima, edifícios, práticas de uso da terra, canções, atitudes, ferramentas..." (DAVIS, 2000, p. 28). Portanto, é esta natureza de museu que defendemos para a APA Delta do Parnaíba.

REFERÊNCIAS

BRULON, B. **O novo museu na américa latina**: novos paradigmas para uma nova museologia. 2013.

CHAGAS, M. *et al.* Patrimônio cultural e cidadania: as representações de memória nos museus**. Anais do Museu Histórico Nacional**. Rio de Janeiro, v. 28, p. 105–115, 1996.

CHAGAS, Mário de S. **A radiosa aventura dos museus**. Museus como agentes de mudança social e desenvolvimento: propostas e reflexões museológicas. São Cristóvão: Museu de Arqueologia de Xingó, p. 41-52, 2008.

DAVIS, Peter. "Places,"cultural touchstones" and the concept of the ecomuseum." *// **ENCONTRO INTERNACIONAL DE ECOMUSEUS/II ENCUENTRO INTERNACIONAL DE ECOMUSEOS/II RENCONTRE INTERNATIONAL DES ÉCOMUSÉES*** (2000): 33.

DAVIS, Peter. **Ecomuseums: a sense of place**. 2011.

DE CARLI, GEORGINA Vigencia de la Nueva Museología en América Latina: conceptos y modelos. **Revista Abra**, p. 55-75, 2004.

DESVALLéES, A. Museology as a disciplinary field: Pathways [musésologie comme champ disciplinaire: Trajectories]. **Ciência da Informação**, v. 42, p. 329–343, 2013.

CAMERON, D. F. Museum: temple or forum. Curator*:* Th e **Museum Journal**, v. 14, n. 1, p. 11–24, 2010.

HERNÁNDEZ, Francisca Hernández. **Manual de museologia**. 1994.

LAYRARGUES, P. P. **Educação para a gestão ambiental:** a cidadania no enfrentamento político dos conflitos socioambientais. Sociedade e meio ambiente: a educação ambiental em debate. São Paulo: Cortez, p. 87–155, 2000.

LOUREIRO, C. F. B. Educação ambiental e gestão participativa na explicitação e resolução de conflitos. **Gestão em ação**, Salvador, v. 7, p. 37–50, 2004.

LEFF, E.; CABRAL, L. C. **Racionalidade ambiental**: a reapropriação social da natureza. 2006.

LEFF, E. **Precisamos de uma nova racionalidade**. SENAC e Educação Ambiental, v. 16, p. 8–12, 2007.

MOURA, Rita de Cássia Carvalho e PINHEIRO, Áurea da Paz (2010)

PINHEIRO, Áurea da P. Patrimônio cultural e museus: por uma educação dos sentidos. **Educar em Revista**, SciELO Brasil, p. 55–67, 2015.

QUINTAS, J. S. **Educação na gestão ambiental pública**. Ministério do Meio Ambiente, p. 132, 2007.

RIVIèRE, G. H. **Definição evolutiva de ecomuseu**. Museum International, v. 37, p. 4, 1985.

SCHEINER, TEREZA CRISTINA Repensando o museu integral: do conceito às práticas. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi**. Ciências Humanas, p. 15-30, 2012.

TEIXEIRA, D. V. **O ecomuseu de barroso**: a nova museologia ao serviço do desenvolvimento local. 2006.

VARINE, H. d. **As raízes do futuro.** O Patrimônio a serviço do desenvolvimento local. Tradução: Maria de Lourdes Parreiras Horta. Porto Alegre: Mediatriz, 2012.

Diagnóstico participativo na elaboração de Plano Museológico do Museu Histórico de Itajaí

Tayná Mariane Monteiro de Castro

Museu Histórico de Itajaí, museóloga

RESUMO

O Museu Histórico de Itajaí (MHI), instituição localizada no litoral catarinense, possui 40 anos de história e ao longo desses anos alcançou importantes conquistas como a Resolução de criação, Comissão de acervos, política de aquisição e o regimento interno, dispositivos institucionais de organização e gestão essenciais para as instituições museológicas. Além disso, entre 2014 e 2016 o Museu passou por restauro, ganhou um prédio anexo e a exposição de longa duração foi requalificada. Entretanto, ainda se fazia necessária a construção do Plano Museológico (PM), importante documento de planejamento estratégico obrigatório para os museus brasileiros. Até o ano de 2021 a instituição não possuía um profissional museólogo que pudesse ser responsável pela sua elaboração. Portanto, em maio de 2021 iniciou-se o processo de elaboração que findou em maio de 2022. O diagnóstico é a principal etapa do PM e recomenda-se que seja participativo, pois a partir deste é possível analisar as reais necessidades da instituição. Por isso, para o Plano Museológico do MHI foram utilizadas estratégias para que se pudesse ter diferentes perspectivas sobre o Museu envolvendo os mais variados atores sociais, pessoas que participam ativamente da dinâmica da instituição e técnicos de áreas relacionadas aos programas. A missão, visão e valores da instituição, bem como os projetos, foram definidos baseados nas discussões realizadas com a coletividade, garantindo o acesso da população aos processos decisórios. Portanto, essa comunicação objetiva apresentar o processo de elaboração do diagnóstico, as metodologias e os resultados alcançados, bem como a experiência deste processo.

PALAVRAS-CHAVE

Gestão de Museus. Diagnóstico Museológico. Museus. Museologia.

RESUMO EM LINGUA ESTRANGEIRA

The Historical Museum of Itajaí (MHI), an institution located on the coast of Santa Catarina, has 40 years of history and over these years has achieved important achievements such as the Resolution of creation, Commission of collections, acquisition policy and the internal regiment, institutional organizational devices and management essential for museological institutions. In addition, between 2014 and 2016 the Museum went through restoration, gained an annex building and the long-term exhibition was reclassified. However, it was still necessary to build the Museological Plan (PM), an important mandatory strategic planning document for Brazilian museums. Until 2021, the institution did not have a professional museologist who could be responsible for its elaboration, therefore, in May 2021, the elaboration process began, which ended in May 2022. The diagnosis is the main stage of the PM and it's recommended to be participatory, because from this it is possible to analyze the real needs of the institution. For this reason, for the MHI Museum Plan, strategies were used so that different perspectives on the Museum could be obtained, involving

the most varied social actors, people who actively participate in the dynamics of the institution and technicians from areas related to the programs. The institution's mission, vision and values, as well as the projects were defined based on discussions held with the community, ensuring the population's access to decision-making processes. Therefore, this communication aims to present the process of elaboration of the diagnosis, the methodologies and the results achieved, as well as the experience of this process.

PALAVRAS-CHAVE EM LINGUA ESTRANGEIRA
Museum Management. Museological Diagnosis. Museums. Museology.

1 INTRODUÇÃO

O Plano museológico (PM) é um instrumento de planejamento estratégico que estabelece as diretrizes e estratégias para a gestão de um museu ou instituição cultural. É um documento importante para nortear a gestão dos museus a longo prazo e garantir a sua sustentabilidade e relevância para a sociedade, bem como garantir a implementação da missão e o cumprimento dos objetivos da instituição.

A institucionalização do PM através da Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009, que também estabelece o Estatuto de Museus, ocorre após longos processos que resultaram na consolidação de políticas públicas e fortalecimento do campo da museologia e do museu, este não mais visto como apenas um lugar de guarda de objetos, mas um local de construção do conhecimento.

Dentre as diversas formas de analisar uma instituição museal, o diagnóstico museológico descarta-se por ser uma análise global e prospectiva, diferente de outras análises como os estudos de público ou o diagnóstico de documentação do acervo (DUARTE CÂNDIDO, 2010). Quando se engloba a participação de diferentes representantes da sociedade no diagnóstico, o planejamento, além de se tornar mais realista e viável oportuniza a atração de novos públicos e um direcionamento mais amplo das ações (DUARTE CÂNDIDO, 2014).

Percebeu-se que há poucas publicações relacionadas a este processo na criação do Plano Museológico e das metodologias aplicadas, que através dos relatos de experiências podem auxiliar outros profissionais. Sendo a principal referência a publicação do IBRAM intitulada *Subsídios para a elaboração de Planos Museológicos* que objetiva orientar os profissionais de museus na elaboração deste documento (INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS, 2016).

O IBRAM orienta que o diagnóstico seja participativo em diversos momentos, tanto no Estatuto de Museus quanto na publicação mencionada anteriormente, porém não define como isto deve ser realizado ficando a cargo das equipes a elaboração que muitas vezes não possuem pessoal qualificado ou em número suficiente (RABELO; SEVERINO; ROSA, 2019). Neste sentido, diferentes estratégias podem ser criadas e aplicadas pelas equipes internas dos museus, baseadas

em discussões e experiências em âmbito acadêmico e institucional.

Portanto, o objetivo deste artigo é demonstrar como se deu o processo de diagnóstico participativo no Museu Histórico de Itajaí (MHI) como forma contribuir com o debate acerca de estratégias de articulação das instituições museais com a sociedade civil, promovendo o efetivo acesso e participação da população na materialização de um museu democrático.

O Museu Histórico de Itajaí é uma instituição cultural localizada na cidade de Itajaí, em Santa Catarina, Brasil. O museu foi fundado em 1982 e tem como objetivo preservar e difundir a história e a cultura da cidade e da região. Está vinculado a Fundação Genésio Miranda Lins (FGML), sua mantenedora.

O museu está instalado em um edifício histórico conhecido como Palácio Marcos Konder, construído no início do século XIX e que abrigava os três poderes: Executivo, Legislativo e Judiciário na esfera municipal. Além das exposições de longa duração, o museu promove exposições temporárias, palestras, oficinas e outras atividades educativas e culturais para a comunidade local e turistas.

Nos últimos anos, a instituição passou por diversas mudanças. Em 2016, foi entregue o restauro do Palácio Marcos Konder e um prédio anexo para abrigar as reservas técnicas e o administrativo do MHI, além disso a expografia foi atualizada, e, hoje, conta com recursos modernos e com um discurso linear e cronológico. Em 2020, foi realizado o concurso para contratação de técnicos pela mantenedora, dentre os quais incluía o cargo de museólogo, que viria a ser o primeiro na história da instituição.

A posse no cargo de museólogo da FGML ocorreu em março de 2021. No primeiro momento, realizou-se um diagnóstico museológico preliminar dos principais setores: documentação, conservação, exposição e educativo. Ação necessária para iniciar as primeiras atividades. Porém, ainda neste mês, começaram as primeiras conversas sobre a necessidade de produção do plano museológico de ambos os Museu vinculados a FGML, o Museu Histórico de Itajaí e o Museu Etno-arqueológico (MUSEARQUI), uma demanda determinada pelo diretor executivo e pelo superintendente.

O plano museológico é de suma importância para os museus brasileiros, pois, “para uma boa gestão de museu é necessário um planejamento estratégico” (VILHENA, 2017.p.19), além de ser obrigatória a sua construção por um profissional museólogo percebendo isso os gestores e toda equipe da instituição contribuíram para a sua realização.

Em 2021, inicia-se o processo de formulação do primeiro Plano Museológico do MHI, constituindo a experiência piloto da instituição e da museóloga recém-empossada, sob uma demanda que exigia um curto período para a elaboração, antes mesmo de finalizado o primeiro diagnóstico da instituição.

Dialeticamente, na medida que o plano se desenvolvia, o conhecimento das especificidades de um museu catarinense localizado em uma cidade portuária do sul do país e uma *práxis* particular

de uma museóloga de uma cidade portuária da região norte (Belém) construíam-se, revelando as aproximações e as disparidades das duas realidades museológicas.

2 Metodologia para um Plano Museológico participativo

O planejamento do Plano Museológico iniciou-se com a criação de um grupo de trabalho em parceria com o Museu Etno-arqueológico, a partir do estabelecimento das diretrizes e metodologias, bem como, do cronograma de execução e atividades iniciais.

O desenvolvimento do Plano museológico foi realizado de forma independente pela equipe interna de cada museu, porém, havia uma cooperação técnica entre as instituições e reuniões periódicas.

Após a primeira reunião do grupo de trabalho, realizou-se uma oficina para todos os funcionários das duas instituições. Nesta ocasião, foram explanados conceitos relacionados ao plano museológico, como se daria o processo e de que forma os funcionários poderiam colaborar. Ao fim da oficina foi realizada uma atividade em conjunto.

Para o diagnóstico do Museu optou-se pela metodologia da análise SWOT, técnica para identificar forças, oportunidades, fraquezas e ameaças de uma instituição, recomendada pelo Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM, 2016). Neste sentido, foram realizadas reuniões com a equipe interna semanalmente com o objetivo de identificar a percepção dos pontos positivos e negativos da instituição.

O processo envolveu os servidores da instituição, que trabalham e conhecem as instituições há anos, bem como os funcionários terceirizados mais recentes e estagiários, além de outros atores sociais externos ao quadro de funcionários do museu. Conforme orientação do IBRAM:

> "É recomendado que o Plano Museológico seja elaborado de forma participativa, envolvendo os funcionários do museu e outros atores relevantes, como representantes da comunidade, associação de amigos, professores ou representantes de atividades econômicas que se relacionem com o museu, por exemplo" (IBRAM, 2016, p. 37).

As reuniões foram divididas de acordo com os 12 programas do Plano museológico e conduzidas pela museóloga, nas reuniões os funcionários eram questionados sobre a atual situação da instituição de acordo com a temática do programa selecionado, para isso foi distribuída uma folha de papel onde as pessoas pudessem expressar sua percepção e análise de forma individual e sem identificação. Ao final, os pontos levantados eram debatidos e colocados nas categorias: Forças, Fraquezas, Oportunidades e Ameaças.

Optou-se por esta estratégia em vez da oralidade, para que os servidores pudessem opinar livremente sem o potencial constrangimento de estar posicionando-se em relação aos problemas da instituição frente aos gestores.

Além das reuniões com os funcionários da instituição, utilizando a mesma metodologia, realizou-se encontros com técnicos de áreas relacionadas aos programas, profissionais de instituições culturais, sociais e educacionais, além de ex-funcionários e dos gestores da Fundação Genésio Miranda Lins.

3 Plano museológico como ferramenta de reflexão, diálogo e prática

Os resultados a serem apresentados são fruto das discussões realizadas com os diferentes profissionais e representantes da sociedade e de suas considerações a partir da análise feita *in loco* que contribuíram para tanto para as conclusões do diagnóstico quanto para a criação dos projetos, etapa final do PM.

Nos programas Institucional e Gestão de pessoas a reunião foi realizada com a gerente do MHI, o diretor executivo da FGML e a diretora de arquivos e museus. Devido a temática destes programas tratarem sobre assuntos de gestão, a reunião não contou com convidados externos à FGML.

Entre os pontos positivos, foram apontados a existência dos instrumentos legais que contribuem para a gestão da instituição e do acervo, tais como: Política de aquisição e descartes de acervos, Comissão de acervos, Resolução de criação e regimento interno. Os pontos negativos estão relacionados a falta de outros profissionais no museu, como um educador e um restaurador em tempo integral, bem como a atualização de alguns destes documentos levando em consideração as discussões atuais da área.

Para o programa de acervos e exposição, as técnicas da área da conservação e restauro da FGML e a museóloga do Museu Etno-arqueológico fizeram uma visita pelas reservas técnicas e áreas expositivas da instituição e ao fim apontaram as forças e as fragilidades encontradas, bem como estratégias que podem ser utilizadas para melhorar a conservação do acervo museológico.

As fragilidades identificadas no programa de acervos estão relacionadas, principalmente, à ausência de mobiliários para o acondicionamento adequado do acervo. Como ponto positivo, o MHI conta com sistema de refrigeração e desumidificação que fazem o controle ambiental que contribuem para o retardo da degradação dos acervos (SOUZA, 2008), bem como, com o comprometimento da equipe para com a conservação do acervo.

Com relação ao programa de exposição, como mencionado anteriormente o projeto expográfico foi atualizado, e atualmente conta com recursos como os vídeos de vultos históricos locais que contam a história da cidade de forma lúdica. Contudo, a restrição orçamentária é a principal dificuldade para manutenção das exposições e criação de exposições temporárias.

No programa educativo e cultural convidamos dois professores do curso de História da Universidade Vale do Itajaí, sendo um deles o coordenador do curso. Estes profissionais já haviam participado das ações educativas com seus alunos e de outros eventos da instituição, por isso

suas contribuições foram baseadas tanto na experiência profissional e acadêmica quanto nas experiências pessoais e profissionais dentro da instituição.

A falta de um setor educativo estruturado foi a principal fraqueza apontada nas reuniões, pois um setor estruturado é necessário para melhor atendimento e planejamento das demandas dos diferentes públicos. Em contrapartida, a principal força do MHI é o potencial do novo projeto expositivo que permite diferentes abordagens e discussões relacionadas à História da cidade.

Os Programas Arquitetônico e Segurança contaram com a participação de um arquiteto, uma arquiteta e um engenheiro civil, servidores da Prefeitura Municipal de Itajaí, inclusive a arquiteta foi responsável pela fiscalização da obra de restauro realizada entre os anos de 2014 e 2016. Portanto, estes profissionais possuem conhecimento sobre as particularidades estruturais da instituição e com isso puderam contribuir com análise das fraquezas e sugestão de melhorias.

Apesar da recente entrega do prédio anexo, o principal problema está relacionado aos problemas estruturais deste prédio,

> "O projeto executado possui diversas fragilidades e patologias, que colocam em risco a conservação e segurança do acervo, e a qualidade das exposições, principalmente relacionadas a entrada de água, como infiltração ascendente e descendente, entrada de água pluvial, acabamento nas paredes, dificuldade na reposição de lâmpadas e do sistema de iluminação nas exposições, má qualidade de produtos de acabamento como forros, rodapés e vedações, além da inoperância do elevador de acessibilidade" (ITAJAÍ, 2022, p.94).

Com relação ao Programa de Segurança, quando foi realizado o diagnóstico o MHI já possuía câmeras de segurança, projeto preventivo de incêndio com sensor de presença, alarme de fumaça e extintores, além de guardas patrimoniais no período noturno, entretanto este nem sempre foi o cenário, a instituição já sofreu casos de furto e com ações de vandalismo. Como fraqueza identificada neste momento, ressalta-se a falta de rotas de fuga e treinamento da equipe em casos de sinistros.

Para o Programa de Financiamento e fomento convidamos uma produtora cultural atuante na cidade e na região, ela apontou como principal oportunidade as leis de incentivo, a partir de projetos e captação de recursos externos, parcerias, patrocínios etc. Haja vista que a receita do Museu Histórico de Itajaí é proveniente dos recursos da Prefeitura Municipal, de acordo com o repasse de recursos anuais enviados para a Fundação Genésio Miranda Lins. Não há a separação dos custos exclusivos para a unidade cultural, sendo todas as despesas relacionadas às três unidades geridas pela mantenedora.

A principal ferramenta de comunicação utilizada pela instituição são as redes sociais, devido à falta de técnicos da área as ações de divulgação são realizadas de forma amadora. Neste sentido, convidamos a jornalista que atua gerenciando as redes da Superintendência Administrativa das Fundações. As suas considerações foram importantes para entender as estratégias que podem ser utilizadas pela instituição, bem como as melhores abordagens, linguagem e quais recursos utilizar nas redes.

Para tratar sobre o Programa de Acessibilidade, convidamos o presidente e a conselheira do Conselho Municipal dos Direitos das Pessoas com Deficiência de Itajaí (COMADEFI). Esta foi a reunião que consideramos a mais importante, pois o presidente é deficiente visual e nunca havia visitado o MHI, contribuindo com uma perspectiva única sobre a instituição, resultado de sua forma particular de perceber o ambiente e as limitações deste para garantir sua mobilidade autônoma e sua especialidade sobre o tema.

Portanto, fizemos uma visita guiada com ele e percebemos a falta de recursos acessíveis para deficientes visuais, pois a principal regra do museu é não se pode tocar nos objetos. Notamos, também, que havia objetos que permitiam o toque pelos visitantes, como portas e réplicas de barcos e navios que estão ao longo da exposição.

Figura 1:Momento da visita do Presidente do COMADEFI guiada pela Gerente do MHI à época.



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Essa reunião foi fundamental para identificar as forças e fraquezas da instituição relacionadas à garantia de acesso a todos os públicos, bem como discutir alternativas para que o Museu Histórico de Itajaí possa garantir a acessibilidade. Ressalta-se que entre as ações de acessibilidade realizadas anteriormente, incluem a adição de legendas nos vídeos e a instalação de um elevador interno, que proporciona locomoção parcial a todos os pavimentos.

Os programas Pesquisa e Socioambiental não contaram com a participação de convidados externos à instituição, somente da equipe interna do MHI, devido ao prazo que dificultou contato com outras pessoas.

Visando incluir a participação do público do Museu na elaboração do Plano Museológico foram elaborados dois questionários, um aplicado de forma presencial, com os visitantes espontâneos, e

outro de forma virtual através da plataforma *Google forms* e divulgado pelas redes sociais. Os dados coletados foram sistematizados em gráficos e contou com 100 respostas do público presencial e 12 respostas do virtual.

O objetivo era entender como o público percebe a instituição quais são considerados os pontos fortes e fracos da instituição, quais sugestões as pessoas têm e como podem contribuir para a melhoria da instituição. Haja vista, que é uma instituição pública, que deve ser acessível e inclusiva, considerando principalmente a nova definição de museu aprovada pelo Conselho Internacional de Museus (ICOM, 2022).

No questionário realizado presencialmente, havia perguntas relacionadas a motivação da visitação, exposição, prédio e preferências dos visitantes. Em ambos os questionários, havia perguntas sobre quais as formas de comunicação que o público mais utiliza para saber da programação do museu, temáticas que as pessoas esperam ou desejam que o Museu aborde, além de sugestões de melhoria. No questionário virtual o intuito também era entender quem são as pessoas que acompanham o Museu pelas redes sociais, se a pessoa também é visitante presencial do MHI.

Percebeu-se que o interesse por história e museus é o que mais motiva as pessoas a visitarem o MHI, assim como o prédio histórico que possui uma imponência no centro da cidade. Com relação às exposições que as pessoas mais gostam, destacam-se os setores relacionadas a II Guerra e Armaria.

Recebemos várias sugestões de temáticas que o público gostaria de ver abordado nas exposições, baseadas nessas sugestões é possível pensarmos exposições direcionadas de acordo com nosso acervo e com a interesse do público para que motive os visitantes a retornarem, bem como atrair novos públicos.

Considerações finais

As metodologias e estratégias aplicadas ao longo do processo de criação do Plano Museológico são fruto do diálogo entre a gestão e o setor técnico. Todas as decisões e encontros foram realizados em conjunto com a gestão para que se pudesse ter transparência nos processos e nos resultados alcançados.

O diagnóstico realizado no Museu Histórico de Itajaí contou com a participação de diferentes atores sociais, o objetivo era englobar a comunidade de forma democrática viabilizando assim o acesso de todos não somente às exposições, mas também nos processos de planejamento e gestão da instituição.

Devido às constantes mudanças na gestão da instituição e da mantenedora, o plano museológico precisa ser entendido como um documento institucional, que não pode ser ignorado. Portanto, é preciso constantemente reforçar a importância deste documento para novos gestores, funcionários e para a sociedade como um todo.

O Plano Museológico é um documento vivo, renovando-se ciclicamente em função de sua materialização e revisão concomitante. Não deve ser encarado como um mero documento burocrático para arquivamento posterior à finalização do processo de escrita. Antes, o PM é uma plataforma de idealização e elaboração de estratégias para renovar a instituição museológica e criar uma interface eficaz entre a sociedade civil e memória salvaguardada na instituição.

REFERÊNCIAS

BRASIL. LEI Nº 11.904, DE 14 DE JANEIRO DE 2009. Institui o Estatuto de Museus e dá outras providências. Disponível em: <>. Acesso em: 31 mar. 2023.

DUARTE CÂNDIDO, Manuelina Maria. Diagnóstico museológico: estudos para uma metodologia. In: I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola. Universidade do Porto, Faculdade de Letras-Departamento de Ciências e Técnicas do Património, Lisboa, Portugal, 2010.

DUARTE CÂNDIDO, Manuelina Maria. Orientações para a gestão e planejamento de museus. Florianópolis: FCC, 2014.

I. C. O. M. ICOM aprova Nova Definição de Museu. Disponível em: < https://www.icom.org.br/?p=2756> acesso em 31/03/2023

ITAJAÍ, Plano Museológico do Museu Histórico de Itajaí: 2022 - 2027. Itajaí: Fundação Genésio Miranda Lins, 2022.

INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS. Subsídios para a elaboração de planos museológicos. Brasília: Instituto Brasileiro de Museus, 2016.

RABELO, Priscila Batista; SEVERINO, José Roberto; ROSA, Flávia Goulart Mota Garcia. O DIAGNÓSTICO PARTICIPATIVO NA CONSTRUÇÃO DE PLANOS MUSEOLÓGICOS. In: Anais do VIII CONINTER. Maceió (AL) Unit/AL, 2019. Disponível em: <https//www.even3.com.br/anais/coninter2019/180339-O-DIAGNÓSTICO PARTICIPATIVO-NA-CONSTRUCAO-DE-PLANOS-MUSEOLOGICOS>. Acesso em: 31/03/2023

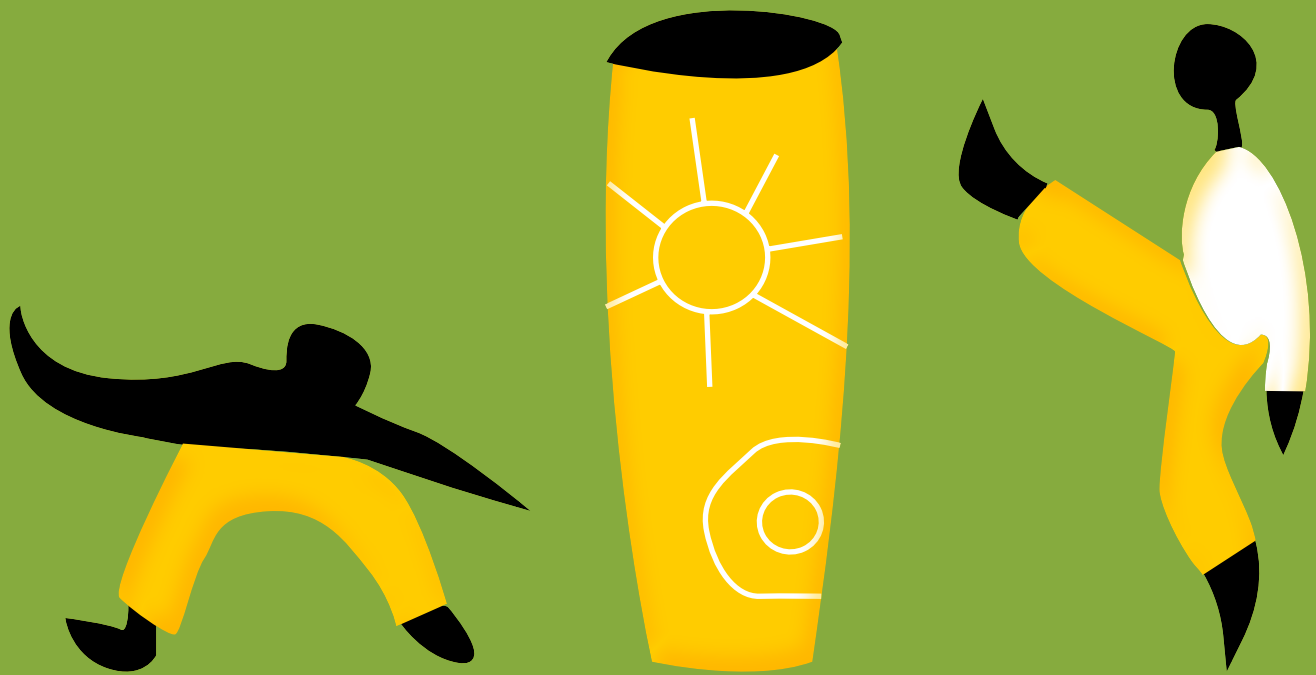
SOUZA, Luiz Antônio Cruz. Conservação preventiva: controle ambiental. Cadernos Técnicos-Tópicos em Conservação Preventiva, v. 5, p. 03-23, 2008.

VILHENA, Cláudia Maria Alves. Plano museológico: um marco na gestão de museus à luz da gestão da informação e do conhecimento / Cláudia Maria Alves Vilhena. – 2017.

5º sebra mus

Museologia em *movimento:* lutas e resistências

GT 12
MUSEUS E CULTURA POLÍTICA



GT 12 - MUSEUS E CULTURA POLÍTICA

Coordenadores
Gleyce Kelly Heitor (Oficina Francisco Brennand - PE)
Glauber de Lima (UFG)

Resumo

O Objetivo deste GT reside nos usos que são dados à cultura e aos museus em meio à esfera das políticas culturais. Os trabalhos devem ter como referência os processos em que ambos assumem propósitos definidos sob uma retórica democratizante e inclusiva, mas que implicam em experiências dotadas de efeitos reguladores e hierarquizantes. Isto inclui tanto discussões sobre o que há de ser o horizonte epistemológico de um fazer dos museus, assim como de experiências concretas em que estes se tornam peças chave de políticas interessadas em imperativos de desenvolvimento e cidadania. Aqui se toma tal paradoxo (retórica inclusiva x estética hierarquizante) como algo constitutivo da própria experiência contemporânea de museu. Neste sentido, interessa aqui discutir os seus fazeres mais rotineiros (exposições, programas educativos, formação de acervos, políticas de gestão etc.) enquanto expedientes por meio dos quais esta contradição é instituída. O foco, portanto, é menos na eficiência das políticas culturais que se enunciam sob esta gramática multicultural (inclusão, participação, reconhecimento, empoderamento, comunidades etc.), e mais na utilidade que se busca dar aos museus e a cultura sob tais arranjos retóricos e seus respectivos efeitos materiais.

REDUÇÃO DE DANOS E A MUSEOLOGIA DO CUIDADO

Ellen Nicolau

PPGMus/USP. Mestranda em Museologia

RESUMO

Como estratégia de Saúde Pública, a Redução de Danos (RD) pode ser compreendida como um mecanismo capaz de provocar mudanças nas formas do consumo de substâncias psicoativas. Dirigida às pessoas que não querem ou não conseguem deixar de usar essas substâncias, normalmente inseridas em circuitos de maior vulnerabilidade, a RD está destinada a esses contextos e alicerçada no postulado dos Direitos Humanos, pois impacta diretamente na diminuição dos riscos, danos sociais, econômicos e de saúde aos indivíduos e sua coletividade. Orientada pelo intuito de modificar o padrão de uso através de práticas socioculturais ligadas às condições de vida e seus determinantes, pressupostos da RD se relacionam à Museologia na medida em que podem operacionalizar transformações a partir dos repertórios de seus protagonistas, personalizar suas estratégias e serem necessariamente construídas em conjunto com usuários. Em contextos nacionais, marcados pela necropolítica e vulnerabilidade como lugar comum, com o objetivo de pensar a promoção do cuidado em museus e considerando a RD como um caminho a ser abraçado pelas instituições museológicas, observa-se sua realização nos museus como prática democrática de cultura e saúde. Desta forma, o presente trabalho busca traçar considerações da Museologia do cuidado como meio de elaboração de futuros democratizantes aos museus, orientados por práticas em saúde e conexões com questões do presente e dos territórios em que estão inseridos, apontando o fortalecimento de políticas públicas em saúde e cultura através dos museus como meio concreto de fomentar processos de cidadania, pertencimento e cuidado coletivo.

PALAVRAS-CHAVE

Museologia. Redução de Danos. Saúde Pública.
Museologia do cuidado. Necropolítica.

ABSTRACT

As a Public Health strategy, Harm Reduction (HR) can be understood as a mechanism capable of causing changes in the ways people consume psychoactive substances. Aimed at people who do not want or are unable to stop using these substances, normally inserted in circuits of greater vulnerability, HR is aimed at these contexts and based on the postulate of Human Rights, as it directly impacts on the reduction of risks, social, economic damages and health to individuals and their community. Guided by modifying the pattern of use through sociocultural practices linked to living conditions and their determinants, HR assumptions are related to Museology insofar as they can operationalize transformations based on their repertoires, customize their strategies and necessarily be built together with users. In national contexts, marked by necropolitics and vulnerability as a commonplace, with the objective of thinking about the promotion of care in museums and considering HR as a path to be embraced by museological institutions, its realization in museums

is observed as a democratic practice of culture and health. In this way, the present work seeks to outline considerations of the Museology of care as a means of elaborating democratizing futures for museums, guided by health practices and connections with issues of the present and the territories in which they are inserted, pointing to the strengthening of public health policies and culture through museums as a concrete means of promoting processes of citizenship, belonging and collective care.

KEYWORDS
Museology. Harm Reduction. Public health. Museology of care. Necropolitics.

Introdução

Este texto começa com um exercício. Fechamos os olhos por alguns segundos e imaginamos cenários de metrópoles brasileiras e os elementos que compõem sua paisagem em regiões centrais. Abrimos os olhos. Tem-se a certeza que dentre as descrições aparecem uma série de indicadores que colocam situações de vulnerabilidade à vida. Façamos o mesmo exercício imaginativo com os museus. Que elementos compõem sua paisagem? Quem é o corpo visitante que percorre seus corredores, faz a leitura de seus acervos e proposições? Será que imaginamos, de imediato, as mesmas corporalidades, fatores ou ações permeadas de públicos diversos?

Considerações deste texto ligam-se a experiências de uma trajetória de trabalhadora de museus inseridos em territórios marcados pela intensidade de desigualdades. Pelo fortalecimento de práticas voltadas à conexão dos museus com seus territórios, a presente comunicação nasceu da realidade da região central de São Paulo, mais especificamente do bairro do Bom Retiro, Campos Elíseos e Luz e busca evocar a Museologia como força de contato entre o cuidado coletivo e a promoção da saúde em atenção aos determinantes sociais, agravados pelo acirramento das desigualdades econômicas dos últimos anos, pela manutenção de um modelo de desenvolvimento capitalista dependente e pelo neoliberalismo epidemiológico. Em resumo, pela própria estruturação da necropolítica, aplicada a corpos e territórios específicos, o presente texto, fruto de comunicação oral apresentada no 5º Seminário Brasileiro de Museologia (SEBRAMUS) e integrante do Grupo de Trabalho Museus e Cultura Política, é uma tentativa de refletir os museus como lugares fundamentais para a promoção da saúde ampla em seus territórios a partir da Redução de Danos (RD).

Pelo fortalecimento de uma ideia e de práticas voltadas à conexão dos museus com seus territórios, entendidos como o resultado da produção de diferentes forças capazes de compreender uma região como o espaço vivido, usado e habitado (SANTOS, 1993), a Museologia se apresenta como força de contato entre o cuidado coletivo advindo de instituições como os museus, ou melhor, de profissionais dessas instituições e a promoção da saúde a indivíduos cada vez mais afetados pelas assimetrias em aspectos socioeconômicos refletidos em situações de vulnerabilidade.

Na tentativa de articulação em busca de sociedades cada vez mais justas e da compreensão do papel da Museologia nessas lutas, a nova definição de museu, na qual "um museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade, que pesquisa, coleciona, conserva, interpreta e expõe patrimônio material e imaterial. Abertos ao público, acessíveis e inclusivos, os museus promovem a diversidade e a sustentabilidade. Atuam e se comunicam de forma ética, profissional e com a participação das comunidades, oferecendo experiências variadas de educação, entretenimento, reflexão e compartilhamento de conhecimento" (ICOM, 2022) pode auxiliar na garantia de participação de diferentes comunidades em sua atuação, o que em contextos abaixo da linha do equador, envolve radicalmente, seu comprometimento e engajamento ativo com questões sociais.

De museus que não se conformam com os desequilíbrios que permeiam seus arredores, fundamentalmente interdisciplinar em seus métodos de pesquisa, formação e ação (GUARNIERI, 1981), a Museologia, aliada à questões concretas da realidade, permite não só refletir a intencionalidade da criação dos museus e seus modos de funcionamento, como transcender suas potencialidades de uso e fomentar recriações criativas de seus processos. Ao examinar o museu enquanto possível agente de transformação local com impacto em saúde, observam-se cenários inter-relacionais com Determinantes Sociais da Saúde (DSS) que perpassam as próprias relações estruturais responsáveis pela reprodução de desigualdades, também na esfera cultural.

Como desafio à Saúde Pública, entendida como o conjunto de medidas que focaliza problemas e políticas de saúde definidas em termos de mortes, doenças, agravos e riscos de ocorrência em coletividade mobilizadas por articulações entre sociedade e Estado, que definem, respostas sociais à essas necessidades (PAIM; FILHO, 2000), se inserem as condições de vulnerabilidade que englobam características objetivas e subjetivas, de complexa demanda de intervenção e acompanhamento que demonstram as exigências da utilização de um conceito ampliado de saúde, capaz de envolver aspectos da própria democracia cultural dada a multiplicidade de sua penetração e alcance em termos de mapeamento e práticas sociais.

Na ampliação da discussão das temáticas de Saúde Pública e sua relação com a Museologia, sucessivos levantamentos de experiências residem em propostas de intervenção com programas e projetos específicos voltados a públicos em situações de vulnerabilidade. Porém, a questão recai muito mais em aspectos e dados quantitativos como números de visitas e público do que sobre transformações de média, longa duração e fortalecimento de vínculos. Neste sentido, o vínculo constitui aspecto central à formulação da Museologia do cuidado e de propostas de RD pois é justamente da quebra dessas relações que torna-se possível compreender a vulnerabilidade enquanto esfacelamento das redes sociais de suporte do indivíduo (CASTEL, 1997), formadas tanto pela família, amigos e vizinhos enquanto rede primária, como pelos serviços de atuação do Estado e de políticas públicas composto por instituições de assistência, saúde, cultura e educação numa rede secundária, que quando enfraquecidas em múltiplas dimensões e em diferentes

relações afetivas, sociais e de trabalho abrem ainda mais caminhos para o crescimento de fatores de vulnerabilidade (SLUZKI, 1997).

Dessas redes, o entrelaçamento dos fios revela que o espaço entre os pontos, encontra-se demasiado aberto e sua fixação, apesar de movimentos com mais intensidade por parte de coletivos e movimentos sociais, parece suscetível a rupturas devido aos regimes de necropolítica impostos como instrumentos de poder a determinados grupos sociais (MBEMBE, 2018) e em muitos casos, refletidos na trajetória de pessoas com redes primárias e/ou secundárias fragilizadas. Cabe destacar, que o próprio conceito de rede, usado em políticas públicas de saúde na esfera da gestão governamental, à informática com suas interações e conectividade, à administração com parcerias e colaboradores, à sociologia e psicologia com grupos sociais e a museologia, com a articulação local entre diferentes agentes e iniciativas de memória é força motriz para uma atuação voltada à RD.

Ao inserir o conceito de RD no cerne dos debates museológicos contemporâneos, ela pode ser compreendida como um mecanismo apto a provocar mudanças nas formas do consumo de drogas e substâncias psicoativas capaz de acompanhar, promover diferentes abordagens e reduzir eventuais problemas associados a seus usos. Dirigida às pessoas que não querem ou não conseguem deixar de usar substâncias psicoativas, normalmente inseridas em circuitos de maior vulnerabilidade, a RD está destinada a esses contextos e alicerçada no postulado dos Direitos Humanos e na própria defesa da dignidade da vida, sendo fundamental tanto na RD como na museologia, o fato de que essa é uma estratégia construída conjuntamente entre profissionais e usuários. Orientada pela intencionalidade em modificar o padrão de uso através de práticas socioculturais ligadas às condições de vida, pressupostos da RD se relacionam à Museologia na medida em que podem operacionalizar transformações a partir dos seus repertórios, personalizar suas estratégias e serem necessariamente construídas em conjunto. Em contextos nacionais e mais especificamente da cidade de São Paulo, marcados pela constância da necropolítica e da vulnerabilidade como lugar comum, a RD “restitui, na contemporaneidade, um cuidado de si subversivo às regras de conduta coercitivas. Reduzir danos é, portanto, ampliar as ofertas de cuidado dentro de um cenário democrático e participativo” (PASSOS; SOUZA, 2011, p.161) que também auxilia na promoção do cuidado em museus como prática na elaboração de futuros democratizantes, orientados por práticas em saúde e conexões com questões dos territórios em que estão inseridos, pois nesse jogo de poder e ausência de direitos, ações com caráter museológico comprometidas com movimentos sociais no enfrentamento às injustiças podem ser vistas, desde que inseridas na lógica da saúde como produção social e coletiva, como contribuintes diretas para a qualidade de vida das pessoas, dos territórios e combate à diferentes disparidades de populações por meio da diminuição de fatores de risco, danos sociais, econômicos e de saúde aos indivíduos e sua coletividade, potência no estímulo à participação social, gestão democrática e fomento a experiências educativas críticas e emancipatórias que podem interferir diretamente

sobre realidades complexas e impactar os DSS.

Museologia do cuidado

Em torno de reflexões sobre as responsabilidades dos museus, instituições em sua maioria públicas e não diretamente lucrativas, inseridos nas sociedades capitalistas e expostos a diversos fatores de risco que exigem a operacionalização de estratégias em relação a seus públicos e modelos de financiamento, indagar as formas pelas quais os museus exercem relações de poder pelas dimensões simbólicas da linguagem, da cultura e das práticas performativas (GOUVEIA; SCHIAVONI, 2022) é indispensável a práticas museológicas comprometidas com o presente.

Nas urgências de atuação exigidas pelas situações de catástrofe a qual determinadas populações são colocadas, o cuidado se configura como forma transversal de atuar em prol do tempo presente e em sua concepção de integralidade, significa assumir o paradoxo de que esta lógica não cabe à sociedade capitalista vide o exemplo da saúde, no qual o trabalho em produção de cuidado é baseado no acolhimento, responsabilização e resolutividade (MERHY, 2013) e dificilmente consegue ser realizado, assim como com o exemplo da nova museologia, que se coloca como um segmento comprometido com transformações sociais em uma agenda popular, democrática e de desenvolvimento local (DUARTE, 2014) que na maioria das vezes, atua pela lógica das insistências, visto que apesar de uma série de discursos museológicos apoiados em projetos e ideais progressistas, por meio de uma operação de ressignificação dada por diferentes fatores, acabam ganhando um sentido instrumental e despolitizante (LIMA, 2014) configurando a Museologia do cuidado, tanto na saúde, como nos museus, como possibilidade dissonante ao modelo capitalista.

Ao pensar o museu como lugar de saúde e o cuidado como lugar de acolhimento e fortalecimento de vínculos, alinhamos suas estratégias à investigação da produção social das doenças e espaço auxiliar na realização de ações previstas no planejamento e na organização dos serviços de saúde pública de determinada região. Em sua dimensão cuidadora, a saúde nos museus e a Museologia do cuidado envolve tornar o público parte do processo museológico no qual a vida tenha centralidade em mobilizações da memória.

Aliada a serviços de saúde, a historicidade das práticas museológicas brasileiras reside principalmente no campo da Saúde Mental, visto o histórico de movimentos como a Reforma Psiquiátrica Brasileira[1] e a própria tradição dos ateliês em instituições psiquiátricas com profissionais

1 Alguns outros casos, mais vinculados a projetos e programas estão no projeto revivendo memórias do Museu do Futebol, realizado em parceria com o Grupo de Neurologia Cognitiva e do Comportamento do Hospital das Clínicas de São Paulo que convida portadores de Alzheimer para conversa sobre memória e futebol e na Pinacoteca do Estado de SP com programas inclusivos específicos voltados a pessoas em situação de sofrimento psíquico e redes de parceria com organizações sociais e CAPS. Outros exemplos são diversos e incluem até mesmo o uso dos museus por unidades básicas de saúde e políticas públicas, como o edital lançado pela Prefeitura de Niterói do Rio de Janeiro por meio da Secretaria Municipal de Saúde na busca de selecionar propostas culturais que dialoguem com temáticas de saúde.

como Nise da Silveira e Osório César. Visto que estratégias crescentes como a prescrição social, que permite ligar pessoas que necessitam de cuidados de saúde, em termos principalmente da atenção primária, aos recursos de apoio existentes nessas instituições como uma resposta diferenciada que contribua para melhorar a saúde, aponta-se a formulação de redes intersetoriais a partir dos museus que construam o cuidado integral como mecanismo direto de atuação em seus territórios, processos museológicos e em suas narrativas, dado que o "o conhecimento museológico ocupa-se da realidade e da história" (GUARNIERI, 2010, p. 129). Como exemplo dessas ações, algumas exposições também têm abordado de maneira crescente a tônica da redução de danos não somente em suas temáticas, ações educativas, acessibilidade atitudinal, como na própria construção expográfica. A exemplo destas ações, destaca-se aqui duas exposições, uma no bairro da luz e outra nos campos elíseos, lugares circundados pela região conhecida como 'Cracolândia', marcada por cenas de uso e recorrente vítima da dispersão forçada, da violência policial e de projetos especulativos de urbanização e valorização imobiliária. A primeira é a exposição coletiva *Birico – Poéticas autônomas em fluxo*[2] realizada no Sesc Bom Retiro em 2022 com trabalhos de artistas que formam parte desse coletivo e contou com obras produzidas coletivamente, interlocuções aos movimentos sociais, artistas da região e dispositivos de RD como se pode ver na imagem abaixo, com o fornecimento de suprimentos de higiene e piteiras de borracha para cachimbos dentro da própria exposição.

Figura 1 - Exposição Birico – Poéticas autônomas em fluxo. SP, Sesc Bom Retiro



Fonte: Ellen Nicolau, 2022.

2 O coletivo Birico é um projeto de solidariedade entre artistas criado para arrecadar fundos para ações sociais na região da 'Cracolândia'. Mais informações sobre o coletivo podem ser obtidas em: https://www.instagram.com/birico.arte/. Acesso em: 22 de jan. de 2023.

Outra exposição, no mesmo território marcado por diversas cenas de uso, foi intitulada *O Colecionador: arte contemporânea e colecionismo no acervo da Pinacoteca* com perspectivas da cultura do colecionismo em diversos suportes. Aqui, destaca-se a obra do artista e ativista Raphael Escobar, que trabalha em contextos de educação não formal e vulnerabilidade social, intitulada 'Cachimbeiro' de 2016 na qual ele apresenta uma coleção de 25 cachimbos de usuários[3], construídos de maneiras diversas com folhas em A4 para distribuição com instruções ilustrativas de como construir um cachimbo de maneira segura.

Figura 2 - Exposição 'O Colecionador: arte contemporânea e colecionismo no acervo da Pinacoteca'. Obra 'Cachimbeiro' de Raphael Escobar, 2016. SP, Estação Pinacoteca



Fonte: Ellen Nicolau, 2022.

Nessas ações, apresentadas a princípio pela RD, se expandindo a diferentes frentes de saúde em museus, é possível identificar traços de atuação em comum que podem gerar repercussões na criação de redes colaborativas de saúde. Neste sentido, propõe-se a criação de redes articuladas a partir dos museus que devem oferecer um ambiente no território para a prática de um cotidiano de ocupação, entendida não como força produtiva, mas como força de sociabilidade com envolvimento social e potência de encontro, troca, reconhecimento de habilidades e dessa forma, que permitam atuar com perspectivas técnicas, a partir de diferentes instituições e políticas públicas em viés de práticas coletivas e comunitárias, em acolhimento ou encaminhamento à diferentes necessidades.

3 Nessa obra, os cachimbos foram coletados na região da 'Cracolândia', na qual o artista inclusive coordena um movimento chamado a Craco Resiste, criado em 2016 sob lutas contra a violência policial na região, sendo seu trabalho artístico uma conexão com suas lutas e a região em que a Estação Pinacoteca está localizada. Mais informações sobre o coletivo, estão disponíveis em: https://www.instagram.com/cracoresiste/. Acesso em: 22 de jan. de 2023.

Dessas possibilidades, a Museologia do cuidado, que opera a partir de redes, se constitui como lugar cotidiano que pesquisa e mapeia problemas, potências e necessidades, realiza tramas em prol de parcerias em resoluções e gera um lugar seguro de proteção e pertencimento em relação a subjetividades e direitos sociais.

Neste sentido e aliada a políticas públicas de 2010 como o 'Plano Integrado de Enfrentamento ao Crack e outras Drogas', ampliado em 2011 pelo programa 'Crack, é Possível Vencer' (BRASIL, 2012), mesmo ano de implementação da Rede de Atenção Psicossocial (RAPS), inserida como uma das quatro redes prioritárias de ampliação da área da saúde que reforça a interpretação do cuidado no âmbito do Sistema Único de Saúde (SUS) a partir do paradigma da rede social, essas se constituem fundamentais ao território das considerações deste texto e a aliança dos museus à estas iniciativas por meio dos serviços de atenção à saúde mental, álcool, crack e outras drogas com destaque à integração e articulação dos diferentes dispositivos de saúde e características impressas a programas como o 'De Braços Abertos' (São Paulo, 2014), implementado em esfera municipal com o objetivo de inserir a perspectiva de RD para a população em vulnerabilidade social da região central atuando com interdisciplinaridade e conexão entre diferentes esferas dos serviços públicos. Essas iniciativas podem auxiliar na formulação dessa rede, tecida entre considerações da museologia e da saúde pública, suas formas de vida e luta pela manutenção e investimento de políticas públicas, visto seus históricos de rupturas e fragilidades e permite criar um cotidiano de ações voltadas para o bem-estar de suas populações e colaboração com a superação sistêmica de desigualdades.

Considerações Finais

Assim, como consideração deste texto cabe refletir sobre as relações entre as questões de saúde da cidade, suas populações e a função dos museus nesses contextos. Diante do esfacelamento de políticas culturais e de assistência, parece ser importante questionarmos que responsabilidades cabem aos museus hoje, sobretudo em sua condição de lugar de memória e pela maneira como deve ser permeável à estrutura social, sendo parte de sua realidade enquanto instituição que ao mesmo tempo em que age na sociedade, reage às suas transformações e deve mudar seu modo de agir de acordo com elas.

Desta forma, as relações entre Museologia e Saúde podem se consolidar em estratégias de atuação conjunta, com indicadores interáreas, capazes de promover pertencimento, fortalecimento de vínculos e a dignidade da vida através do que entende-se como Museologia do cuidado, reunindo a saúde ampla, RD, criação de redes que incorporem metodologias próprias da saúde pública desenvolvidas através das necessidades em saúde, características de um território e o fortalecimento de vínculos afetivos nos museus e para além dos museus. Também cabe

criar abordagens multidisciplinares com foco na inclusão cultural e de saúde e no trabalho com indicadores voltados a tecnologias do cuidado, no contexto de desigualdades sistêmicas do Sul Global e impulsionamento de ações de saúde pública ampla através da RD.

Ao considerar esses mecanismos em prol do fortalecimento de políticas públicas em saúde e cultura através dos museus, os mesmos passam a ser um meio concreto de fomentar processos de cidadania, pertencimento e cuidado coletivo com impacto na saúde ambiental, de indivíduos e seus grupos sociais.

Com caráter democratizante e inclusivo, que priorizam o bem-estar coletivo em vez do individual, a Museologia do cuidado, formulada a partir das estratégias da RD e de sua compreensão como força política vê na formação de redes possibilidades de cidadania que garantem engajamento e comprometimento institucional em diferentes instâncias de políticas públicas com o objetivo que os museus sejam cada vez mais vistos como lugares de promoção de justiça e saúde pública.

Ao apresentar paralelos entre as possibilidade de atuação dos museus e abordagens da RD, o texto, fruto da comunicação e discussões do evento, concentrou suas forças na explanação de que diante situações de agravamento das desigualdades é responsabilidade direta de instituições como os museus, produzirem conjuntamente a outras entidades e instâncias políticas, condições de vida e fatores de saúde em cotidianos sociais dos seus territórios pois o foco está no empoderamento dos protagonistas e suas histórias e a estratégia está na convivência e no mapeamento coletivo de questões e formas de enfrentamento.

Com a diversidade de práticas e possibilidades de vida, a RD como prática transversal na utilização de serviços e equipamentos intersetoriais, como os museus e as políticas públicas de cultura, pode auxiliar nos processos democráticos de sua ocupação, significação cidadã e transformação social de cunho coletivo e solidário.

REFERÊNCIAS

BRASIL. **Crack, é possível vencer**. Brasília, 2012. Disponível em: http://ww w2.brasil.gov.br/crackepossivelvencer/home. Acesso em: 22 de jan. de 2023.

CASTEL, Robert. A dinâmica dos processos de marginalização: Da vulnerabilidade à "desfiliação". Salvador: **Cadernos CRH**, n 26/27, pp. 19-40, 1997.

DUARTE, A. Nova museologia: os pontapés de saída de uma abordagem ainda inovadora. **Revista Museologia e Patrimônio**, 6 (2), pp. 99-117, 2014.
GOUVEIA, INÊS; SCHIAVONI, J. L. . Museus e performances de poder. **REVISTA MUSEU**, v. 1, p. 1-5, 2022.

GUARNIERI, Waldisa Rússio C. A interdisciplinaridade em Museologia (1981). In: BRUNO, M. C. O. (Coord.). **Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória**. São Paulo: Pinacoteca do Estado: Secretaria de Estado da Cultura: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, v.1, 2010.

ICOM (Conselho Internacional de Museus). **Nova definição de museu**. Disponível em: http://

www.icom.org.br/?p=2756. Acesso em: 29 de dez. de 2022.

LIMA, Glauber Guedes Ferreira. Museus, Desenvolvimento e Emancipação: O Paradoxo do Discurso Emancipatório e Desenvolvimentista na (Nova) Museologia. Museologia e Patrimônio - **Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio** - Unirio | MAST – vol.7, no 2, 2014.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. 3. ed. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MERHY, EE. Em busca do tempo perdido: a micropolítica do trabalho vivo em ato, em saúde. In: FRANCO TE, MERHY EE. **Trabalho, produção do cuidado e subjetividade em saúde**. São Paulo: Hucitec, pp. 19-67, 2013.

PAIM J; ALMEIDA Filho N. A Crise da Saúde Pública e a utopia da Saúde Coletiva. Salvador: **Casa da Saúde**, 2000.

PASSOS, E. H; SOUZA, T. P. Redução de danos e saúde pública: construções alternativas à política global de "guerra às drogas". **Psicologia & Sociedade**; 23 (1): pp. 154-162, 2011.

SANTOS, Milton. O retorno do território. In: SANTOS, Milton; SOUZA, Maria A. A.; SILVEIRA, Maria L., **Território: Globalização e fragmentação**. São Paulo: Hucitec/Anpur, 1993.

SÃO PAULO (Município). **Decreto nº 55.067**, de 28 de abril de 2014.

SLUZKI, C. **A rede social na prática sistêmica**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1997.

TRABALHO E CLASSE TRABALHADORA NO MUSEU HISTÓRICO NACIONAL

KELLY AMARAL DE FREITAS
PPGCI/UFMG

RESUMO

O relato da pesquisa aqui apresentado procura identificar e refletir como o Museu Histórico Nacional (MHN) representa, por meio do acervo do Circuito expositivo de longa duração, a divisão de classes sociais criadas pelo viés do trabalho. Observa-se que, mesmo sendo o trabalho e os(as) trabalhador(as) uma constância em todos os períodos históricos do Brasil na representação museográfica do MHN, receberam destaque em uma vitrine do módulo expositivo *Cidadania em Construção* referente ao período de transição entre o século XX e o século XXI. A metodologia da pesquisa aqui apresentada está na análise da documentação museológica, bem como na construção da narrativa histórica por meio da expografia. Nesse sentido, a expografia é compreendida como uma linguagem, a qual os museus criam e comunicam suas escolhas museológicas. Por fim, a pesquisa tem intenção de refletir sobre a função social de um Museu cuja missão institucional é representar a narrativa da história oficial, aqui na perspectiva dos diferentes contextos históricos da composição da classe trabalhadora brasileira no decorrer do tempo, com fins de refletir e problematizar questões sobre a história social do trabalho no tempo presente.

PALAVRAS-CHAVE
Museu Histórico Nacional. História. Trabalho. Classe Trabalhadora. Função social.

ABSTRACT

The research report presented here aims to identify and reflect about how the National Historical Museum (Museu Histórico Nacional - MHN) represents, through the collection of the long-term exhibition Circuit, the division of social classes, created by the bias of work. It is observed that even though work and workers are a constant of all historical periods in Brazil, in the museographic representation of the MHN, they were highlighted in a showcase of the exhibition module 'Citizenship in Construction', referring to the transition period between the centuries 20th and 21st. The research methodology presented here is based in the analysis of museological documentation, as well as in the construction of the historical narrative through expography. In this sense, expography is understood as a language in which museums create and communicate their museological choices. Lastly (ou last but not least), this research intends to reflect about the social function of a Museum, whose institutional mission is to represent the narrative of official history, here in the bias of the different historical contexts of the composition of the working class over time, in order to reflect and problematize the matters regarding the work in the present time.

KEYWORDS
National Historical Museum. History. Job. Working class. Social role.

A questão que motivou esta pesquisa iniciou no mestrado, quando ao pesquisar as narrativas dos objetos biográficos no Museu de Favelas e Quilombos Urbanos, localizado na favela Morro do Papagaio na região centro sul de Belo Horizonte/MG, foi perceptível como a vida dos moradores desse lugar foi marcada pelas suas relações de trabalho, fosse quando saíram de suas cidades do interior em busca de trabalho na Capital, fosse ao longo de suas vidas na manutenção do mínimo para sobreviver. As inquietações provocadas por essas narrativas levaram ao conceito da sociologia contemporânea de trabalhadores *precariados,* ou seja, camada da classe trabalhadora despojada dos direitos trabalhistas, que vive submetida a rendimentos incertos, carente de uma identidade coletiva no mundo do trabalho ou necessitada de ajuda financeira e apoio da assistência social para acessar o mínimo comum (BRAGA, 2014).

Frente a essas questões, questionou-se: como os museus representam por meio do acervo em exposição a divisão de classes sociais criadas pelo viés econômico do trabalho?

Dito isso, o MHN foi escolhido como instituição a ser pesquisada por ser nas últimas décadas um Museu que passou por reformulações museográficas e museológicas com objetivo de ampliar sua política de acervo e, assim, representar as diferentes identidades culturais e classes sociais que construíram e constroem a história brasileira. Desde 2009, o MHN é uma instituição pública vinculada à rede de museus do Instituto Brasileiro de Museus – uma autarquia do Governo Federal. Com a extinção do Ministério da Cultura em 2019, atualmente a autarquia está ligada à Secretaria Especial da Cultura dentro no Ministério do Turismo.

Inaugurado em 1922, o MHN completa seu primeiro centenário em 2022. Ao longo de sua existência, consolidou-se como uma das instituições museológicas mais importantes do Brasil, tendo como missão institucional “consolidar a posição de referência nacional e internacional do museu enquanto espaço de reflexão e produção de conhecimento acerca da história, cultura material e sociedade no Brasil” (PM, 2020, p. 12).

Ao estudar a constituição histórica dessa instituição museológica, é possível visualizar um museu em movimento. Como nos diz Mario Chagas (1995), os museus “não são mais o que eram antes, suas mudanças e permanências não se originam e nem se esgotam em si mesmos, estão relacionadas as transformações que passam as sociedades” (CHAGAS, 1995, p. 34).

No PM 2020/2023, o MHN anuncia que sua missão institucional é buscar incorporar e colocar na exposição de longa duração objetos que “contemplem a vida cotidiana e a diversidade dos grupos sociais, valorizando materiais de épocas recentes para enfatizar o diálogo dos tempos históricos mais antigos e recentes” (PM, 2020, p.12).

Por fim, com esses movimentos de revitalizações, modernizações e reformulações do MHN, visualizou-se o valor da função social dos museus para a sociedade brasileira. A representação museal dos diferentes grupos econômicos é um fator de justiça social, uma vez que a memória

nacional é composta por homens e mulheres que, por meio de sua força de trabalho, construíram a Nação e a República brasileira. O Museu Histórico Nacional não se define mais pelo culto ao passado, mas pela intenção de pensar o presente vivido em perspectiva histórica (MHN, 2019, p. 4).

O desenvolvimento do trabalho de campo dessa pesquisa foi atravessado pela pandemia COVID-19, uma vez que o MHN ficou fechado por 18 meses, sendo reaberto integralmente a partir de 16/01/2022. Apesar dessa situação interferir no trabalho de campo foi possível realizar as seguintes aproximações:

Quadro 1 - Síntese do trabalho de campo

2019	Visita não guiada para identificação do espaço expositivo, seguida de observação da presença de suportes cenográficos e mapeamento de objetos e módulos expositivos relacionados ou possíveis de serem relacionados ao trabalho e aos trabalhadores.
Janeiro de 2020	Acompanhamento da visita guiada *Bonde da História*.
2020	Trocas de e-mails com historiadora (atual diretora interina) Aline Montenegro sobre documentações que pudessem ser acessadas de forma remota.
2022	Reaproximação. Visita não guiada para identificação e mapeamento das mudanças museográficas no módulo expositivo *Cidadanias em Construção* entre os anos 2020 e 2022.
2022	Leitura de atas e documentação referente ao desenvolvimento do atual Circuito expositivo de longa duração no Setor de Arquivos Institucionais do MHN.

Fonte: autoral, 2022.

Nas observações diretas ao acervo em exposição, foi possível identificar objetos relacionados a história social do trabalho no Brasil em todos os módulos expositivos do Circuito expositivo de longa duração. Contudo, foi encontrada, no módulo expositivo referente ao século XX, denominado *Cidadanias em Construção,* uma vitrine com objetos intencionalmente representativos ao trabalho e trabalhadores(as). Além disso, foi realizada a leitura e fichamentos dos Anais do Museu Histórico Nacional de 1940 a 2019. O objetivo foi identificar publicações que elucidassem a constituição histórica da instituição, identificar aspectos relacionados ao Circuito expositivo de longa duração, a política de acervo, bem como identificar a existência de produções referentes ao trabalho ou à classe trabalhadora.

Nesse movimento, no anuário de 2002, foi identificado o artigo intitulado *Acervo – um sentido a partir da classificação,* publicado pela museóloga Lia Silva Perez Fernandes (2002). A autora destacou objetos referentes ao termo trabalho e abordou as mudanças na classificação desses objetos com a instauração do sistema de dados *Thesauros* em 1987 e na política de aquisição de acervo em 1996.No anuário de 2001, Maria Ciavatta publicou o artigo *Memória, história e fotografia:*

Educando o trabalhador da "grande família da Fábrica". Na publicação, a partir de fotografias de trabalhadores em contexto de fabricas, a autora reflete sobre o mundo do trabalho nas três primeiras décadas do século XX, no argumento das fotografias expressarem as diferentes memórias dos processos vivenciados pelos trabalhadores.

Em trabalho de campo, foi observado que o Circuito é dividido em módulos expositivos que narram aspectos gerais e cronológicos da História do Brasil, como elencado no quadro a seguir.

Quadro 2 - módulos do Circuito expositivo de longa duração

MÓDULO EXPOSITIVO	CARACTERÍSTICAS
Oreretama - nossa terra, nossa morada	O módulo dedicado a representar os povos originários da terra, ressaltando a cultura indígena. "São objetos utilitários e simbólicos que nos ajudam a compreender os modos de vida dessas sociedades, como os meios de subsistência e transporte, as artes da guerra e seus rituais" (PM, 2020, p.28).
Portugueses no Mundo	Narra aspectos da colonização portuguesa por meio da navegação marítima, da monocultura da cana-de-açúcar e do trabalho com mão de obra escravizada.
Exposição com referência à cultura e religiões afro-brasileiras	Sala de transição entre módulos do Circuito expositivo de longa duração, em que são ressaltados aspectos da cultura e religião afro-brasileiras.
Módulo expositivo Farmácia Homeopática Teixeira Novaes	"Consiste em uma ambientação cenográfica da Farmácia Homeopática Teixeira Novaes, que funcionou de 1847 a 1983, na Rua Gonçalves Dias, no centro do Rio de Janeiro. Após sua desativação, foi doada ao MHN, em1987, pela Fundação Roberto Marinho (PM, 2020, p. 28).
Exposição Riquezas do Brasil	Sala de transição entre módulos do Circuito expositivo de longa duração, em que são apresentados um resumo de alguns ciclos econômicos, destaque para a pecuária e para a mineração e suas consequências para vida cultural e social.
Construção do Nação	Retrata aspectos da construção da Nação Brasil após 1822 – Independência do Brasil. Destaca o Governo Imperial e "as produções simbólicas voltadas para a constituição de uma identidade nacional baseada, fundamentalmente, na figura do monarca e nas forças armadas". Por fim, aborda a produção do café, o processo abolicionista e a chegada da mão de obra dos imigrantes europeus (PM, 2020, p. 28).
Cidadania em Construção	Narra o Brasil Republicano após 1989, vinculando "construção da cidadania caracterizada pelo conjunto de direitos estabelecidos pelo estado de direito" e reúne "objetos que representam os processos de afirmação dos direitos políticos, civis e sociais. Atualmente, encontra-se em fase de requalificação (PM, 2020, p. 28).
Do móvel ao automóvel	Expõe objetos de transporte como cadeirinhas, berlindas e carruagens. Esse acervo já fazia parte das primeiras exposições do Museu Histórico Nacional, registrado no catálogo de 1924 (PM, 2020, p. 28).

Hall dos Arcazes - Pintura Andina	"Através da doação feita pelo Bank Boston, o Museu Histórico Nacional incorporou dez valiosas pinturas coloniais andinas dos séculos XVII, XVIII e XIX" (PM, 2020, p. 28).
Pátio dos Canhões	Coleção de canhões do MHN, reunindo exemplares portugueses, ingleses, franceses, holandeses e brasileiros (PM, 2020, p.28).

Fonte: Autoral, 2022.

De acordo com documentação acessada no Setor de Arquivos Institucionais do MHN, o atual Circuito expositivo de longa duração do MHN foi inaugurado em 2010 em três momentos: no dia 11 de novembro, com uma recepção para o novo presidente da Peugeot – patrocinadora das reformas; no dia 22 de novembro, em uma festa para a Associação de Amigos do MHN e no dia 18 de dezembro – dia do museólogo com uma festa junto ao Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM). Conforme citado no Capítulo I deste relatório, Aline Montenegro Magalhães (2019, et.al) ressalta que a inauguração desse Circuito foi uma "culminância do projeto 'modernização do MHN' iniciado em 2003" (MAGALHÃES, 2019, p. 48).

A curadoria do circuito foi composta por uma equipe interdisciplinar, que se reuniu ao longo de três anos para planejamento e execução dela:

> [...] historiadores, museólogos, arquitetos e educadores reuniam-se semanalmente para definir conceitos, debater conteúdos, elaborar textos, selecionar acervo e produzir o projeto expográfico. Os educadores tiveram participações esporádicas em função das transformações pelas quais passava o setor educativo do museu, que ficou um período sem profissionais (MAGALHÃES, 2019, p. 49).

Além da participação da equipe interna do Museu, houve consultorias externas como do museólogo Mario Chagas, do historiador Manoel Salgado Guimarães e do jurista Luís Roberto Barroso.

Na ata da reunião do dia 6 de agosto de 2008, Vera Tostes - na época diretora do MHN - expôs que, até aquela data, o circuito de exposição permanente apresentava um "marco inovador na museografia do MHN, por trazer personagens, conceitos e abordagens da história do Brasil que antes não tinha lugar no Museu" (AIMHN, 2008). Contudo, explicou que era necessário reformular a circulação, uma vez que, entre um módulo e outro da exposição permanente, havia instalações de exposições temporárias que causavam um corte na leitura museal proposta, levando os visitantes a ficarem confusos em relação a narrativa museográfica. Em suas palavras:

> [...] é chegada a hora de reformular os circuitos expositivos do Museu. Primeiro seria necessário realizar uma reforma de estrutura física das instalações. O primeiro andar ficaria todo dedicado ao setor de serviços e exposições temporárias, com a exceção da exposição

> de longa duração “Do móvel ao automóvel”. Já o segundo andar um novo circuito expositivo iniciado com a “Oreretama” e chegando nos dias atuais. Não haverá módulos separados apresentando abordagens da História do Brasil, porque muitos visitantes entram em contato com o museu dizendo que não entendiam a lógica das histórias do Brasil no Museu. A própria circulação é complicada porque se inicia por uma exposição permanente e passa pela temporária para depois subir para outra exposição permanente passando por outra temporária, confundindo o público (AIMHN, 2008).

Entre propor um novo circuito expositivo e de fato executá-lo, há um longo caminho. Nesse sentido, a leitura dos registros das atas das reuniões revela muito debate, tensões e diferenças de opiniões entre os membros da comissão. Isso revela que, apesar das divergências, ao mesmo tempo, há uma condução democrática das ideias propostas, sendo que todas as indecisões passaram por votações para a mais votada ser executada.

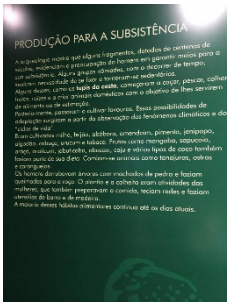
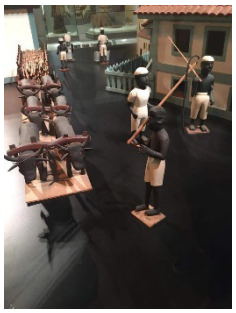
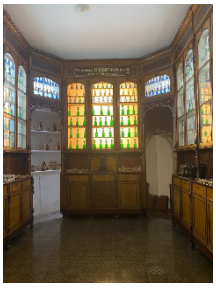
Por outro lado, em todo o Circuito expositivo de longa duração, não é possível identificar a origem social das peças ou sua associação à biografia das pessoas a partir das legendas em exposição, que, no geral, limitam-se a informações curtas e técnicas. Em outras palavras, nas legendas, não há a procedência dos objetos, por quem ou onde foram feitos, os nomes de quem os usavam ou elementos do processo de musealização. Também não consta se aquisição foi resultado de uma coleta ativa ou parte de uma doação.

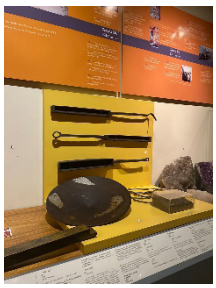
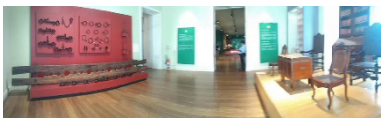
Há uma visível opção narrativa museal pautada na representação de momentos históricos estruturantes. Ulpiano Meneses (1994) adverte que essa opção conceitual pode esconder conflitos históricos e complexidades políticas, uma vez que a história é realizada pelas ações dos homens e das mulheres em seus respectivos tempos e espaços.

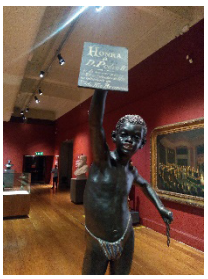
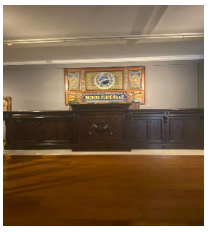
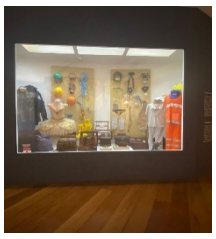
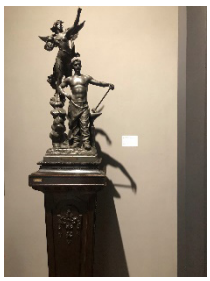
Com objetivo de identificar objetos representativos do trabalho e/ou classe trabalhadora, foi organizada uma tabela a partir de fotografias do Circuito de longa duração nos anos de 2019, janeiro de 2020 e 2022.

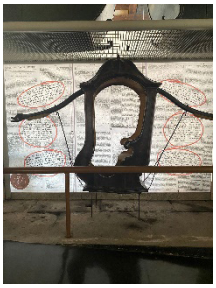
Quadro 3 - Objetos referentes ao trabalho no Circuito expositivo de longa duração

MÓDULO EXPOSITIVO	CONTEXTO DO (S) OBJETO(S)	FOTOGRAFIA
Oreretama	Referência ao trabalho por meio da pesca e caça para subsistência.	

Oreretama	Referência ao trabalho por meio da pesca e caça para subsistência.	
Portugueses no Mundo	Maquete animada de um engenho de açúcar com referência ao trabalho escravizado na monocultura da cana de açúcar no Brasil Colônia.	
Cultura e religiões afro-brasileiras	Estatuetas referência ao escravo de ganho – realizavam trabalhos e repassavam os ganhos aos seus donos.	
Farmácia Homeopática Teixeira Novaes	Reprodução da Farmácia Homeopática Teixeira Novaes.	
Farmácia Homeopática Teixeira Novaes	Objetos que fazem referência ao trabalho da Farmácia Homeopática Teixeira Novaes.	

Riquezas do Brasil/ mineração	Uniforme trabalhador Petrobrás.	
Riquezas do Brasil / mineração	Escultura trabalhador do ciclo da mineração.	
Riquezas do Brasil / mineração	Ferramentas de trabalho do ciclo da mineração.	
Riquezas do Brasil / caminhos do gado	Indumentária referência ao trabalho do vaqueiro no contexto da expansão da agropecuária no interior do território.	
Riqueza e Escravidão Referência ao trabalho escravo em contraposição a objetos de luxos dos donos das terras.		
Construção do Estado	Objetos utilizados na produção da agricultura do café.	

Construção do Estado	Ferramentas utilizados na produção da agricultura do café.	
Construção do Estado	Estátua Alegoria do Ventre Livre.	
Cidadania em Construção	Bancada de trabalho de políticos republicanos.	
Cidadania em Construção	Vitrine com objetos referentes ao trabalho e trabalhadores na perspectiva dos direitos sociais.	
Cidadania em Construção	Escultura denominada trabalho.	
Cidadania em Construção	Objetos que fazem referência ao trabalho doméstico.	

Do móvel ao automóvel	Referência ao uso da mão de obra escravizada para o transporte com as liteiras.	
Do móvel ao automóvel	Referência ao uso da mão de obra escravizada para o transporte com redes.	

Fonte: Autoral, 2019/2022.

Apesar de ser possível identificar objetos referentes ao trabalho e à formação da classe trabalhadora em todos os módulos do Circuito expositivo de longa duração, as questões e pautas relacionadas a história social do trabalho são incipientes. Por exemplo, as ações coletivas dos sindicatos e ligas operárias do século XX, que foram preponderantes para a conquista de direitos trabalhistas, não aparecem na proposta museográfica do módulo expositivo referente ao século XX.

Em relação ao trabalho escravizado, quais outras contribuições para o campo da história social do trabalho africanos e africanas trazidos para o Brasil em função do trabalho tem a contribuir para além de objetos referentes as torturas e castigos corporais?

E os povos indígenas, citados no módulo *Orеretama,* no início do Circuito de longa duração, desaparecem da narrativa histórica ao longo da exposição. Sabemos, por exemplo, que os indígenas “foram empregados no corte de madeiras, na edificação de prédios, nos serviços de guias em viagens” (DORNELLES, 2018). Cabe perguntar de que forma as etnias indígenas estão inseridas ou não na formação da classe trabalhadora?

Há ainda os movimentos sociais por terra e trabalho, que são citados nas atas das reuniões da comissão proponente do Circuito expositivo de longa duração, mas efetivamente onde estão suas representações? Temos de lembrar que os direitos trabalhistas foram negados aos trabalhadores rurais até a 1988.

No dossiê de atas das reuniões da comissão proponente do Circuito de longa duração, o uniforme do trabalhador da Petrobrás é citado em várias reuniões, já que foi um longo diálogo para a doação dessa vestimenta para o Museu. No atual Circuito, esse uniforme representa o processo cronológico de desenvolvimento da mineração, enquanto riqueza da terra. Não se trata de uma referência ao trabalhador ou ao trabalho do minerador.

Sobre o uniforme do Gari no módulo *Cidadanias em construção*, apesar da informação

localizada no Boletim da Associação de Amigos do MHN, não foi identificado seu processo de musealização. Além disso, em visita ao Núcleo da Reserva técnica foram visualizados alguns outros exemplares desse mesmo uniforme._

Para o futuro dessa pesquisa, faz-se necessário a leitura das fichas catalográficas dos objetos aqui destacados como referentes ao trabalho em seu conceito ontológico e polissêmico e, em relação a formação da classe trabalhador em sua complexidade e diversidade. Faz-se necessário ainda identificar quais são os objetos de acervo e quais são os objetos cenográficos. Do mesmo modo, é preciso compreender as ausências em relação a formação da classe trabalhadora na narrativa histórica apresentada no MHN.

Por fim, a intenção desta pesquisa é revisitar o passado e provocar uma reflexão sobre o tempo presente em relação ao contexto da classe trabalhadora. Compreende-se aqui que a função social dos museus – em destaque o MHN – está na problematização das questões pulsantes do tempo presente relacionadas as diferentes classes sociais que compõe a Nação Brasileira. A proposta decolonial da atual equipe museológica do MHN é um passo importante e interessante, contudo, em relação a perspectiva da análise do trabalho e classe trabalhadora há de se avançar um pouco mais.

REFERÊNCIAS

AIMHN, Atas das reuniões de elaboração da exposição" no Arquivo Institucional do Museu Histórico Nacional. ASDG cx 56, **2010.**

AIMHN, Atas das reuniões de elaboração da exposição" no Arquivo Institucional do Museu Histórico Nacional. ASDG cx 56, **2008.**

AIMHN, Atas das reuniões de elaboração da exposição" no Arquivo Institucional do Museu Histórico Nacional. ASDG cx 56, **2009.**

ALBERTI, Verena. "Pedaços de narrativa nacional na exposição permanente do Museu Histórico Nacional". In: **Anais do XXVII Simpósio Nacional de História**. Natal: Anpuh, 2013, p. 8. Disponível em:http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1364495348_ARQUIVO_textoanpuhmhn.pdf.

BRAGA, Ruy. Precariado e sindicalismo no Brasil contemporâneo: Um olhar a partir da indústria do call center. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, v.103, p. 25-52, 2014.p.251.

BRASIL. Constituição (1988). Constituição da República Federativa do Brasil. Brasília, DF: Senado Federal: Centro Gráfico, 1988**.**

CHAGAS, Mario de Souza. GODOY, Solange de Sampaio. Tradição e Ruptura no Museu Histórico Nacional In: **Anais do Museu Histórico Nacional**, volume 27, 1995, 31-60 p.

DORNELLES, Soraia Sales. Trabalho compulsório e escravidão indígena no Brasil imperial: reflexões a partir da província paulista. **Revista Brasileira de História,** v. 38/79, São Paulo, 2018, pp.

87-108.

IBRAM. **Política Nacional de Museus. Legislação e Normas, 2009**. Disponível em:https://www.museus.gov.br/tag/politica-nacional-de-museus/. Acesso em: 01 fev. 2021.

ICOM. **Nova definição de museu**. Disponível em: http://www.icom.org.br/?page_id=2173. Acesso em: 01 junho 2022.

MAGALHÃES, Aline Montenegro; AZEVEDO, Erika, CASTRO, Fernanda; SANTANA, Stephanie. Notas sobre a Diáspora Africana na exposição e nas ações educativas do Museu Histórico Nacional. In: **Anais do Museu Histórico Nacional**, volume 51, Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2019, 44-64 p.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico. **Anais do Museu Paulista**, v.2, p. 9-42, 1994.

PM. **Plano Museológico 2020-2023**. Disponível em: https://mhn.museus.gov.br/wp-content/uploads/2021/01/Plano-Museolo%CC%81gico-MHN-2020-2023.pdf. Acesso em: 01 jun. 2022.

A COLEÇÃO MUSEALIZADA DO "MUSEU ESPAÇO DOS ANJOS" (LEOPOLDINA, MINAS GERAIS)

Leonardo Gonçalves Ferreira

Universidade Federal de Minas Gerais / Pós-doutorando

Letícia Julião

Universidade Federal de Minas Gerais / Docente

RESUMO

A presente pesquisa tem como objetivo analisar os processos de institucionalização do "Museu Espaço dos Anjos" e de imortalização de seu patrono, o poeta paraibano Augusto dos Anjos (1884-1914), no horizonte de produção do patrimônio cultural da cidade de Leopoldina, Minas Gerais, onde o museu se localiza. O trabalho analisa a exposição do museu, com vistas a compreender o processo de musealização da coleção, a narrativa biográfica do poeta e os possíveis vínculos com a comunidade local. A pesquisa problematiza o papel desempenhado pelo museu no processo de imortalização de Augusto dos Anjos e a apropriação do personagem pelo imaginário urbano de Leopoldina, compreendendo os limites e a potência de um discurso patrimonial e museal na construção de identificação entre o poeta e a cidade.

PALAVRAS-CHAVE

Augusto dos Anjos. Museu biográfico. Mapeamento expográfico. Patrimônio cultural.

ABSTRACT

The present research paper aims to analyze the processes of institutionalization of the "Espaço dos Anjos Museum" and the immortalization of its patron, the poet from Paraíba Augusto dos Anjos (1884-1914), in the horizon of production of the cultural heritage of the city of Leopoldina, Minas Gerais, where the museum is located. The work analyzes the museum's exhibition, with a view to understanding the collection's musealization process, the poet's biographical narrative and the possible links with the local community. The research problematizes the role played by the museum in the immortalization process of Augusto dos Anjos and the appropriation of the character by Leopoldina's urban imaginary, understanding the limits and power of a patrimonial and museum discourse in the construction of identification between the poet and the city.

KEYWORDS

Augusto dos Anjos. Biographical Museum. Exhibition mapping. Cultural heritage.

1 Introdução

O presente trabalho é parte de uma pesquisa de pós-doc desenvolvida, durante os anos de 2021 e 2022, no Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade Federal de Minas Gerais. A pesquisa tem como objetivo analisar os processos de institucionalização do "Museu Espaço dos Anjos" e de imortalização de seu patrono, o poeta paraibano Augusto dos Anjos (1884-1914), no horizonte de produção do patrimônio cultural da cidade de Leopoldina, Minas Gerais, onde o museu se localiza.

O "Espaço dos Anjos", que antecedeu o Museu, foi fundado pelo artista plástico local Luiz Raphael Domingues Rosa, em 1983, na residência onde o poeta morou, meses antes de sua morte, em 1914, em Leopoldina. Com a morte de Luiz Raphael em 2007, o "Espaço dos Anjos" tornou-se "Museu Espaço dos Anjos", inaugurado em 2012, pela Prefeitura de Leopoldina, que passou a se encarregar do acervo do poeta que havia sido reunido pelo artista plástico.

O presente trabalho analisa a exposição do Museu, com vistas a compreender o processo de musealização da coleção, a narrativa biográfica do poeta e os possíveis vínculos com a comunidade local. A pesquisa problematiza o papel desempenhado pelo museu no processo de imortalização de Augusto dos Anjos e a apropriação do personagem pelo imaginário urbano de Leopoldina, compreendendo os limites e a potência de um discurso patrimonial e museal na construção de identificação entre o poeta e a cidade.

A metodologia empregada consistiu-se de pesquisa documental, que permitiu, dentre outros aspectos, compreender a trajetória de vida de Augusto dos Anjos, os principais marcos de sua imortalização e as ações que buscaram, em mais de cem anos, estabelecer uma memória vinculante entre o poeta e Leopoldina. Integraram ainda a metodologia da pesquisa sete entrevistas semi-estruturadas com atores que tiveram relação com os dois equipamentos culturais, a pesquisa de público por meio de um questionário autoaplicado e o mapeamento analítico expográfico.

2 Museu Espaço dos Anjos

De acordo com a entrevista realizada com o Promotor Sérgio Soares da Silveira no dia 20 de julho de 2022, podemos resumir em três momentos-chave o nascedouro do "Museu Espaço dos Anjos": a instauração do inquérito civil em 2008; a guarda do acervo referente ao poeta Augusto dos Anjos, custodiado na Promotoria; e a desapropriação do imóvel pela Prefeitura de Leopoldina. A partir de então, foi dado início o processo de restauração da casa e de estruturação do museu, que reabriu as suas portas em 2012, pelo poder público municipal sempre amparado pelas ações jurídicas do Ministério Público.

Por meio de outra entrevista realizada no dia 08 de junho de 2022, com um membro da equipe que participou diretamente do processo de concepção e montagem do museu, podemos inferir quais foram as intenções iniciais que determinaram não apenas a organização do acervo do poeta, como também a expografia do museu. A proposta inicial, segundo o entrevistado, era fazer uma exposição que se constituísse em um circuito referente à trajetória de vida de Augusto dos Anjos e que, durante a visitação, um guia poderia ir conduzindo.

Aqui observamos um problema já que a necessidade de um "guia competente", para ficar "clara a montagem do espaço", demonstra que a expografia, por si só, não cumpre o seu papel de informar e de estabelecer um discurso compreensível para o visitante.

Com relação ao acervo, o entrevistado caracteriza a instituição como um "museu documental", já que a sua quase totalidade é composta por documentos. Ele menciona um exemplar da primeira edição do "Eu" que pode ser considerada a peça mais importante do acervo.

Além disso, o entrevistado enumera outros documentos exemplares, tais como: uma compilação de reportagens e matérias jornalísticas feita pela viúva do poeta, Esther dos Anjos; alguns poucos manuscritos originais de Augusto dos Anjos; o atestado de óbito do poeta; o documento assinado pelos filhos proibindo a trasladação de seus restos mortais de Leopoldina para a Paraíba; alguns objetos de pertence pessoal, como um óculos.

Aqui encontramos outro problema com o depoimento do entrevistado, mas dessa vez, conceitual. Ao afirmar que o "Museu Espaço dos Anjos" é um "museu documental", o entrevistado desconsidera o fato incontestável de que todo museu é, em essência, documental. Na verdade, como se verá detalhadamente adiante, o acervo da instituição em questão é composto predominantemente por documentos textuais. Isto pode demonstrar que, desde a sua concepção, faltou ao museu uma equipe técnica especializada com conhecimentos específicos da Museologia.

Em março de 2022 realizamos um mapeamento com vistas a analisar a exposição permanente do "Museu Espaço dos Anjos". Como mencionado anteriormente, o museu está localizado em Leopoldina, Minas Gerais, na casa centenária em que viveu, durante poucos meses, e faleceu o poeta paraibano Augusto dos Anjos, no início do século XX. Os cômodos da antiga casa foram, em 2012, transformados em salas para a exposição do acervo referente ao poeta.

Portanto, o mapeamento da exposição a ser apresentado foi organizado a partir dos cômodos da casa: sala, antessala, alcova e quarto. Os demais cômodos da casa foram transformados em espaços administrativos do museu e não se apresentam como salas de exposição. Exceto a biblioteca, que como se verá adiante, se encontra em outro quarto da antiga casa.

Como observação geral, é possível dizer que faltavam legendas e datas para praticamente todas as peças que compõem o acervo do museu e, em pelo menos duas salas, a iluminação era precária, o que dificultava a leitura dos documentos expostos. Fica evidente também, como já mencionado anteriormente, a não participação de profissionais técnicos especializados na área da Museologia não apenas na concepção do museu, como também na sua manutenção.

Resumidamente, o acervo do "Espaço dos Anjos" é composto por livros, fotografias, publicações diversas[1], recortes de jornais antigos, manuscritos, cópias de manuscritos, documentos, cópias de documentos e alguns poucos objetos[2]. Obviamente, todas estas peças se relacionam direta ou indiretamente com Augusto dos Anjos.

Contudo, cabe aqui registrar que não foi possível definir dentre manuscritos e documentos quais eram originais e quais eram cópias, uma vez que não havia no museu recursos expográficos que poderiam auxiliar o visitante na leitura do acervo. Por fim, na biblioteca, outro quarto da antiga casa, encontrava-se um módulo de chão, com tampo de vidro, contendo nove recortes de jornais antigos plastificados.

Como podemos observar, é difícil até mesmo avaliar a exposição em função da pobreza de seus recursos expográficos. Além disso, o quantitativo do acervo, que já é pequeno, não consegue dar conta da vida de Augusto dos Anjos, o que também não é resolvido com recursos expográficos, em função de sua precariedade. Cita-se como exemplo, a falta de legenda. E quando há legenda, esta não dispõe das informações minimamente necessárias.

Da mesma maneira, não é possível identificar nenhuma temática por sala. O acervo parece ter sido distribuído sem qualquer critério, seja temático, cronológico ou pessoal. Também não se faz menção à casa. Embora a casa seja uma referência importante, não se identifica os usos de seus espaços internos e nem sua implantação urbana. Enfim, faltou ao museu, em sua gênese, uma concepção museal.

Podemos afirmar, portanto, que há, neste caso, uma musealização incompleta. No momento em que a cadeia de operações não foi explorada, da pesquisa de seu acervo até sua extroversão, o museu estudado se assemelha a um mero depósito de acervo textual, exposto com arranjo estético.

De acordo com Brulon (2016), a musealização não apenas elege artefatos que serão destituídos de sua função original, mas também altera, de maneira sensível, a realidade das coisas ao transformar presenças em significados (BRULON, 2016). Ao perderem a sua utilidade, esses objetos passam a representar o invisível e a abrigar uma única função: a de se oferecerem ao olhar.

> Todas essas coisas que supostamente "morrem" para o mundo social em que nasceram, ao perderem a sua função original, são ressocializadas nas coleções e nos museus, tornando-se objetos de uma *função* singular, a de serem expostos ao olhar (BRULON, 2016, p. 40).

O acervo do museu parece se encontrar aleatoriamente organizado. Não é possível observar uma linearidade temporal e nem parece haver uma narrativa que construiria uma possível biografia para o poeta. As peças são como fragmentos desconexos que apenas atestam a existência de Augusto dos Anjos e nem mesmo aquelas que o ligam a Leopoldina são utilizadas para estabelecer uma construção de identificação entre ele e a cidade.

1 Convites, catálogos, panfletos, diploma, entrevista.
2 Caderno, capa de óculos, óculos, colher e medalha.

Por exemplo, o "Hino à Caridade" foi escrito por Augusto dos Anjos para uma instituição assistencialista leopoldinense. O termo de abertura do livro de compromissos do Grupo Escolar Ribeiro Junqueira comprova a nomeação de Augusto dos Anjos como diretor da escola em Leopoldina. Já a declaração que proíbe a trasladação dos restos mortais de Augusto dos Anjos é documento incontestável que justifica sua permanência na cidade. E, a não ser que o visitante tenha conhecimento prévio sobre estes fatos, não há nada no museu que o informe sobre isto.

Em suma, esta carência conceitual faz, inclusive, com que seja difícil classificar o museu como biográfico, uma vez que este não apresenta uma narrativa biográfica ou qualquer outro tipo de narrativa. Para aprofundarmos na discussão sobre a narrativa biográfica do museu, ou a inexistência dela, faremos agora um percurso histórico do conceito.

De acordo com Loriga (2011), o termo "biografia" se consolidou no século XVII para designar uma obra que fosse considerada verídica e que estivesse fundada em uma descrição pretensamente realista. Contudo, ainda de acordo com a autora, desde a antiguidade, a biografia sempre se apresentou como um gênero híbrido e compósito. "Equilibrando-se sempre entre verdade histórica e verdade literária, sofreu profundas transformações ao longo do tempo – quanto à escolha e à elaboração dos fatos e do estilo narrativo. É, portanto, difícil estabelecer regras gerais" (LORIGA, 2011, p. 19).

Segundo Dosse (2009), o caráter híbrido do gênero biográfico realmente dificultou sua classificação em uma disciplina organizada e fizeram dele um subgênero desprezado pela intelectualidade. Nem por isso, a biografia deixou de fluir, obtendo sempre sucesso de público.

Ao longo do século XVIII, a produção biográfica adotou um tom mais intimista. Além da vida dos santos e dos reis, a reflexão biográfica começou a se interessar também pelos poetas, soldados ou criminosos. Mas foi somente durante o século XIX que a biografia se impôs como um ofício de pleno direito (LORIGA, 2011).

Na primeira metade do século XX, certas biografias não apenas renunciaram ao imperativo da verdade factual, como também reivindicaram o direito de imaginar o passado. Tal fato acabou por afastar tanto historiadores quanto romancistas. "É inegável que, apesar da fluidez de seu estatuto e de sua ambivalência em relação a outros gêneros de escrita (ou talvez mesmo por causa disso), a biografia suscitou múltiplas hostilidades nos meios literários" (LORIGA, 2011, p. 26).

Portanto, a biografia conheceu um longo eclipse no que se refere àquilo que era tido como um saber erudito na maior parte do século XX. Um obstinado desprezo condenou o gênero biográfico que sempre fora muito dependente das concessões não apenas à emotividade, como também ao fomento da implicação subjetiva. "Um muro tem separado o biográfico do histórico, tachando-o de elemento parasita capaz de perturbar os objetivos científicos" (DOSSE, 2009, p. 16).

Tanto que Proust, citado por Loriga (2011), recusa a ideia de pedir à biografia o entendimento das obras ou do gênio do biografado. Nesta concepção, não seria possível catalogar os hábitos de um artista para captar o sentido de sua obra.

Isso significaria que o eu íntimo do artista escaparia ao seu eu cotidiano. É por esta razão que, destacada da personalidade do autor, a obra artística deveria ser avaliada em si mesma, para além de toda e qualquer referência biográfica imediata. Para Loriga (2011), ao longo do século XX, este eu mais profundo de que falava Proust tornou-se um eu impessoal e abstrato, "[...] como se uma obra de arte pudesse nascer espontaneamente do nada" (LORIGA, 2011, p. 28).

Não podemos afirmar se foram estas reflexões que subsidiaram a concepção do "Museu Espaço dos Anjos", mas como pudemos observar, a instituição não constrói uma narrativa biográfica para Augusto dos Anjos. Não constrói nem mesmo uma possível *persona* por meio de suas características aparentes ou subterrâneas. O museu traz em uma cronologia na primeira sala apenas os eventos de sua vida que já estão consagrados, mas não explora os meandros de sua personalidade e de sua jornada até a sua morte em Leopoldina.

É certo que o museu não inicia o processo de imortalização de Augusto dos Anjos, ocorrido antes da inauguração da instituição. No entanto, embora se reconheça que o museu reitera e contribui para a consagração do poeta, deixa muito a desejar com um acervo recolhido de forma assistemática e sua exposição formulada sem critérios.

Aspectos como a relação de Augusto dos Anjos com Leopoldina, a sua obra e fortuna crítica ou mesmo os seus documentos pessoais poderiam ser explorados, firmando o compromisso do museu com o público. É como se o museu surgisse apenas para coroar um processo que já vinha em curso há mais de cem anos. Talvez isso mesmo justifique a não necessidade de construção da mencionada narrativa biográfica pelo museu, uma vez que, como podemos supor, ela já estaria, pelo menos entre os grupos letrados, iniciados e intelectuais, bem consolidada.

Tais questões se tornam ainda mais evidentes quando levamos em conta o fato de que no final do século XX, nota-se uma mudança na recepção do gênero biográfico pela intelectualidade, fato do qual os museus biográficos têm se beneficiado. De acordo com Dosse (2009), as ciências humanas em geral e os historiadores em particular parecem redescobrir as virtudes da biografia. "Derrubado o muro, assistimos a uma verdadeira explosão biográfica que se apossa dos autores e do público num acesso de febre coletiva que dura até hoje" (DOSSE, 2009, p. 16).

O caráter inclassificável do gênero biográfico, que antes o desqualificava, passou a ser o seu trunfo. Ainda segundo Dosse (2009), a biografia abre as portas ao conjunto das ciências humanas e literárias graças à sua receptividade às possíveis práticas de estudos transversais e ao diálogo entre diferentes universos de interpretação.

Hoje, o domínio da escrita biográfica constituiu-se em um terreno propício à experimentação ao historiador que se dispõe a avaliar o caráter ambivalente e epistemológico da História, enquanto disciplina, no que se refere à tensão entre seus polos científico e ficcional.

Gênero híbrido, a biografia se situa em tensão constante entre a intenção de reproduzir um real passado vivido e o polo imaginativo do biógrafo, que deve refazer um universo perdido não

apenas segundo sua intuição, como também seu talento criador. Essa tensão não é, obviamente, exclusiva da biografia, uma vez que a encontramos também no historiador empenhado em fazer história, mas é exponencialmente elevada no gênero biográfico, que depende tanto da dimensão histórica quanto da dimensão ficcional (DOSSE, 2009). Mais um motivo que nos faz sentir falta de uma possível narrativa biográfica para Augusto dos Anjos em seu museu biográfico.

Nathalie Reinich, citada por Dosse (2009), distingue dois princípios opostos de imputação da grandeza artística: o primeiro depende de uma leitura personalista ao atribuir o ato criativo à pessoa e o segundo depende de uma leitura mais "operacionalista", o que isola o ato criativo de seu autor. No primeiro caso, há o enaltecimento de uma linhagem heróica de celebridades, mas sempre nos limites de uma sensibilidade comum.

Já na leitura "operacionalista", acentuam-se o caráter extraordinário do ato criativo e a genialidade fora dos parâmetros normais. "É essa a forma praticada pelos especialistas quando, alheios aos acidentes biográficos e às qualidades morais da pessoa, procuram realçar a sublimidade de um ato" (Nathalie Heinich apud DOSSE, 2009, p. 187).

No "Museu Espaço dos Anjos" não encontramos o primeiro princípio, dada a ausência de uma narrativa biográfica. O segundo talvez sim se levarmos em conta textos críticos plotados na parede de Alexei Bueno e de Carlos Drummond de Andrade na última sala. Independentemente de tudo isto, podemos considerar que o museu estudado, enquanto um espaço institucionalizado da memória, pode reafirmar o processo de imortalização do poeta, principalmente entre setores mais amplos da cidade.

3 Considerações finais

O presente trabalho teve como uma das suas principais finalidades analisar a exposição permanente do "Museu Espaço dos Anjos", por meio de um mapeamento analítico expográfico, com o intuito de compreender não apenas o processo de musealização da coleção, mas também a narrativa biográfica de seu patrono.

Como foi possível verificar, faltou ao "Museu Espaço dos Anjos", desde a sua concepção, uma equipe técnica da Museologia. Isso se refletiu não apenas na expografia do museu como também na ausência de uma manutenção apropriada da instituição, e de seu acervo, ao longo do tempo. Faltou ao museu, portanto, uma concepção museal o que nos leva a inferir que há nele uma musealização incompleta.

Neste sentido, a organização aparentemente aleatória e sem critérios do acervo do museu não constrói uma narrativa biográfica para Augusto dos Anjos e nem mesmo estabelece uma construção de identificação entre o poeta e a cidade. Em suma, o museu, supostamente biográfico, não apresenta uma narrativa biográfica, ou qualquer outro tipo de narrativa, para o seu personagem-tema.

REFERÊNCIAS

BRULON, Bruno. Entendendo a Musealização como conceito social: entre o dar e o guardar in **Museologia, musealização e coleções: conexões para reflexão sobre o patrimônio**. Orgs. MENDONÇA, Elizabete de Castro. Rio de Janeiro: UNIRIO / Escola de Museologia. Secretaria Municipal de Cultura. Ecomuseu do Quarteirão Cultural do Matadouro de Santa Cruz, 2016. 222 p.

DOSSE, François. **O desafio biográfico**: escrever uma vida. Tradução Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009. 440 p.

LORIGA, Sabina. **O pequeno x**: da biografia à história / Sabina Loriga; tradução Fernando Scheibe. Coleção História e Historiografia / coordenação Eliana de Freitas Dutra. Belo Horizonte. Autêntica Editora, 2011.

A escrita do passado nos museus históricos Abílio Barreto e da cidade Governador Valadares (MG)

Lucinei Pereira da Silva

Doutorando em Ciência da Informação

Universidade Federal de Minas Gerais

Linha de Pesquisa: Memória social, patrimônio e produção do conhecimento

RESUMO

A questão central que move esta investigação é analisar e comparar a narrativa e as escolhas de seleção presentes em dois museus de cidade: o Museu da Cidade de Governador Valadares, no interior de Minas Gerais e o Museu histórico Abílio Barreto em Belo Horizonte, localizado na capital do estado. Buscaremos com isso, evidenciar se a narrativa se difere entre um museu localizado na capital e no interior de Minas Gerais. Vale dizer que que este texto é parte da pesquisa de doutorado em curso no Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Portanto, ao analisar e comparar estes dois museus históricos inferimos que estas instituições podem ser espaços importantes de interpretação de culturas e fortalecimento da cidadania, para além de lugares transmissores de curiosidades encenados por meio de objetos "autênticos" e resultantes dos grandes feitos ligados a sujeitos notáveis da história.

Palavras-chave:

Museus Históricos. Museus de Cidade. Escrita do Passado. Memória e Poder.

ABSTRACT

The central question that drives this investigation is to analyze and compare the narrative and selection choices present in two city museums: the Museum of the City of Governador Valadares, in the interior of Minas Gerais and the Historical Museum Abílio Barreto in Belo Horizonte, located in state's capital. With this, we will seek to show whether the narrative differs between a museum located in the capital and in the interior of Minas Gerais. It is worth mentioning that this text is part of the ongoing doctoral research at the Graduate Program in Information Science at the Federal University of Minas Gerais (UFMG). Therefore, when analyzing and comparing these two historical museums, we infer that these institutions can be important spaces for the interpretation of cultures and strengthening of citizenship, in addition to transmitting places of curiosities staged through "authentic" objects and resulting from the great deeds linked to subjects notables in history.

Keywords:
Historical Museums. City Museums. Past Writing. Memory and Power.

Considerações Iniciais

A questão central que move esta investigação é analisar e comparar a narrativa e as escolhas de seleção presentes em dois museus de cidade: o Museu da Cidade de Governador Valadares (MCGV), no interior de Minas Gerais e o Museu Histórico Abílio Barreto (MHAB) em Belo Horizonte, localizado na capital do estado. Buscaremos com isso, evidenciar se a narrativa se difere entre um museu localizado na capital e no interior de Minas Gerais. Segundo os apontamentos de Meneses (1992) é comum os museus históricos considerar que sua função principal seja buscar evocar e celebrar o pretérito através de objetos relacionados a fatos e figuras excepcionais do passado. Bauer (2021), também sustenta que estes espaços seguem sendo aqueles lugares que guardam "coisas" que geralmente são identificadas como "do passado". No entanto, para que um museu seja efetivamente histórico precisa "organizar-se para que uma sociedade determinada possa ser entendida tal como ela se apresenta, isto é, organismo vivo, sujeito a mudanças" (Meneses 1992, p. 7). Desse modo, para além da função de conservar, essas instituições são instigadas a democratizar e tornar a coleção acessível. Em outras palavras, torna-se importante selecionar não apenas os objetos, mas os campos de problemas históricos merecedores de maior atenção (MENESES, 1992, p. 8).

Cabe ponderar que, a construção de qualquer acervo museológico (baseado em escolhas e omissões) interpreta e narra um assunto tanto por meio da expografia escolhida, tanto por meio de comunicação, educação e ação da instituição. Partindo de tal premissa, Ulpiano Meneses (1992) ressalta que o melhor potencial dos museus históricos é promover a consciência histórica. Ou seja, a evocação e a celebração do passado podem estar presentes nestas instituições não como *objetivo*, mas como *objeto* do conhecimento. Na concepção do autor, no museu os objetos transformam-se em documentos, assumindo como papel principal, o de fornecer informação. Em outras palavras, é no questionamento, no estranhamento e nas indagações, e não em respostas prontas, que o museu encontraria solo fecundo para produção do conhecimento (MENESES, 2002, p. 33).

Nossa pretensão a seguir, é refletir sobre os dilemas que atravessam os museus históricos de cidade, relacionados ao valor dado ao objeto, que em sua maioria, são relativos à sua antiguidade e sua autenticidade. Veremos que, em ambos os museus analisados neste texto, seus idealizadores buscavam objetos que fosse o testemunho da história oficial da cidade. Também, ao analisar e comparar a narrativa histórica das duas instituições, buscaremos conceitua-las em dois modelos de expografia: "museu-memória" e "museu-narrativa". Nosso esforço será identificar tanto no MCGV

como no MHAB aspectos destes modelos de análise.

Os museus históricos e o dilema da autenticidade dos objetos

Vale notar que ainda é recorrente haver na expografia da maioria dos museus históricos, objetos como armas, instrumentos musicais, mobílias pertencentes a figuras políticas e heroicas, máquinas de costura e artefatos litúrgicos e de tortura de negros escravizados. Esses acervos históricos marcam pela presença do culto da saudade e da memória do poder. No entanto, a questão que se coloca agora, é como aproveitar os sentidos intrínsecos que definem e hierarquizam esses objetos para se produzir conhecimento (cognitivo e afetivo)? Sobre este questionamento, Meneses (2002, p. 29), nos dá algumas pistas: a primeira, é a necessidade de uma política de acervo, que não seja aleatória, mas sistemática e coerente, que leve em conta os problemas do conhecimento. A segunda, é não ignorar nenhum problema relevante, em qualquer área (História, antropologia, Artes, Ciências da Natureza, tecnologia, etc). Por isso, a necessidade de articulações com especialistas e instituições. E por fim, a importância de um corpo próprio de pesquisadores, para que evite as superficialidades da chamada "pesquisa para exposição" e estabeleça uma agenda de pesquisa institucional, que englobe as exposições, atividades educacionais, de extensão e culturais.

Em sua maioria, os critérios de entrada dos objetos em museus históricos priorizam os valores históricos e artísticos. Em algumas dessas instituições o valor dado ao objeto é relativo à sua antiguidade ou também, o valor histórico é atribuído às peças que teriam pertencido a algum personagem exemplar ou feito parte de eventos tidos como gloriosos. O convite de inauguração do Museu da Cidade de Governador Valadares (MCGV) chama atenção para este aspecto. Maria Cinira dos Santos Neto Netto, que dinamizou o projeto de criação do museu em 1983 dizia

> Ao formarmos o 'Museu da Cidade', realizamos um trabalho longo, mas gratificante, numa tentativa de preservar os nossos valores históricos e culturais – desde a querida Figueira do Rio Doce até a atual Governador Valadares (Jornal da Cidade, 29 de janeiro de 1983).

Importa salientar que, antes da inauguração do Museu da Cidade em 1983, o professor e diretor da Biblioteca Municipal de GV Paulo Zappi, já em 1959 idealizou um museu neste espaço. Conforme uma reportagem no Jornal Diário do Rio Doce, nesse início, o valor que Paulo Zappi atribuía às peças estava atrelado à sua antiguidade e os objetos e documentos coletados pudessem ser testemunho de um passado longínquo, que em nosso entender era muitas vezes desvinculado com a própria história da cidade.

> Em abril de 1959, pela Lei 762, foi oficializada a Biblioteca Pública. Nesta época o professor e diretor da Biblioteca Paulo Zappi, idealizou também o museu. Assim sendo, começou a coletar peças, sendo as primeiras de animais empalhados, isso quando a Biblioteca funcionava à rua Barão do Rio Branco, sua primeira sede (Jornal Diário do Rio Doce, 5 de abril de 1998).

Como sustenta Santos (2006) em alguns museus históricos, a valorização da antiguidade do objeto, que é cara por ser exemplo de um mundo que não é mais nosso, é seu ponto fundador. Na verdade, estes espaços se mantêm a tradição de admirar o exótico, o estranho, o antigo, por meio do culto das relíquias, em detrimento da produção da consciência histórica. Nesse ponto, Meneses (2002, p. 29) é enfático ao dizer que "[...] os museus encontram-se desarmados para efetivamente produzir conhecimento em seus acervos". De fato, não era intenção de Paulo Zappi coletar e reunir objetos a partir dos campos de problemas históricos da cidade, mas formar um acervo que se propunha a viver o passado, de senti-lo como se fosse possível voltar no tempo.

O Museu Histórico Abílio Barreto (MHAB) que em seu início, chamava-se Museu Histórico de Belo Horizonte (MHBH) também buscou preservar os valores históricos do antigo arraial do Curral Del Rei e da nova capital Belo Horizonte. Este novo museu fundado em 1943, por Abílio Barreto buscava ser o testemunho da história oficial da cidade, através da composição de um acervo orientado pela escolha de objetos vistos por ele como "valiosos", autênticos" e "preciosidades históricas". Em outras palavras, Barreto, ao escolher as peças para o novo museu buscava uma certa autenticidade ou ancianidade como valores fundamentais. Em uma carta escrita por ele em 1º de junho de 1942 para Juscelino Kubitschek (prefeito de Belo Horizonte na época) podemos compreender que as escolhas de seleção dos objetos estavam baseadas em sua preciosidade histórica e em passado autêntico.

> [...] examinei, em casa do Sr. Tales, todas essas peças e posso informa-lhe que são todos os objetos muito interessantes e valiosos como antiguidade; maior valor terão, entretanto, quanto autenticados como preciosidades históricas. Se o arrolamento dos bens deixados pelo padre Vicente Maria provar que as louças, porcelanas e bronzes pertencerem ao Solar Ottonis, seriam esses objetos muito convenientes para o Museu (sic).[1]

Na verdade, a autenticidade, parece referir-se ao fato que tal ou qual objeto havia pertencido a esse ou aquele cidadão. Segundo Alves (2013), Abílio Barreto, afirmava ter examinado na casa de um colecionador da cidade, chamado Tales Viana, peças disponíveis para venda, e que seriam "muito convenientes para o museu", já que o cidadão em questão não era um "negociante de velharias históricas", mas um "apaixonado pelo passado". Em certa medida, ao organizar um museu para a cidade de Belo Horizonte, Barreto queria construir nos visitantes um sentimento de respeito a um passado de tradição, e os objetos tidos como preciosos e autênticos seriam o registro dessas reminiscências.

A diversidade histórica e a necessidade produzir conhecimento através do acervo estabeleceu-se no MHAB somente a partir da década de 1990, com o processo de revitalização, quando uma concepção museológica contemporânea passou a ser a tônica da instituição. Com isso, o museu buscou ser espaço de uma multiplicidade de abordagens e interpretações sobre o passado. No lugar

1 MUSEU HISTÓRICO ABÍLIO BARRETO (MHAB, Arquivo documental museológico. Ficha-guia nº 63)

das preciosidades históricas, houve um esforço em selecionar objetos representativos da dinâmica da metrópole e que dessem conta dos problemas históricos da cidade. Isso implica entrever que os artefatos expostos na instituição passam a ser documentos cujo intuito é propiciar aos seus visitantes conhecimento e reflexões sobre a urbe, diferentemente do que idealizava Barreto que dava preferência às antiguidades que poderiam servir de testemunho da construção da cidade de Belo Horizonte.

O Museu da Cidade de Governador Valadares: um museu-memória?

Myrian Sepúlveda dos Santos (2006), em sua obra "A escrita do passado em museus históricos" analisou a história de dois grandes museus brasileiros, o Museu Histórico Nacional (MHN) e o Museu Imperial, em Petrópolis (MI), e identificou neles aspectos do que chamou de "museu-memória" e "museu-narrativa". A autora, em sua análise destacou três momentos distintos a qual passaram essas instituições - o MHN de 1922, o MHN e o MI dos anos 1980. Em seus apontamentos, no museu-memória "a história é apresentada por uma sequência de objetos e palavras do passado que reflete uma temporalidade descontínua e pontual" (Idem, p. 21). Nestes espaços, há uma tentativa de celebrar o passado, por meio de objetos considerados preciosos e fetichizados. Cabe destacar ainda que, esse modelo de museu se aproxima dos antigos antiquários e gabinetes de curiosidades, onde a ênfase expositiva era direcionada ao objeto enquanto fragmento e relíquia do passado.

De certa forma, os museus históricos de cidade, mais precisamente o Museu da Cidade de G.V se aproxima dos aspectos de museu-memória. O poder evocativo em sua expografia atual, como já vimos, remete ao culto às relíquias e aos heróis fundadores da cidade. Neste espaço, não observamos uma preocupação com uma ordenação temporal ou crítica dos acontecimentos do passado. Na verdade, a experiência museológica oferecida no MCGV dava-se por meio de uma sensação vaga, ainda muito restrita à lembrança de uma elite sobre o seu passado, como podemos observar nas figuras 1 e 2.

Figura 1 - Porcelana doada pela elite valadarense (MCGV)



Fonte autor, 2022

Figura 2 – Objetos "status" da elite valadarense (MCGV)



Fonte autor, 2022

Em outras palavras, os museus históricos erram o alvo quando buscam sacralizar e fetichizar os objetos, crendo que estes são portadores de uma verdade contida neles próprios. Na verdade, o acervo museológico "só tem sentido porque é lembrado e reescrito, porque é pleno de significados que permitem que seja resgatado no confronto entre passado e presente, confronto este que determinará o que será coletado, quando e por quem" como concluiu Santos (2006, p. 126). Um

dos objetos-fetiche presente na expografia do MCGV que nos chamou a atenção, foi um artefato de suplício de negros escravizados conforme figura 3, abaixo:

Figura 3 – Objeto de tortura de negros escravizados (MCGV)



Fonte: autor, 2022.

Como vimos, o MCGV busca preservar através de suas relíquias, reconhecidas como "preciosas" ou "memoráveis", uma narrativa histórica relacionada principalmente a fatos e personagens notáveis do passado. Portanto, os objetos expostos em sua maioria cedem lugar a um interesse colecionista e colonialista e de testemunho a fatos excepcionais à história – a exemplo de armas, moedas, porcelana e instrumentos musicais. Alguns deles apresentam-se sem qualquer relação direta com a história da cidade, como por exemplo, os instrumentos de tortura de negros escravizados (Figura 3). Vale ressaltar que a cidade de Governador Valadares teve sua ocupação e povoamento consolidada no decurso do século XX, portanto, não se observa marcas da escravidão na trajetória histórica da cidade.

O Museu Histórico Abílio Barreto: um museu-narrativa?

No modelo de museu-narrativa, segundo os apontamentos de Santos (2006), os objetos perdem a centralidade que tinham no modelo dos museus-memória, sendo subordinados, em sua ordem expositiva, de acordo com os discursos narrativos. Ou seja, "o discurso verbal historiográfico, é o principal responsável pela lógica e pela narrativa desenvolvidas, a ele subordinando os objetos" (Idem, p. 128). Neste sentido, os conflitos, a exploração do trabalho, a especulação imobiliária,

por exemplo, são aspectos que podem fazer parte da realidade operada em um museu-narrativa. Neste modelo de museu, o acervo não é quem dita a exposição, mas aparece como auxiliar ou suporte à narrativa. Assim, dentro do próprio circuito expositivo, alguns objetos podem ser capazes de suscitar indagações, questionamentos e reflexões.

Nessa direção, o que está em análise no museu-narrativa é a escrita e os vestígios do passado, que de algum modo trazem esclarecimentos sobre um ou outro momento da história. No caso dos museus históricos de cidade, é fundamental que esteja em análise determinados discursos sobre a história da cidade, e não a história propriamente dita. Portanto, os objetos expostos podem ser tratados como documentos e utilizados para expressar uma preocupação com os problemas e a complexidade da cidade no presente. Em outras palavras, o museu-narrativa busca se afastar da concepção de que os objetos são portadores de uma verdade ou "autenticidade" e procuram dessacralizá-los, afastando-se da tentativa de fetichizá-los (SANTOS, 2006). Em certa medida, o ponto fundador deste modelo de museu seja atender às demandas das representações culturais e da heterogeneidade dos moradores da cidade.

A partir do projeto de revitalização, que durou de 1993 a 2003, o MHAB promoveu uma atualização historiográfica em seu acervo, buscando trazer a cidade para o museu, sem mitificar o passado. As mudanças nele operadas proporcionaram uma transformação em suas práticas expositivas, deixando de ser um "museu-memória" para se transformar em um "museu-narrativa". Desse modo, as exposições do MHAB, nos últimos anos, buscaram compreender e contextualizar os símbolos, o cotidiano e a pluralidade da cidade de Belo Horizonte. Esse processo tinha como proposta ampliar os horizontes da abordagem histórica e a natureza do acervo e desenvolver uma consciência crítica sobre o passado e presente da capital (JULIÃO, 2004). Em outras palavras, a instituição buscou se afastar da imagem de um museu como templo de verdades universais e autênticas e se aproximar das concepções contemporâneas da Nova Museologia.

Nos museus-narrativa são frequentes em seus circuitos expositivos a presença das mídias eletrônicas (da textual à sonora, da figurada à fílmica), cuja proposta seja instigar no público visitante interpretações diversas sobre a história da cidade e reflexões sobre os conflitos, os tensionamentos e a pluralidade do tecido urbano no presente. No MHAB, isso torna-se evidente quando se andarilha pela exposição "Complexa Cidade". Na sala intitulada "Resistências e Sobrevivências" por exemplo, são exibidos vários vídeos que retratam o cotidiano de ambulantes, flanelinhas e catadores na cidade de Belo Horizonte (figuras 4 e 5). Nesse sentido, a potencialidade deste espaço expositivo consiste em dar foco nas formas de viver, trabalhar e sobreviver de sujeitos muitas vezes marginalizados e invisibilizados na metrópole.

Figuras 4 e 5 – Vídeos exibidos na sala "Resistência e Sobrevivências" (MHAB)





Fonte: autor, 2022.

Diferentemente do Museu da Cidade de Governador Valadares (MCGV), o discurso narrativo do MHAB apoia-se no registro histórico da cidade ao longo do tempo e em suas complexidades. A experiência do passado oferecida ao circularmos pelos circuitos expositivos nos indica uma quebra da tradição, muito comum em museus históricos, cujo modelo se baseia nos museus-memoria. Os objetos adotados pelo MHAB para a escrita da história são utilizados como suportes para compreensão da cidade no presente, não apenas peças mortas ou fetichizadas, muitas vezes utilizadas para o culto de heróis pioneiros, nos museus-memória. A narrativa adotada na sala denominada “Ritos” (figuras 6 e 7), os objetos encenados buscam apresentar as práticas coletivas presentes na cidade de BH. A disposição das peças concentra-se dentro de uma vitrine – o crucifixo, a fantasia de carnaval, as imagens de santos, a bola de futebol, entre outros – tentam simbolizar os diferentes ritos (sagrados e profanos; do carnaval às celebrações religiosas).

Figuras 6 e 7 – Objetos e vídeos exibidos na sala “Ritos” (MHAB)





Fonte: autor, 2022.

Em uma outra parede verifica-se a projeção de diferentes festividades, comemorações e protestos que ocorreram na cidade ao longo do tempo. Cenas do carnaval, das Diretas Já, campeonatos de futebol e desfiles de Sete de Setembro ilustram a tentativa do museu em apresentar aos visitantes, uma cidade que é produto e vetor das relações sociais. Em nossa análise, as imagens exibidas na sala intitulada “Ritos” pretendem apresentar a cidade de BH como arena de práticas e representações coletivas da vida social. Sobre este aspecto, Ulpiano Meneses (2003) destaca que

> Práticas e representações são as duas faces inextricáveis da vida social. De fato, a intervenção concreta no universo empírico - o agir humano - não se faz às cegas, mecanicamente, por instinto, mas é simultaneamente induzido, conformado, tornado inteligível, desejável ou legitimável etc., por representações seja no nível individual, coletivo ou social (MENESES, 2003, p. 263).

Como vimos, a respeito das características de um museu-memória, a partir da análise do acervo do Museu da Cidade de Governador Valadares, o acúmulo de objetos que remetem ao culto às relíquias e aos heróis fundadores da cidade torna-se central no discurso histórico desta instituição. No MHAB, apesar de suas atualizações historiográficas e suas tentativas de contextualização e interpretação do presente, com foco nas ideias e não apenas nos objetos ainda apresenta ausência ou apagamento de determinados grupos sociais. Na exposição “Complexa Cidade”, não se nota em seus cenários expositivos a presença de indígenas, da população LGBTQIA+ e o povo negro e as mulheres não possuem protagonismo na narrativa museal. A nosso ver, o MHAB se aproxima dos

aspectos do museu-narrativa, no entanto, seria uma excelente oportunidade para esta instituição, por meio de seu acervo, levantar o debate a respeito do racismo, preconceito a povos originários, LGBTfobia e misoginia, presentes na cidade do passado e do presente.

Considerações Finais

Como vimos neste texto, a formação e constituição do acervo do MCGV privilegiava o recolhimento de objetos antigos e preciosidades históricas, assim como foram as primeiras décadas de funcionamento do MHAB. Ou seja, a ambivalência que encontramos tanto no MCGV de 1983 até os dias atuais como no MHAB de 1943 a 1993 têm pontos em comum: a necessidade de reunir objetos considerados "autênticos", cuja a linguagem buscava evidenciar os fatos excepcionais da cidade. No entanto, nos últimos 30 anos, o MHAB focou atenção especial para a pluralidade das memórias que conformam a história da cidade, assim como os problemas históricos do passado e do presente da capital.

Os museus históricos, portanto, estão sempre construindo novas narrativas a partir dos objetos que selecionam, sejam estes oriundos do passado ou do presente, conforme apontou Santos (2002). A forma pela qual os objetos são selecionados, estudados, analisados e expostos varia de acordo com os propósitos de cada museu. A narrativa operada no MHAB busca romper com a perspectiva muito comum em museus históricos de cidade do interior, em nosso caso, o Museu da Cidade de Governador Valadares. Mas como mencionamos, sem colocar o "dedo na ferida", ao se furtar em discutir problemas ambientais, de especulação imobiliária, racismo entre outros. Portanto, sua proposta, que se aproxima de um museu-narrativa, em grande medida, se distancia das características dos museus históricos tradicionais (museus-memória).

REFERÊNCIAS

ALVES, Célia Regina Araújo. Entre preciosidades históricas e retalhos da memória: a formação do acervo do Museu Histórico Abílio Barreto. In: OLIVEIRA, Leônidas José de Oliveira (org.) **O Museu e a cidade sem fim: setenta anos de história preservada no MHAB, o Museu da Cidade.** Belo Horizonte: Fundação Municipal de Cultura, Museu Histórico Abílio Barreto, 2013, p. 76-97.

BAUER, Letícia. História recente e processos participativos: experimentações em museus. In: RODRIGUES, Rogério Rosa; BORGES, Viviane (org.) **História Pública e História do Tempo Presente**. São Paulo: Letra e Voz, 2021, p. 57-71.

JULIÃO, Letícia. Visitando o futuro: o museu da cidade dez anos depois. In: PIMENTEL, Thais Velloso Cougo. (Org.). **Reinventando o MHAB: o museu e seu novo lugar na cidade - 1993-**

2003. Belo Horizonte: Museu Histórico Abílio Barreto, 2004, p. 167-187.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. Museus históricos: da celebração à consciência histórica. Como explorar um museu histórico. São Paulo: **Museu Paulista da USP**, 1992.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. A problemática da identidade cultural nos museus: de objetivo (de ação) a objeto (de conhecimento) In **Anais do Museu Paulista.** Nova série, n. 1, 1993, p.207-222.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. O museu e o problema do conhecimento. **Anais do IV Seminário sobre Museus-Casa**, 2002. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2002.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. Fontes textuais, cultura visual, história visual. Balanço provisório, propostas cautelares. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 23, n. 45, p. 11- 36, 2003.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. **A escrita do passado em museus históricos.** Rio de Janeiro: Garamond; Minc/IPHAN/DEMU, 2006.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. Políticas da memória na criação dos museus brasileiros. **Cadernos de Sociomuseologia**, v. 19, n. 19, 2002.

DEMOCRATIZAÇÃO DA CULTURA E DEMOCRACIA CULTURAL: rotas para um horizonte utópico

Mariana Upegui Rigoli

Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio – UNIRIO/MAST,

mestre e doutoranda

Julia Nolasco Leitão de Moraes

Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio – UNIRIO/MAST, docente

RESUMO

Para Paulo Freire a utopia é também sinônimo de esperança, que se faz presente como condição para o diálogo. Para este autor, o utópico não é o impossível, irrealizável ou idealismo, mas a "dialetização" dos atos de denunciar a estrutura desumanizante e de anunciar a estrutura humanizante. E por esta razão a utopia *é também um compromisso histórico* a ser assumido na forma da Democracia Cultural, que empreende uma ideia que assegura que todos tenham o direito de ser produtores e ampliadores de/do capital cultural, passando pela discussão das formas de controle e viabilizando uma condição plena de acesso, consumo e produção de valores e culturas. Na jornada rumo ao horizonte utópico da Democracia Cultural, este trabalho pretende navegar sob seus dois vetores principais: a participação e o empoderamento, observando os caminhos que se traçam por eles. Seja em discussões sobre políticas públicas para a cultura, direito à cultura e Direito da Cultura, seja através de um olhar para autorrepresentação e a autogestão como anúncios da presença de alteridade e heterogeneidade nas narrativas dos museus contemporâneos, observa-se como estas instâncias atuam de maneira contundente nos processos ou redes de musealização e de atribuição de musealidade.

PALAVRAS-CHAVE

Democracia Cultural. Participação. Museus. Políticas culturais.

RESUMEN

Para Paulo Freire, la utopía es también sinónimo de esperanza, que se presenta como condición para el diálogo. Para este autor, lo utópico no es lo imposible, lo irrealizable o el idealismo, sino la "dialectización" de los actos de denuncia de la estructura deshumanizante y de anuncio de la estructura humanizadora. Y por eso, la utopía es también un compromiso histórico que se asume en forma de Democracia Cultural, que emprende una idea que asegure que todos tienen derecho a ser productores y expansores del capital cultural, incluyendo la discusión de formas de control y posibilitando una condición plena de acceso, consumo y producción de valores y culturas. En el viaje hacia el horizonte utópico de la Democracia Cultural, este trabajo pretende navegar bajo sus dos vectores principales: la participación y el empoderamiento, observando los caminos que son trazados por ellos. Ya sea en discusiones sobre políticas públicas para la cultura, el derecho a la cultura y la Ley de la Cultura, ya sea a través de una mirada a la autorrepresentación y la

autogestión como anuncios de la presencia de la alteridad y la heterogeneidad en las narrativas de los museos contemporáneos, se observa cómo estas instancias actúan de manera contundente en los procesos o redes de musealización y atribución de musealidad.

PALAVRAS CLAVE
Democracia Cultural. Participación. Museos. Políticas culturales.

1 Introdução

Para projetar os museus a um futuro aberto e diverso, que rechaça práticas e atitudes herméticas, verticais e não democráticas, que afastam o museu da realidade da vida das pessoas, é fundamental repensar seus processos e ações. Quando os museus não comunicam e não causam afeto – no sentido proposto por Spinoza (1983) e Deleuze (2002) –, perdem seu sentido e sua missão de ser da sociedade – parte dela e sua representação.

Como maneira de conhecer a trajetória que leva até o horizonte utópico da Democracia Cultural, é mandatório perpassar por conceitos e acercamentos teóricos como forma de prover a devida estrutura e suporte para essa jornada. Este escrito se propõe e traçar uma rota conceitual, através da revisão de literatura "suleada"[1] pela infiltração de campos do conhecimento como a Museologia, Educação, Ciência Política e Sociologia. Em articulação, esta multiplicidade de abordagens e visões, busca o enriquecimento da discussão, bem como se alimenta da diversidade de estudos consolidados para a composição de um porto de partida para construir provocações acerca dos museus, dos públicos e da participação deles nos ambientes de cultura. Assim, como objetivo geral colocado nestas páginas, é apresentada a intenção de registrar, formular e comunicar percursos desta navegação em direção à Democracia Cultural, como maneira de afluir reflexões provocadoras e, quiçá, outras maneiras de se pensar a prática museal.

2 Desenvolvimento

Para Paulo Freire (2019), a pedagogia carecia da adjetivação, da qualificação, justamente por não existir um único modelo. Por esta razão, e recheada de intencionalidades, o autor desdobrou em suas obras algumas destas visões: pedagogia do oprimido, da autonomia, da esperança, da solidariedade, da indignação, do compromisso...

A Pedagogia do Oprimido é o fio condutor da proposição freireana, que repercute nas demais pedagogias, sendo estas outras um "alongamento" da primeira, para usar um termo do próprio

1 Sulear, termo utilizado por Paulo Freire "de modo explícito" (ADAMS, 2019) no livro Pedagogia da Esperança (1994), não consta nos dicionários de língua portuguesa e foi empregada pelo autor com a conotação de "nortear", como forma de reconhecer a herança colonial da América Latina e superá-la. Em 1943, o artista uruguaio Joaquín Torres Garcia já propunha esta ideia na obra "América Invertida" (caneta e tinta sobre papel, 1943), e que está intimamente relacionada ao manifesto Escuela del Sur, de 1935.

autor. Foi escrita em 1968, durante o exílio de Freire no Chile, e é uma das obras mais citadas no mundo.

Neste volume, conceitos fundamentais são apresentados, orbitando a ideia da contradição dialética opressor-oprimido e como a educação bancária é uma arma de dominação e reprodução de violências simbólicas que sustentam um sistema de opressão e reiteração dos lugares de poder. Como proposição para uma virada de órbitas sistemática, Freire propõe uma ideia de Educação Libertadora, que, problematizadora, é feita "com eles" e não "para eles", desenvolvendo a consciência crítica dos educandos. É desta noção que advém a reflexão de que "quando a educação não é libertadora, o sonho do oprimido é ser opressor" (FREIRE, 2019).

Ainda, a Pedagogia do Oprimido dispõe sobre uma metodologia da práxis. Danilo Streck (2019), no verbete "Pedagogia(s)" do livro Dicionário Paulo Freire, afirma:

> O significado de pedagogia é mais bem compreendido no contexto do conceito de práxis, no qual Freire tensiona dialeticamente a ação e a reflexão. A pedagogia se situa no âmbito dessa tensão, em que a prática e a teoria estão em permanente diálogo. Nesse sentido, pedagogia refere-se a práticas educativas concretas realizadas por educadores e educadoras, profissionais ou não. Vem a ser o próprio ato de conhecer, no qual o educador e a educadora têm um papel testemunhal no sentido de refazer diante dos educandos e com eles o seu próprio processo de aprender e conhecer (STRECK, 2019, p. 359).

É também, e alinhadas com as proposições de Paulo Freire, o que Maria Amélia de Souza Reis e Maria do Rosário Pinheiro (2009) discutem acerca de uma Pedagogia da Práxis para a construção de uma Pedagogia do Museu.

Na indissociável interface entre Educação e museus, as autoras enfatizam a práxis como base para uma "educação museológica libertadora" (REIS; PINHEIRO, 2009), cujo conteúdo e metodologias sejam para os educandos – e públicos dos museus

> fundamentada nas suas experiências e vivências constitutivas na realidade vivida, que se precisa resgatar ao senso comum, situado em meio às visões fragmentárias e ilusórias do real, produto da própria interiorização de conhecimentos e sentimentos calcados através de uma ideologia adversa; e reconstruir, reelaborando-a em sua dimensão de totalidade e criticismo (REIS; PINHEIRO, 2009, p. 36-37).

A ideia de uma Pedagogia dos Museus é construída, precisamente, sobre os pilares da libertação e, através dela, da formação de humanos críticos e conscientes, por meio de uma práxis que permite a impregnação de sentidos, como proposto por Damásio. Essa é uma proposição ampla, que se aplica seja nas escolas, seja nos demais espaços e ambientes de sociabilidade. Mas por que pensar o museu, inicialmente, como espaço de sociabilidade?

Historicamente, os restritos grupos de elite centralizam o poder, a cultura, a narrativa e até mesmo os espaços urbanos. Diante do "reposicionamento" excludente, daqueles que não pertencem a este grupo hegemônico, em lugares de margem e afastados física e simbolicamente deste centro,

os lugares de sociabilidade emergem como um movimento de resistência, mas, sobretudo, de reinvenção. Exemplos disso são as próprias escolas, mas também as ruas, as escolas de samba, os bailes, os locais de manifestação religiosa etc. Em comum, estes locais acolhem – não negam – as diversidades dos indivíduos e a posicionam em um estado de "suspenção" pelo rito daquela reunião: seja em torno da música, da fé, de algum saber ou qualquer que seja o núcleo que os une em comunidade[2].

Os museus, portanto, são atravessados por este fenômeno a partir da ampliação da dimensão pública de seus espaços, que aflui no próprio alargamento dos públicos dos museus. Isso quer dizer, primeiramente, que existe a diferença no uso do termo público enquanto substantivo (público de museu) e enquanto adjetivo (museu público). Esta mudança ocorre através de afirmações como a de o museu ser "aberto ao público" (ICOM, 2015), configurando a materialização de políticas públicas de acesso, como por exemplo a democratização da cultura, que retira dos museus o caráter de depósito (POULOT, 2013) de coleções e aberto à pesquisadores ou iniciados, unicamente. Quando o museu se torna público (adjetivo), seu público (substantivo) é sensivelmente alterado e alargado, bem como o significado da instituição: pode ser compreendido como um lugar de construção e ressignificação daquilo que é comum a todos e a todos pertence. Esta potência se expande quando compreendido, conjuntamente, pelos âmbitos coletivo e privado – da seara da subjetividade de cada indivíduo, mas sem obliterar o fato de que está inserido em uma sociedade/comunidade.

E justamente por compreender este "todos", e independente do recorte de público, é preciso partir de um ponto fundamental: os públicos de museus devem ser considerados, assim, no plural. As incontáveis particularidades, recortes, especificidades da vida cotidiana, social e cultural dos indivíduos implica em não observar o público no singular, como uma massa amorfa e homogênea. É preciso levar em conta as pluralidades, a heterogeneidade, e principalmente, as diversidades culturais – em sentido amplo – que são compreendidas dentro deste conceito.

Esse movimento de abertura está diretamente relacionado à criação e implantação de políticas públicas para a cultura. Para isso, é basilar identificar alguns termos muito utilizados no cotidiano do campo da cultura, mas que nem sempre deixam suas especificidades tão latentes quanto realmente são necessárias. Iniciamos aqui com a ideia de políticas públicas, a qual ampararemos mais adiante, mas que pode ser considerada um eixo articulador fundamental.

De acordo com documento lançado pela Casa Civil da Presidência da República em 2018, políticas públicas são

> um conjunto de projetos, programas e ações realizadas pelos governos [federal, estadual

2 A ideia de união em torno de algo comum que agrupa indivíduos está ligado à ordem da subjetividade, da autoidentificação, sendo muitas vezes ideais ou sentimentos "fluidos e intangíveis" (OUTHWAIT et al., 1996). Os autores apontam também que "comunidade é uma entidade simbólica, sem parâmetros fixos, [...]; um sistema de valores e um código de moral que proporcionam a seus membros um senso de identidade" (Ibid.).

> e municipal], visando sempre que o Estado atinja resultados eficientes, eficazes e efetivos na condução da coisa pública e objetive uma sociedade cada vez mais justa, solidária e desenvolvida em questões sociais (CASA CIVIL DA PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA, 2018, p. 13).

Assim tratadas, há dentro do sistema político e administrativo o que são as chamadas políticas públicas para a cultura ou políticas culturais[3], que segundo Newton Cunha (2003) são o conjunto de intervenções que os poderes públicos usam como ferramenta para atuar sobre as atividades culturais e "abrange tanto o arcabouço jurídico de tributos incidentes, de incentivo e de proteção a bens e atividades, quanto, de maneira concreta, a ação cultural do Estado, frequentemente seletiva" (CUNHA, 2003). O autor ainda complementa que, na qualidade de uma operação "sistemática e institucionalizada [...] que por seu intermédio reconhece a importância sociocultural das artes, das produções intelectuais e dos acervos históricos" (Ibid.), as políticas culturais esboçam seu surgimento ainda no início do século XX na União Soviética. É importante posicionar o Brasil neste decorrer, pois com pioneirismo, em 1935 a Prefeitura de São Paulo criou o Departamento de Cultura e em 1937 o governo do presidente Getúlio Vargas dá início às ações do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), que tinham em comum a participação do intelectual modernista Mário de Andrade.

É importante citar que em 1948, com a Declaração dos Direitos Humanos da Organização das Nações Unidas – ONU, fica estabelecido o direito à cultura, correspondendo "à prerrogativa de participar na vida cultural da comunidade" (CUNHA FILHO, 2018) como um direito fundamental de todos – "e não apenas aos cidadãos" (Ibid.) –, configurando assim um direito, também, universal àqueles que vivem nos países signatários.

A ideia de políticas culturais tem grande repercussão na França de 1959, quando sob o governo de Charles de Gaulle é criado o Ministério de Assuntos Culturais que, liderado por André Malraux tinha como objetivos

> tornar acessíveis as obras capitais da humanidade e, em primeiro lugar, as da França, ao maior número possível de franceses; de proporcionar a mais vasta audiência ao nosso patrimônio cultural e de favorecer a criação das obras de arte e de espírito que o enriquecem (LOPES, 2007, p. 2).

Com este movimento de exaltação e tentativa de aproximação popular à arte consagrada da França, o Estado exerce papel fundamental no entendimento das políticas públicas para a cultura

3 Destaca-se que as políticas culturais podem ocorrer também na esfera privada, estabelecidos como agendas, pastas, metas e posicionamentos institucionais. Neste escrito, optou-se por tratar políticas públicas para a cultura, políticas públicas culturais e políticas culturais como semelhantes, compreendidas na ação governamental, e seguindo a nomenclatura utilizadas pelos autores deste campo que suportam a bibliografia recorrida. Reconhecendo e reportando esta distinção, apoiamo-nos em CUNHA, 2003; CUNHA FILHO, 2018; LOPES, 2007; COELHO, 2014.

ou políticas culturais, reposicionando o alcance aos públicos para um papel de centralidade nos objetivos da política de governo, e que se verifica com o passar dos tempos, também na política de estado francesa.

Deste modo, o Ministério e sua política cultural exerciam intensa intervenção, tendo como pilares a preservação, difusão e o acesso ao patrimônio cultural, em favor do povo, como forma de levá-lo à erudição, ao gosto pelo belo e a uma percepção estética. Estas políticas públicas para cultura, com caráter de dilatação do acesso ficaram conhecidas como democratização da cultura.

> O objetivo maior das políticas de democratização da cultura era assegurar a ampliação da distribuição dos bens culturais entre a população, criando condições de acesso desta às instituições e espaços públicos culturais, o que possibilitaria uma maior consciência crítica e estética por parte do público frequentador (LACERDA, 2010, p. 2).

No entanto, estas políticas são notadamente centralizadoras, verticalizadas e elitistas, partindo da legitimação pelo povo de uma arte já consagrada, e que se orienta no sentido de prover erudição "aos que são desprovidos" dela, relacionando-se com os escritos de Bourdieu e Darbel (2016). Este modelo não considera as culturas plurais, mas aquela já sagrada como a única vertente oficial, muito ligada a uma noção de narrativa nacional e do ideário histórico de povo uno e homogêneo, bem como era visto o público neste momento. Como reiterado por Lopes (2007), a democratização da cultura, como "projeto civilizador francês" tinha na arte e no Patrimônio Cultural "uma espécie de substitutos funcionais da religião" (LOPES, 2009), e se pautava "nos valores do Iluminismo e no imaginário da Revolução" (SAMPAIO; MENDONÇA, 2018) que parte da cultura homogênea como aproximação à civilização através da unicidade do coletivo.

É também na França, a partir destes movimentos, que foi publicada em 1966 a obra "O amor pela arte", de Pierre Bourdieu, Alain Darbel e com a colaboração de Dominique Schnapper. Através de pesquisas, financiadas pelo Ministério de Assuntos Culturais, a publicação lança uma informação que colaboraria para a mudança do paradigma da democratização da cultura: as barreiras de acesso à cultura estão muito mais ligadas à questão simbólica e menos à material.

A estatística revela que o acesso às obras culturais é o privilégio da classe culta; no entanto, tal privilégio, exibe a aparência da legitimidade. Com efeito, neste aspecto, são excluídos apenas aqueles que se excluem. Considerando que nada é mais acessível do que os museus e que os obstáculos econômicos – cuja ação é evidente em outras áreas – têm, aqui, pouca importância, parece que há motivos para invocar a desigualdade natural das 'necessidades culturais' (BOURDIEU; DARBEL, 2016).

Essa abordagem é feita porque, para que agora seja possível considerarmos a validade da democratização da cultura como política pública, é necessário levar em conta os passos que foram dados na direção da superação deste paradigma em razão de um outro, que atenda as reais

demandas da sociedade contemporânea.

Na França, 1968 representou os 10 anos de governo de Charles de Gaulle e, junto a um fenômeno de expansão do número de alunos matriculados no ensino superior, movidos pela insatisfação dos valores arcaicos e conservadores do ensino, questionavam se o governo francês não seria uma ditadura disfarçada. Como forma de repressão, universidades foram fechadas e os protestos acabaram por se intensificar, acabando por agregar também a classe trabalhadora e provocando a maior greve geral da história do país.

Estes movimentos também serviram para "abrir os olhos" da sociedade francesa para problemas sociais e políticos, inclusive na cultura. Maiores padrões de participação passaram a ser questionados, colocando em xeque a passividade "auto e heteroimposta" (LOPES, 2007) e a alienação no consumo de cultura neste formato difusor descendente. Foi então, entre 1970 e 1974, como impacto das mobilizações de 1968, que o Conselho da Europa marca uma posição de virada e de reorientação onde conclui-se que a cultura "não é apenas um bem de consumo, mas também um espaço para que os cidadãos possam formar sua própria cultura" (Ibid.), deslocando de um consumo cultural para a "participação cultural".

Os fatos ocorridos nesta Europa efervescente, os estudos de Bourdieu e Darbel que apontaram que este modelo da democratização da cultura não era suficiente para transpor os abismos simbólicos entre cultura erudita e o povo (LACERDA, 2010), junto às críticas e ao descrédito destas políticas, operaram em prol de uma mudança de paradigma, que começou a ser vista em ação a partir dos anos 1970, com a mudança de gestão no Ministério de Assuntos Culturais francês.

Este 'novo' paradigma, a Democracia Cultural, opõe-se (COELHO, 2014), mas de maneira complementar à democratização da cultura. Como apontado por Isaura Botelho, existem convergências e divergências nestes modelos, e na ambiência dos encontros afirma:

> Hoje, parece claro que a democratização cultural não é induzir os 100% da população a fazerem determinadas coisas, mas sim oferecer a todos – colocando os meios à disposição – a possibilidade de escolher entre gostar ou não de algumas delas, o que é chamado de democracia cultural (BOTELHO, 2001, p. 82).

Teixeira Coelho (2014) provoca ainda acerca da Democracia Cultural quando apresenta que "a questão principal não reside na ampliação da população consumidora, mas na discussão sobre quem controla os mecanismos de produção cultural e na possibilitação do acesso à produção de cultura em si mesma" (COELHO, 2014). E é neste sentido que podemos mirar não uma definição, mas um apontamento do Sul para qual está localizado este paradigma, nosso horizonte utópico.

Mas por que posicionamos a Democracia Cultural desta maneira, como um horizonte utópico? Tal escolha de palavras não é ingênua. Para Paulo Freire a utopia é também sinônimo de esperança, que se faz presente como condição para o diálogo (STRECK et al., 2019). Freire ainda

aponta:

> O utópico não é o irrealizável; a utopia não é o idealismo, é a dialetização dos atos de denunciar e anunciar, o ato de denunciar a estrutura desumanizante e de anunciar a estrutura humanizante. Por esta razão a utopia é também um compromisso histórico (FREIRE, 1980, p. 27).

Tal "compromisso histórico" a ser assumido na forma da Democracia Cultural, empreende uma ideia que assegura que todos tenham o direito de ser produtores e ampliadores de/do capital cultural, passando pela discussão das formas de controle e viabilizando uma condição plena de acesso, consumo e produção de valores e culturas (COELHO, 2014). Assim, navega na direção da formação e práxis de uma consciência cultural aplicada às diversas realidades e multiplicidades, por meio de dois vetores primordiais.

O primeiro principal vetor da Democracia Cultural é o *empowerment,* apontado por Lopes (2007), e que aqui traremos para o português como empoderamento. Portanto, o empoderamento de indivíduos ou coletividades acerca de sua própria cultura pretende colocá-los na condição de protagonistas ativos, como forma de compreender as dominações e opressões, combatendo-as, e de munir de autoconsciência para as disputas e tensões que se colocam nos campos social e cultural, amplamente imbricados.

Neste sentido, muito aproxima-se das ideias de Paulo Freire (2019), onde as narrativas culturais carecem de serem forjadas 'com ele' e não 'para ele', resultando no engajamento necessário na luta por sua libertação e suplantação dos discursos hegemônicos. Sob este olhar, o primeiro passo seria o oprimido – os públicos não-especializados – reconhecerem e descobrirem estes discursos que estão para fora de si. Ou seja, como o "não fazer parte" da cultura erudita é algo externo ao seu ser. A falta deste conhecimento sobre si mesmos e o que lhes é fora, prejudica uma imersão questionadora nessa realidade opressora (FREIRE, 2019).

Através da Democracia Cultural e do empoderamento, o reconhecimento da externalidade dos fatores que afastam o povo da cultura erudita, inverte a lógica de obrigatoriedade de se sentir pertencente a uma cultura imposta verticalmente. É o caminho para o reconhecimento e autorreconhecimento das diversidades serem tão legítimas quanto os discursos oficiais instituídos.

Como segundo principal vetor para a Democracia Cultural, está a participação, partindo da ideia do direito à cultura como direito fundamental e universal, bem como sua produção. As políticas públicas que apontam na direção democrática – e não democratizante – colocam no cerne de seus objetivos a recognição da diversidade cultural e, segundo Lopes, precisam basear-se em alguns princípios fundamentais, tais como a negação do uso da cultura como forma de perpetuação de violências simbólicas e a centralidade de uma "transversalidade" de participação na "criação, distribuição e recepção dos bens culturais" (SAMPAIO; MENDONÇA, 2018).

As autoras Alice Sampaio e Elizabete Mendonça (2018) apontam, portanto, que:

> Trata-se agora de reconhecer que toda população tem sua cultura, que ela está presente em todos os aspectos da vida cotidiana, e que não basta a fruição (a ideia de público simplesmente como receptor) da cultura, é necessário que a criação cultural seja estimulada, que as populações possam expressar-se culturalmente de maneira democrática e diversa (SAMPAIO; MENDONÇA, 2018, p. 23).

Destarte, compreendendo que o paradigma da Democracia Cultural está pautado pelo empoderamento e pela participação, que indica o reconhecimento da diversidade cultural e sua legitimidade, e que propõe políticas públicas para a cultura que possibilitem a criação e também a salvaguarda ativas das manifestações culturais, perguntamos: por que não é isto que vemos amplamente no universo dos museus?

Ora, ainda amplamente suportados por uma democratização da cultura, os museus seguem reiterando seu *status quo*, como instâncias de legitimação e, sobretudo, como lugares de poder. Isso fica evidente por duas vias: a primeira, através do próprio museu e seus fazeres museais, majoritariamente focados na aquisição, conservação e exposição dos bens culturais inseridos em sistemas hegemônicos de valor e referindo-se aos públicos apenas como espectadores ou receptores; o que nos leva a segunda via. É por meio de uma disciplina e docilização dos corpos dentro de seus espaços, que o museu se reafirma como lugar de poder e, por isso, distante das pessoas.

Quando Michael Foucault (1975), em Vigiar e Punir, fala sobre os Corpos Dóceis, salta aos olhos a questão da disciplina como um método docilizante dos corpos que podem ser uma ameaça ao azeitado funcionamento do sistema instaurado. O fato de que, até hoje, mesmo com propostas de interatividade, toque e experienciação, exista uma “etiqueta” do museu, fala – e muito – por si só. Essa disciplina do comportamento dócil que habita amplamente o imaginário social, perpassa por atitudes cerceadas e comedidas como: vocabulário solene, fala cadenciada e em baixo volume, mãos para trás, caminhar lento, certa deferência aos objetos, contabilizando um aglomerado de gestos de submissão às narrativas distanciadas. Esta disciplina atua também afastando e repelindo os públicos pelo inacesso ao discurso e privados da semiose (FAIRCLOUGH, 2005), que é o processo de criação de significados, tão alicerçal na construção da relação.

Waldisa Rússio Guarnieri (1981), quando apresenta a ideia de fato museal ou museológico, que é “a relação profunda entre o Homem, sujeito que conhece, e o Objeto, parte da Realidade à qual o Homem também pertence e sobre a qual tem o poder de agir, relação esta que se processa num cenário institucionalizado, o museu” (GUARNIERI, 1981), aponta para relação como instante fundamental da vivência do/no museu, que é o cerne dos estudos da museologia. A “docilidade” reitera o afastamento e erige um muro simbólico ainda maior entorno do museu, uma instituição mística, etérea e espectral, que nem de longe faz parte da vida das pessoas.

E como diria Mario Chagas, “se não serve para a vida, não serve para nada”, uma instituição que apenas não serve, mas também não representa, acolhe e dialoga com a sociedade, não tem razão em existir.

Pois, a razão de ser dos museus está, justamente, em sua função comunicacional, não somente como emissor (como já abordamos anteriormente), mas na construção do diálogo e principalmente da participação em instâncias que vão além da fruição das exposições.

É nesta acepção dialógica que Paulo Freire (2019) e sua Pedagogia do Oprimido, tocam também na docilidade dos corpos, que ao seu ver, se dá através da desumanização através da alienação e da violência contra o ser, gerando o ser-menos. É justamente o rompimento com essa ideia, através do entendimento e superação das lógicas dominantes entre opressores e oprimidos: não transformando os hoje oprimidos em futuros opressores, mas libertando-os desse sistema.

A pedagogia do oprimido, bem como o discurso dos museus, tem que ser forjada com ele e não para ele, resultando no engajamento necessário na luta por sua libertação e suplantação dos discursos hegemônicos apresentados. Sob este olhar, o primeiro passo seria o oprimido – os públicos não especializados – reconhecerem e descobrirem estes discursos que estão para fora de si. Ou seja, como o “não fazer parte” da metodologia de apresentação das coleções é algo externo ao seu ser. A falta deste conhecimento sobre si mesmos e o que lhes é fora, prejudica uma imersão questionadora nessa realidade opressora. É o que Joana Ribeiro (2012) diz sobre os envolvimentos socioafetivos e os horizontes de expectativa com o museu: é uma proposição para que o “não compreendo” ou “não é para mim” impliquem fatalmente em “não gosto”. Estas afirmações levam diretamente ao início da aceitação – não do reconhecimento – do oprimido como tal e retroalimenta o sistema opressor.

Como forma de iniciar a busca do ser-mais e superar a situação de opressão, é o reconhecimento crítico desta condição que incide em uma ação transformadora: “É preciso, enfatizemos, que se entreguem à práxis libertadora” (FREIRE, 2019). É o empoderamento que Democracia Cultural propõe.

Portanto, fica empreendida a necessidade de o museu contemporâneo ser participativo e entendido como uma comunidade de práticas ou uma comunidade de aprendizagens (PADRÓ, 2003).

Este exercício começa quando fala-se nos processos tradicionais de musealização e atribuição de musealidade e é compreendido que, através deles, configura-se um círculo vicioso, principalmente pelo caráter verticalizado e sob uma linguagem de dominação em que ocorrem em uma espécie de cadeia. Isto se dá, prioritariamente, pelo fechamento à participação e incidência dos públicos nas tomadas de decisões que envolvem a própria metodologia do museu.

Nesta clausura processual, metodológica e programática, desperdiça-se a possibilidade e a potência de reverter este círculo vicioso em um ciclo virtuoso. E para compreender tal movimento, retomamos aqui a ideia de Democracia Cultural, a partir de seus dois vetores principais: o

empoderamento e a participação.

O empoderamento dos públicos, se adotado como uma metodologia, e também como ressonância, abriria o campo para o protagonismo das culturas não-hegemônicas, inclusive como maneira de combater dominações que são reiteradas pelo discurso "dado", apaziguado e esvaziado de disputas e tensões. Esta também seria uma rota para o reconhecimento da ausência de representação e autorrepresentação como um fator externo ao público, mas muito mais ligado uma introjeção desta ideia pelo próprio museu.

É importante pontuar aqui, recorrendo à língua portuguesa e suas belezas, que o antônimo de popular não é o erudito, mas o impopular. O que ocorre neste cenário é que estas culturas hegemônicas promovem um epistemicídio das culturas que não são elitizadas, feitas pela elite e para a elite. Nesta marcha, são negadas tanto a sua potência como cultura *per se*, quanto a possibilidade de reconhecimento de erudição para fora de um conjunto de tradições sociais, políticas, econômicas, acadêmicas – instâncias e sistemas que são legitimadoras do que é ou deixa de ser "cultura".

Para retomar a observação sobre relação, é através dela também que é possível incidir na musealidade, na atribuição ou modificação dos valores que transmutam o status de objeto de mundo para objeto de museu. É, potencialmente, uma maneira de subverter um modelo de museu que se retroalimenta, que se legitima e se consagra através de um pequeno círculo: um círculo vicioso. Uma interpretação da especificidade que os objetos de museu, as musealia, carregam em sua natureza, aliada aos métodos de aquisição e musealização reiteram este círculo. Uma mudança de paradigma seria, também em potência, uma oportunidade de se deslocar de um círculo vicioso para um ciclo virtuoso.

Se considerarmos os museus como um ambiente de sociabilidade e de contato com o mundo, a disciplina docilizante impede a criação de sentimentos primordiais, na mesma medida em que inibe a criação de imagens de representação e, sobretudo, de autorrepresentação. Este movimento acaba por ser proibitivo na criação de memórias, afetos e de subjetividade, desaguando no embargo da impregnação de sentidos que cada sujeito é capaz de produzir e acolher em seu repertório individual. E esta rede de ações e reações acaba por desaguar, mais uma vez, em museus afastados, encerrados e para poucos.

3 Considerações finais

É sabido que uma proposição participativa e democrática não configura conforto e facilidade. O agenciamento das disputas e o "abrir mão" do poder é facilmente confundido: o que é difícil não significa que é ruim; apenas exerce o movimento de expulsar a confiança conquistada para fora de um bálsamo da legitimidade. Navegar nestes mares passa longe da comodidade e do comodismo.

Mesmo ao considerar as experiências e vivências individuais dos sujeitos, e como através da formação de uma consciência prenha de memórias e afetos, por que os museus seguem reiterando uma prática encerrada em si mesmos? Por que atuam de maneira pouco aberta ao diálogo e às disputas de poder e narrativas, tão legitimas e um ambiente de diversidades?

Mais do que simplesmente admitir, é fundamental que seja entendido e aplicado o poder que os museus detêm em favor da mudança social e cultural em prol da diversidade e do reconhecimento da alteridade, do Outro.

Ainda, para além da atividade museal, o campo epistemológico da Museologia não se constrange em rechaçar e tratar como “balela” a ideia da participação dos públicos, tampouco de rejeitar tais discussões.

Encarar a infiltração dos públicos no sistema de poder, seja institucional, seja epistêmico, significa sair do lugar autorreferencial e expandir para uma discussão que afeta diretamente a sociedade. Entender o museu como um “ser” social e o objeto de estudo da Museologia estar na relação do ser humano com a realidade representada em seus espaços, traduz reconhecer e dignificar todo o caminho já percorrido na trajetória do campo, mas implica também em compreender as necessidades emergentes que situam o espaço institucionalizado e o estudo teórico em um lugar menos sacralizado: é trazer para um plano factível e palpável aquilo que em alguns momentos parece flutuar à deriva para longe da realidade cotidiana das sociedades.

REFERÊNCIAS

ADAMS, Telmo. Sulear. In: STRECK, Danilo et al. **Dicionário Paulo Freire**. 4. ed. Belo Horionte: Autêntica, 2019.

BOTELHO, Isaura. **Dimensões Da Cultura E Políticas Públicas**. São Paulo, Perspectiva, São Paulo, v. 15, n. 2, p. 73-83, 2001.

BOURDIEU, Pierre; DARBEL, Alain. **O amor pela arte**: os museus de arte na Europa e seu público. Zouk, 2016.

CASA CIVIL DA PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA. **Avaliação de políticas públicas: guia prático de análise ex ante**. Brasília: Ipea, 2018.

COELHO, Teixeira. **Dicionário crítico de política cultural**: cultura e imaginário. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 2014.

CUNHA FILHO, Humberto. **Teoria dos direitos culturais**: fundamentos e finalidades. Edições Sesc, 2018.

CUNHA, Newton. **Dicionário SESC**: a linguagem da cultura. Editora Perspectiva, 2003.

FAIRCLOUGH, Norman. **Análise crítica do discurso como método em pesquisa social científica**. trad. Iran Ferreira de Melo. São Paulo, 2005.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir:** nascimento da prisão. Editora Vozes, 2018.

FREIRE, Paulo. Conscientização: teoria e prática da libertação. São Paulo: Cortez & Moraes, 1980.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. São Paulo: Paz e Terra, 2019.

GUARNIERI, Waldisa Rússio Camargo. Interdisciplinarity in museology. **Museological Working Papers – MuWoP**, n. 2, 1981, p. 56-57.

ICOM. **Definição**: museu. 2015. Disponível em: https://icom-portugal.org/2015/03/19/definicao-museu/. Acesso em: 4 ago de 2020.

LACERDA, Alice Pires de. Democratização da cultura x democracia cultural: os Pontos de Cultura enquanto política cultural de formação de público. **Seminário Internacional Políticas Culturais: teoria e práxis**, 2010, Rio de Janeiro. Anais do Seminário Internacional Políticas Culturais: teoria e práxis, 2010. v. 1. p. 1-13.

LOPES, João Teixeira. **Da democratização à democracia cultural**: uma reflexão sobre políticas culturais e espaço público. Profedições, 2007.

OUTHWAITE, William, et. al. (ed.). **Dicionário do pensamento social do século XX**. Zahar, 1996.

PADRÓ, Carla. La museología crítica como una forma de reflexionar sobre los museos como zonas de conflicto e intercambio. **Museología crítica y arte contemporáneo**, p. 51-70, 2003.

POULOT, Dominique. **Museu e museologia**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. [eBook Kindle].

REIS, Maria Amélia dos Souza. PINHEIRO, Maria do Rosário. Para uma pedagogia do museu: algumas reflexões. **Museologia e Patrimônio** - v.2 n. 1 - jan/jun de 2009.

RIBEIRO, Joana Almeida. Dos “públicos” nos museus: ensaio sobre os fundamentos teóricos que antecedem a definição de metodologias de trabalho. **Ensaios e Práticas em Museologia**, v. 2, p. 163-181, 2012.

SAMPAIO, Alice Barboza; MENDONÇA, Elizabete de Castro. **Democracia cultural, museu e patrimônio**: relações para a garantia dos direitos culturais. E-cadernos CES, n. 30, 2018.

STRECK, Danilo R.; REDIN, Euclides; ZITKOSKI, Jaime José (orgs.). **Dicionário Paulo Freire**. Autêntica, 2019.

TRADUZINDO UMA EPISTEMOLOGIA DA EDUCAÇÃO MUSEAL: Revolta e Resistência

Thiago Consiglio

UFSCar Sorocaba – Doutorando em Educação

GPEM (Grupo de Pesquisa em Educação Museal: conceitos, história e políticas) / IBRAM-CNPq – Pesquisador

RESUMO

Este trabalho participa de um esforço coletivo e amplo de reconhecimento de uma epistemologia da Educação Museal. Com a ferramenta da tradução, mostra que a educação museal reivindica uma posição de Revolta e de Resistência em seu estado atual de consolidação. Pelo lado da Resistência, o trabalho defende que a Educação Museal se consolida porque se traduz a partir de um acúmulo histórico e da criação da 1ª política pública nacional da área, a Política Nacional de Educação Museal. A partir da Revolta, o trabalho defende que projetar um campo em emergência se dá a partir de um exercício de imaginação epistemológica que aqui se desenvolve a partir do procedimento de tradução. É na arena epistemológica que fazemos um diálogo entre três proposições teórico-metodológicas, que se mobilizaram em transcriar a construção de conhecimento no momento contemporâneo porque transformam sujeitos e conhecimentos ausentes como existentes. O principal desafio do trabalho está em possibilitar que narrativas e discursos tenham condição de aparição, considerando que o agente da Educação Museal normalmente está em situação precária ou rebaixada dentro da instituição museal. Pelo desejo por uma epistemologia da Educação Museal brasileira que seja crítica e aberta, dissensual e múltipla.

PALAVRAS-CHAVE

Educação Museal. Epistemologia. Tradução. Transcriação. PNEM.

ABSTRACT

This work engages in a collective and wide effort of acknowledgment for a Museum Education epistemology. With the translation tool and at the current state of consolidation it shows that the museum education claims a position of Revolt and Resistance. By the means of Resistance this work advocates that the Museum Education consolidates because it translates as an historical accumulation and by the creation of the National Policy of Museum Education, the first brazilian public policy in the field. By the means of Revolt, this works claims that the projection of the field in emergency state is possible by an epistemological imagination assignment, through the translation procedure. It is in the epistemological arena that we relate three theoretical-methodological propositions that have been mobilized to transcreate the contemporary knowledge making, because it makes into existence, subjects and knowledges previously absent. Considering that the Museum Education agent is normally in a precarious or a lowered position inside the museum institution, the main challenge of this work lies in the possibility to enable narratives and discourses to be able

to appear. For the will of a brazilian Museum Education epistemology that could be critical, open, dissenting and multiple.

KEYWORDS
Museum Education. Epistemology. Translation. Transcreation. PNEM.

1 Primeiras Palavras: Tradução como Ato Político em Epistemologia

Por uma Educação Museal que resiste e que também seja capaz de revolta.

Como ato primeiro, este artigo se faz politicamente a partir de sua própria existência material porque falar de Educação Museal, já é por si só, tomar uma posição.

Meu engajamento parte do lugar que considera que a Educação Museal está em fase de consolidação (IBRAM, 2018) e tem como objetivo, colaborar com o fortalecimento do campo de atuação através do debate epistemológico em direção de seu reconhecimento.

Essa busca por reconhecimento – ato político, em essência – passa por dois momentos da ação política coletiva. Por um lado, há uma demarcação territorial – de Resistência – que identifica as diferenças com o que já é consolidado, e por outro há uma potência criativa – de Revolta – que persegue a criação de algo inédito, inesperado.

Então, é na arena da epistemologia em que este artigo se insere e é a partir da imaginação epistemológica (SANTOS, 2019) que faço ressoar o desejo de muitos agentes do campo projetando – e traduzindo – adiante um futuro plural e aberto.

2 Pontos de Partida: Por Que Educação Museal?

Para falar de uma teoria da Educação Museal preciso primeiro reconhecer que falamos de um fenômeno relativamente recente no Brasil, considerando também que ele não é “novo” pois carrega uma história e uma tradição.

Em 1927 se instalou o 1º setor educativo institucionalizado no país (IBRAM, 2018, p. 14), no Museu Nacional – vinculado atualmente à UFRJ. Somente em 2017 – ou seja, 90 anos depois – foi elaborada e publicada a 1ª política pública de âmbito nacional para a área, a Política Nacional de Educação Museal – ou PNEM (BRASIL, 2017), para os “íntimos”.

É dentro deste contexto que escolho o termo “Educação Museal” – para não soar repetitivo também será usado na sua abreviação EM –, como fundamental para se entender a prática educativa que acontece nos museus. Em uma perspectiva histórica, percebemos que essa prática já foi chamada por diversos nomes. A escolha aqui, portanto, não é por acaso.

Acredito ser estratégico a defesa do termo a partir desse contexto histórico porque evidencia uma mobilização através da Resistência. Ao mesmo tempo em que dá nome à política pública,

ela encontra-se em um movimento de consolidação que reconhece a existência das demais terminologias já existentes.

No sentido de uma política pública reforço o sentimento de ampliarmos essa dimensão para uma forma mais coletiva e participativa. A PNEM (BRASIL, 2017) representada institucionalmente pelo poder público e publicada em seu nome, também reflete um movimento mais amplo que se construiu em diálogo com a sociedade civil, sejam estes membros das Redes de Educadores em Museus ou pesquisadores, por exemplo. Como consequência, a publicação pelo Instituto Brasileiro de Museus (2018) do "Caderno da PNEM" nos ajuda a desdobrar inúmeros sentidos apontados pela política.

Por outro lado, enquanto há um processo de consolidação não há consenso e unificação sobre o que se fala quando se fala em "Educação Museal". É neste aspecto que o sentimento da Revolta ganha intensidade porque nele se projetam os desejos emergentes que não podemos ainda prever. O caminho para isso envolve no entanto, muita articulação e este trabalho pretende se somar a esses esforços nesta mesma direção de seu reconhecimento.

Para a presente investigação utilizo a metodologia da tradução em suas dimensões literária – ou terminológica – e intercultural – ou epistemológica. Primeiramente proponho traduzir a Educação Museal enquanto uma terminologia agregadora de sentidos e em seguida a tradução intercultural permite que coloquemos o termo em um movimento de construção metodológica, ampliando seu campo de possibilidades de configuração futura.

3 Horizontes De Mobilização: Revolta E Resistência

Do ponto de vista da mobilização, acredito ser essencial o desenvolvimento de uma estratégia a partir da análise dos desafios a serem superados. Os primeiros desafios para o reconhecimento do campo acredito estarem representados nas problemáticas a seguir, mesmo que também existam tantos outros.

A primeira barreira que observo se encontra dentro das próprias instituições museais. Acompanhando o argumento da autora da arte/educação Ana Mae Barbosa (2009, p. 14) há uma dificuldade de muitos profissionais do campo museal em considerar o trabalho dos educadores e a própria função educativa enquanto fundamental no trabalho institucional, o que acaba rebaixando os agentes da educação os colocando em segunda categoria.

Ainda assim, temos uma barreira externa às instituições que se relaciona com a condição de classe trabalhadora dos agentes da educação museal. A dissertação da pesquisadora e educadora Cintia Maria da Silva (2017, p. 180) considera o estado de precarização da área e problematiza o fato da profissão sequer ser regulamentada. Por outro lado, a autora também reconhece que as instituições também colocam em destaque nos discursos, a função da mediação cultural[1] em

1 Destaco a proximidade da função da mediação cultural adotada por muitas instituições culturais – não sendo estas

diversas situações.

Sendo assim, o presente trabalho de mobilização torna-se político e ao mesmo tempo epistemológico. Desse ponto de vista duplo, a mobilização proposta implica um ato coletivo também duplo a partir dos horizontes da Resistência e da Revolta.

De um lado, a partir de uma visão macro, existe a pauta do reconhecimento de uma classe trabalhadora e a discussão de políticas públicas que articula tanto sociedade civil como poder público. De outro lado, no micro, o agente se mobiliza por um reconhecimento enquanto sujeito na estrutura institucional dos museus e acrescenta com seu discurso à pluralidade de visões do universo dos museus.

3.1 Resistência Como Re-Existência Do Campo

Considerando a lacuna de 90 anos entre o 1º setor educativo institucionalizado e a 1ª política pública de âmbito nacional, podemos notar um certo acúmulo histórico da área.

No Caderno da PNEM (IBRAM, 2018), no Verbete "Educação Museal" – escrito de forma coletiva por Andréa Costa, Fernanda Castro, Milene Chiovatto e Ozias Soares (2018, p. 73) – os autores citam as terminologias "educação extraescolar", "educação não formal", "educação permanente" e "educação patrimonial" como expressões que já fizeram referência a dimensão educativa dos museus.

Então, como ponto de partida sabemos que a EM não surge espontaneamente sem vínculos porque há uma relação direta com a tradição. Essa condição a partir desse acúmulo histórico acredito ser estratégica para que possamos mobilizar o termo em uma direção de aglutinação e convergência.

Para considerar a Educação Museal como uma tradução das diversas terminologias, me apoio em um movimento da tradução literária contemporânea que propõe uma inversão da causalidade, possibilitando alterar do presente o passado vivido.

Para a pesquisadora Susana Kampff Lages (2007, p. 91, grifo da autora) este movimento da tradução parte de uma apropriação radical que modifica o sentido original da obra. Citando o crítico literário Harold Bloom que chama esse gesto de apropriação de "leitura forte", a autora destaca que ali se opera uma inversão da ordem temporal, "uma inversão da causalidade, pela qual o texto atual determina *a posteriori* a leitura de seus antecessores na cadeia da tradição".

Portanto, se olharmos a Educação Museal a partir desse ponto de vista literário de inversão da causalidade, podemos ressignificar seu próprio passado. A ideia de que a EM está em fase de consolidação é chave para se entender esse diálogo entre tradições como um espaço de abertura.

Então, como mobilização partimos da política pública de Estado – campo institucional – mas

---

necessariamente museais – com a ideia de Educação Museal. Sobre o termo filosófico "mediação", cf. o verbete "Mediação" do Caderno da PNEM (MARTINS, 2018, p. 84-88).

também encontramos na EM uma representação que expande seus limites institucionais porque considera uma visão polifônica entre agentes, sejam do Estado ou da sociedade civil.

A expansão do limite das políticas públicas se dá de duas formas que também vínculo ao sentimento da Resistência. A PNEM mesmo representa algo construído coletivamente pela via institucional ao mesmo tempo em que o agente da educação museal atua pelas "bordas" institucionais.

Então para além de considerar a PNEM como "um marco decisivo" (IBRAM, 2018, p. 11), acompanho a ideia de que devemos expandir e avançar mais com as políticas públicas. Como a pesquisadora e educadora museal Fernanda Castro (2018, p. 22) aponta, "as políticas públicas são elaboradas não somente pelo Estado, mas pela complexa rede de relações entre ele e a sociedade civil".

Por outro lado, a esfera pública se faz em ações que também transcendem a via institucional. O agente da educação museal mesmo, em sua prática diária, pode ser considerado como em um cenário "extrainstitucional" (MORAES, 2017). Apesar de vinculado à instituição, o agente pode provocar discursos "indesejados" em uma zona intermediária de atuação situada na "borda" institucional – que implica uma posição ao mesmo tempo dentro e fora da instituição e de seus compromissos.

Assim, considero outro território – relativamente institucional e definitivamente recente – que é o GPEM – Grupo de Pesquisa "Educação Museal: conceitos, história e políticas" (CASTRO et al, 2020), criado em 2019, vinculado ao IBRAM e ao CNPq e sediado no Museu Histórico Nacional no Rio de Janeiro.

O grupo[2], que inclui a linha de pesquisa "Perspectivas conceituais, teóricas e metodológicas", considera a Educação Museal como um "conceito em construção" (CASTRO et al, 2020, p. 72) e aponta para um caminho de seu desenvolvimento que seja plural e crítico.

Voltando ao Caderno da PNEM, o verbete "Educação Museal" (COSTA et al., 2018, p. 73) também reconhece a pluralidade considerando de forma ampla que o termo "vem sendo usado por vários autores para se referir ao conjunto de práticas e reflexões concernentes ao ato educativo e suas interfaces com o campo dos museus".

É nesse sentido de consolidação do campo que acredito que a Resistência se faz como Re-Existência. Traduzir uma epistemologia da Educação Museal enquanto Resistência reivindica uma posição crítica em relação ao seu acúmulo histórico ao mesmo tempo em que se põe em abertura, em um trabalho que visa seu reconhecimento futuro e portanto, ainda incerto.

3.2 Revolta Como Imaginação Epistemológica

2 Mais sobre o Grupo, cf. na base de dados do CNPq: Disponível em: http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/501637 Acesso em 18 de fev. de 2023.

Para discutir a emergência de um campo ainda em processo de consolidação temos diversas direções possíveis. Aqui, dou ênfase no debate sobre a linha metodológica que propõe sustentar a construção de conhecimento no momento contemporâneo considerado em crise.

De acordo com o filósofo da ciência estadunidense Thomas Kuhn (2017) o desenvolvimento histórico da ciência se realiza em um ciclo que vai, da consolidação de um paradigma como dominante, passa por uma crise onde há diversos atores em disputa e então abre espaço para uma nova consolidação em busca de hegemonia.

Neste momento da crise, é onde ocorrem disputas que não deixam de ser políticas. Segundo Kuhn (2017, p. 178) compara, politicamente a mudança não é aceita por todos os agentes do campo assim como "as revoluções políticas visam realizar mudanças nas instituições políticas, mudanças essas proibidas por essas mesmas instituições que se quer mudar".

O sociólogo português Boaventura de Sousa Santos (2018, p. 17) também compartilha com o diagnóstico de que estamos atualmente em uma fase de transição que representa um sentimento de perda da confiança epistemológica, "fim de um ciclo de hegemonia e de uma certa ordem científica" destaca.

É neste espaço político de disputa que proponho como ponto de partida metodológico o "anarquismo epistemológico" defendido pelo filósofo da ciência austríaco, Paul Feyerabend (2011).

Para Feyerabend (2011, p. 37), ao se observar o desenvolvimento histórico da ciência já percebemos que não há uma constância dos cientistas em relação aos limites da própria tradição, "descobrimos, então, que não há uma única regra, ainda que plausível e solidamente fundada na epistemologia, que não seja violada em algum momento. […] Pelo contrário, vemos que são necessárias para o progresso".

Como consequência, o autor (2011, p. 42-44, grifo do autor) propõe que adotemos como única regra o princípio de que "tudo vale" enquanto ponto de partida, igualando os pontos de vista e possibilitando um diálogo entre tradições. O autor sugere que para potencializar seu conteúdo empírico o cientista "deve, portanto, introduzir outras concepções, ou seja, precisa adotar uma *metodologia pluralista*".

Como método para essa epistemologia em condição pluralista, gostaria de retomar o procedimento de tradução anunciado anteriormente em sua dimensão literária. Agora a "tradução epistemológica" é caminho para a construção de conhecimento em multiplicidade, como uma resposta à crise da teoria geral, segundo aponta Boaventura de Sousa Santos (2010).

O sociólogo português (2010, p. 123) considera que no momento de crise atual, enfrentamos o problema da fragmentação do Real e problematiza a tradição de monocultura do pensamento; "se o mundo é uma totalidade inesgotável cabem nele muitas totalidades, todas necessariamente parciais, o que significa que todas as totalidades podem ser vistas como partes e todas as partes como totalidades".

Nesse sentido, o autor defende que não devemos buscar uma teoria geral para substituir

outra porque o problema está nesta totalidade. Segundo ele (2010, p. 95) o caminho se dá pela tradução "capaz de criar uma inteligibilidade mútua entre experiências possíveis e disponíveis sem destruir a sua identidade".

Portanto, é a partir dessa construção de conhecimento em multiplicidade que considera a articulação entre perspectivas como necessária para uma ampliação da apreensão da realidade, que proponho agora um exercício de "imaginação epistemológica" (SANTOS, 2019) com a intenção de aprofundar os possíveis caminhos de sustentação metodológica para uma epistemologia crítica – ou contrahegemônica – de uma Educação Museal em emergência.

3.2.1 Por Uma Epistemologia Crítica Para A Educação Museal

A "imaginação epistemológica" para Boaventura de Sousa Santos (2019, p. 188) implica a passagem de uma perspectiva a outra a partir de uma atitude crítica e descolonizadora das ciências sociais que tem como objetivo fortalecer as lutas sociais contra a dominação.

É a partir da situação subalterna dos agentes da Educação Museal que proponho abrir um diálogo entre três pontos de vista teóricos-metodológicos que partem do problema de sujeitos e conhecimentos anteriormente considerados como ausentes ou inexistentes. São eles: as "epistemologias do Sul" (SANTOS, 2019), a "teoria do Ator-Rede" (LATOUR, 2012) e o "perspectivismo xamânico ameríndio" (VIVEIROS DE CASTRO, 2018).

A escolha por essas propostas teóricas se dá como convite para que o exercício seja refeito pelo leitor em direções outras e com outros saberes. O objetivo é alimentar a abertura da imaginação epistemológica que busca que novas vozes possam ser pronunciadas e reconhecidas. Assim, do pensamento em crise buscamos um caminho pela positividade. Da Resistência caminhamos em direção à Revolta.

Portanto, pensar uma epistemologia para a Educação Museal, ao meu ver, implica um exercício que ressignifica a própria concepção tradicional de epistemologia. Segundo Boaventura de Sousa Santos (2019, p. 19) a epistemologia constitui atualmente um campo que tem como função central analisar a validade das condições de produção do conhecimento, uma função normativa.

A ideia de ressignificação está na essência das epistemologias do Sul, segundo Santos (2019, p. 18, grifo do autor) porque estas "*ocupam* o conceito de epistemologia para o re-significarem enquanto instrumento de interrupção das políticas dominantes e dos conhecimentos que as sustentam". Essa proposta é estratégica para a presente discussão porque ela dá ênfase para uma investigação que resgate sujeitos considerados ausentes como um "gesto eminentemente político", afirma Santos (2019, p. 19).

Nesta mesma direção, o filósofo francês Bruno Latour (2012, p. 44) com a "teoria do Ator-Rede" considera que os analisados são parte constitutiva da construção do conhecimento e não devem ser submetidos à vontade do analista, afinal "a tarefa de definir e ordenar o social deve ser

deixada para os próprios atores, não ao analista".

Ao mesmo tempo, o pesquisador tem uma função estratégica a partir de uma "infralinguagem", diz Latour (2012, p. 53), que permite que o cientista se desloque entre quadros de referência enquanto segue os atores que deixam marcas e vestígios.

Essa aparente distância e maleabilidade da condição do analista não deve ser considerada como neutra. Como Boaventura de Sousa Santos (2019, p. 66) destaca sobre a objetividade dos saberes, estes "devem sem ser avaliados e […] validados de acordo com sua utilidade" de forma pragmática a partir de compromissos éticos determinados e concretos.

Um dos primeiros compromissos das epistemologias do Sul é o reconhecimento da "linha abissal" (2019) que separa dois mundos incomensuráveis, dividindo as sociabilidades coloniais das metropolitanas. É a partir daí que a luta por justiça social inclui uma luta cognitiva e um objetivo "pós-abissal". É neste sentido territorial que considero pensarmos uma epistemologia da Educação Museal situada.

Sendo assim, a Educação Museal de que falo não é genérica mas tem um viés notadamente político – porque parte de sujeitos anteriormente inexistentes – e situada historicamente no espaço. O espaço de que falo é o próprio Brasil – que representa o Sul que inclui tanto o geográfico quanto o epistêmico.

As epistemologias do Sul são, segundo Santos (2019, p. 188), "em termos negativos, um momento de interrupção, em termos positivos, são um momento de imaginação". Neste sentido, Santos projeta que a concepção "pós-abissal" parte de uma metodologia "não-extrativista" em que o pesquisador toma uma posição de "retaguarda" e reconhece o conhecimento chamado não-científico como "artesanal".

Recorrendo ao termo camponês dos povos andinos "minga", Santos (2019, p. 214, grifo do autor) também propõe que a articulação de saberes em busca de fortalecer as lutas sociais passa por uma atitude cooperativa em que os saberes envolvidos se beneficiam, "poderíamos chamar aquela cooperação de minga *epistêmica*."

É neste contexto que escolho o ponto de vista dos povos amazônicos, emprestados pelo antropólogo Eduardo Viveiros de Castro (2018 a partir do "perspectivismo xamânico ameríndio" e busco ressignificar a condição subalterna da Educação Museal em aliança com a ancestralidade do território brasileiro.

O exercício de experienciar o pensamento indígena como filosófico, é uma estratégia, segundo o antropólogo (2018, p. 218, grifo do autor), que visa, não uma interpretação do pensamento ameríndio mas "de realizar uma *experimentação* com ele, e portanto com o nosso". É mais ou menos nessa direção de dar voz a sujeitos considerados como inexistentes que penso que uma epistemologia da Educação Museal precisa ser considerada.

Nesta direção podemos notar que uma articulação entre o pensamento dos povos originários e o da Educação Museal visa uma aliança contra exclusões abissais. Esse objetivo é o da articulação

representada pela ideia das “traduções sul-sul” segundo Santos (2019, p. 61).

Voltando ao Perspectivismo, Viveiros de Castro (2018, p. 65) considera que ele possibilita que o ponto de vista de partida emerja como sujeito cosmológico que cria o próprio sujeito e não o objeto, “de um lado, uma unidade representativa puramente pronominal – é humano quem ocupa vicariamente a posição de sujeito cosmológico […] do outro lado, uma radical diversidade real ou objetiva”.

Ao mesmo tempo, o antropólogo (2018, p. 50) observa que o xamanismo ameríndio implica um movimento de compreensão da realidade de forma relacional, “conhecer é ‘personificar’, tomar o ponto de vista daquilo que deve ser conhecido”. Na mesma linha, Boaventura de Sousa Santos (2019, p. 135) também propõe que a construção de conhecimento se dá a partir de corpos materializados, sejam estes individuais ou coletivos.

Por fim, assim como Latour nos mostra uma dimensão da ação do analista que se dá entre quadros de referência, o xamanismo ameríndio pode servir de inspiração para pensarmos o pesquisador com uma tarefa semelhante à do xamã. Viveiros de Castro (2018, p. 49) destaca que o xamã é quem faz, de forma diplomática e perigosa, um cruzamento entre discursos múltiplos e interespécie, ou seja, uma “arte política”.

Considerações Finais: A Tarefa De Traduzir A Educação Museal

Considerando que a Educação Museal está em processo de consolidação (IBRAM, 2018) não existe ainda uma definição consensual sobre o conceito. Essa condição é estratégica porque abre a possibilidade de se buscar um ponto de vista que seja aberto e dissensual, ao mesmo tempo em que se apoia em uma Teoria crítica, avaliação que compartilho com o GPEM – Grupo de Pesquisa em Educação Museal (CASTRO et al., 2020, p. 73).

Neste contexto de um campo ainda em emergência reconheço a possibilidade de que existem múltiplos caminhos possíveis para sua consolidação. A proposta levantada até aqui propõe se inserir neste debate, com a intenção de aprofundar a “imaginação epistemológica” (SANTOS, 2019) do campo e permitir que novas articulações, imprevistas, possam ser feitas.

Então, do ponto de vista da mobilização deste trabalho indiquei dois horizontes disparadores para se articular em direção de uma epistemologia para a Educação Museal: a Resistência e a Revolta. O procedimento de tradução nos ajuda nessa articulação porque permite que diferentes tipos de saberes sejam postos em um diálogo horizontal ao mesmo tempo em que mantém uma condição de abertura dissensual.

Segundo o filósofo francês Jacques Rancière (2012, p. 48), a ideia de dissenso significa que não há um regime unificado de representação da realidade, “é que toda situação é passível de ser fendida no interior, reconfigurada sob outro regime de percepção e significação”, e a partir de um processo de subjetivação política se busca “fender a unidade do dado e a evidência visível para

desenhar uma nova topografia do possível".

Ao traduzir a Educação Museal como Resistência, pude colocar em movimento o conceito em direção de seu reconhecimento a partir do acúmulo histórico e da esfera pública que articula sociedade civil e poder público. Já ao traduzir a Educação Museal como Revolta proponho projetar a ação de sujeitos dados como inexistentes e que passam a emergir a partir da condição de crise do conhecimento científico.

Considerando a construção de conhecimento em multiplicidade cosmológica e a tarefa de resgatar sujeitos ausentes, propus um diálogo entre três pontos de vista teórico-metodológicos; as "epistemologias do Sul" (SANTOS, 2019), a "teoria do Ator-Rede" (LATOUR, 2012) e o "perspectivismo xamânico ameríndio" (VIVEIROS DE CASTRO, 2018).

A partir da "teoria do Ator-Rede", Bruno Latour (2012, p. 189, grifo do autor) destaca que o analista deve buscar um caráter descritivo da observação científica seguindo os atores que são de fato os protagonistas, "em palavras mais simples: um bom relato ANT[3] é uma narrativa, uma descrição ou uma proposição na qual todos os atores *fazem alguma coisa* e não ficam apenas observando". Na mesma linha, as "epistemologias do Sul" defendem "que os grupos sociais oprimidos representam o mundo como seu e nos seus próprios termos" segundo mostra Boaventura de Sousa Santos (2019, p. 17).

Para isso, utilizo como exemplo a tarefa desenvolvida pelo antropólogo Viveiros de Castro (2018, p. 68, grifo do autor) que propôs uma ressignificação de seu campo de atuação, fazendo uma experiência – aqui no sentido vivo de existência e não no sentido científico tradicional – que considerou o pensamento indígena como filosófico de fato. Penso que podemos adotar a mesma missão de buscar uma "teoria-prática da descolonização permanente do pensamento" no processo de consolidação da Educação Museal brasileira.

Portanto, a tarefa de traduzir uma Educação Museal brasileira passa por uma dimensão histórica e epistemológica. Em um sentido contrahegemônico, a tradução como ato político alimenta a imaginação epistemológica em direções que não podemos ainda prever. É aprendendo a habitar esta incerteza que acredito que o campo da Educação Museal pode agir em um estado de Resistência e de Revolta em busca de seu reconhecimento.

REFERÊNCIAS

BARBOSA, Ana Mae. Mediação cultural é social. In: BARBOSA, Ana Mae e COUTINHO, Rejane Galvão (orgs.). **Arte/educação como mediação cultural e social.** São Paulo: Editora UNESP, 2009. p. 13-22.

BRASIL, **Portaria n. 422** de 30 de novembro de 2017. Dispõe sobre a Política Nacional de

3 A sigla ANT – "formiga", traduzida do inglês – significa a abreviação do termo "teoria do Ator-Rede" no original. Segundo Latour (2012, p. 28) a Actor-Network Theory – ou ANT – significa como "um viajante cego, míope, viciado em trabalho, farejador e gregário. Uma formiga (ant) escrevendo para outras formigas, eis o que condiz muito bem com meu projeto!".

Educação Museal – PNEM e dá outras providências. Disponível em: <https://pesquisa.in.gov.br/imprensa/jsp/visualiza/index.jsp?data=13/12/2017&jornal=515&pagina=5&totalArquivos=192>. Acesso em 18 de fev. 2023.

CASTRO, Fernanda Santanna Rabello de. **Construindo o campo da educação museal**: um passeio pelas políticas públicas de museus no Brasil e em Portugal, 2018. 279p. Tese (Doutorado em Educação) Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, 2018.

CASTRO Fernanda; SILVA, Jonatan; BORGES, Priscila; CONSIGLIO, Thiago. O Grupo de Pesquisa Educação Museal: Conceitos, História e Políticas. In: CASTRO, Fernanda; SOARES, Ozias; COSTA, Andrea (orgs.). **Educação Museal: conceitos, história e políticas. Vol III** (Sistematização da educação museal: planejamento, registro e avaliação de ações educativas museais & Teoria educacional, formação, pesquisa e comunicação na educação museal). Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2020. p. 65-74.

COSTA Andrea; CASTRO, Fernanda; CHIOVATTO, Milene; SOARES, Ozias. Verbete Educação Museal. In: Instituto Brasileiro de Museus. **Caderno da Política Nacional de Educação Museal – PNEM**. Brasília, DF: IBRAM, 2018. p. 73-77.

IBRAM, Instituto Brasileiro de Museus. **Caderno da Política Nacional de Educação Museal – PNEM**. Brasília, DF: 2018. Disponível em: <https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2018/06/Caderno-da-PNEM.pdf>. Acesso em 18 de fev. de 2023.

FEYERABEND, Paul K. **Contra o método**. Tradução Cezar Augusto Mortari, 2ª ed. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

LAGES, Susana Kampff. **Walter Benjamin: Tradução e Melancolia**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2007.

LATOUR, Bruno. **Reagregando o social**: uma introdução à Teoria do Ator-Rede. Salvador: EDUFBA, 2012.

MARTINS, Mirian Celeste. Verbete Mediação. In: Instituto Brasileiro de Museus. **Caderno da Política Nacional de Educação Museal – PNEM**. Brasília, DF: 2018. p. 84-88.

MORAES, Diogo de. **Públicos em emergência**: modos de usar ofertas institucionais e práticas artísticas. 2017. 264p. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

KUHN, Thomas S. **A estrutura das revoluções científicas**; tradução Beatriz Vianna Boeira e Nelson Boeira. 13ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2017.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**; tradução Ivone C. Benedetti – São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **A gramática do tempo**: para uma nova cultura política. São Paulo: Cortez, 2010.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **O fim do império cognitivo**: a afirmação das epistemologias do Sul. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Um discurso sobre as ciências**. São Paulo: Cortez, 2018.

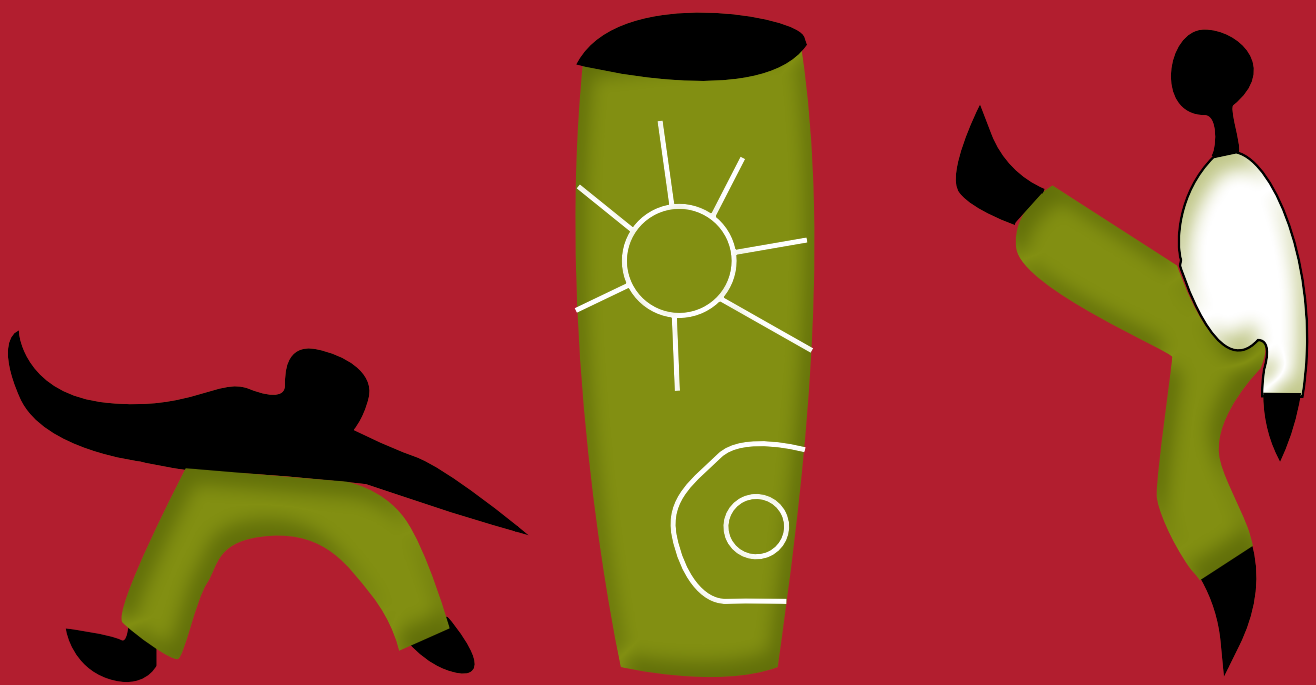
SILVIA, Cintia Maria da. **Mediador cultural: profissionalização e precarização das condições de trabalho.** Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista "Julio de Mesquita Filho", São Paulo, 2017.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Metafísicas canibais**: elementos para uma antropologia pós-estrutural. São Paulo: Ubu editora, n-1 edições, 2018.

5º sebra mus

Museologia em *movimento:* lutas e resistências

GT 13
PROCESSOS CURATORIAIS E CONTRA-COLONIALIDADES



GT 13 - PROCESSOS CURATORIAIS E CONTRA-COLONIALIDADES

Coordenadores
Juliana Cristina Pereira (UFSC)
Thainá Castro Costa (UFSC)
Nutyelly Cena de Oliveira (UFPE)

Resumo

O GT pretende reunir pesquisas teóricas/práticas que se debruçam em experiências contra-hegemônicas no campo da Expografia e Curadoria. Investigações e relatos de experiências que dialoguem com novas metodologias expositivas, concatenadas a uma atualização dos campos da Museologia e Artes Visuais em consonância ao protagonismo de novos artistas e as tentativas de inserção dos mesmos nos circuitos artísticos contemporâneos. Interessa-nos especialmente exposições e processos curatoriais que discutam as representações sociais contra hegemônicas nos museus, nas exposições e nos espaços dos fazeres artísticos, históricos e patrimoniais, assim como, ações que repensem os movimentos impostos historicamente e que agenciem novos dispositivos e investigações. Perceber os processos de rupturas presentes nos últimos tempos nos espaços museológicos, permite-nos identificar as transformações e influências que demarcam os espaços expositivos em dinâmicas expográficas e nos cenários artísticos, como mudanças que ocorreram nas posturas dos museus, entre seu caráter privado e sua dimensão pública, trazendo revisões de formas, de elementos e de novas estratégias diante dos cenários atuais que interrogam a Colonialidade do Poder, trazendo ao centro os grupos colocados historicamente como subalternizados, abrindo possibilidades de novos caminhos possíveis para resistir e desconstruir padrões, conceitos e perspectivas impostas.

"ENTIDADES": o espelho que reflete e faz refletir a urgência da vida

Gabriela Schneider
UFRGS/Graduanda em Museologia
UNIJUÍ/licenciada em História

RESUMO

O trabalho reflete sobre o papel da museologia em relação ao patrimônio cultural indígena, através da análise da obra "Entidades", de autoria de Jaider Esbell, artista da etnia Macuxi e um dos precursores do movimento de Arte Indígena Contemporânea. A metodologia utilizada foi o *estudo de caso* da obra que esteve instalada em espaços públicos de algumas capitais brasileiras no período de 2020-21. As principais fontes pesquisadas foram os materiais de divulgação, as publicações feitas em revistas e sites da internet, as entrevistas e os textos publicados pelo artista, bem como as manifestações do público em geral. Como resultados, identifica que a Arte Indígena Contemporânea está inserida no processo decolonial que subverte as lógicas de configuração da cultura e do patrimônio consagrados pelo cânone ocidental. Sob o ponto de vista da museologia social, verifica o *potencial de musealidade* da obra, a partir da sua capacidade de desencadear memórias que conferem valor ao objeto. Dessa forma, a relação entre discursos de sujeitos não-indígenas e indígenas foi intensificada pelo espaço público e pelas redes sociais que se tornaram catalizadores do debate. Foi possível observar diferentes perspectivas da realidade e representações simbólicas acionadas pela experiência da exposição. Dentro desse contexto o papel da museologia se relaciona diretamente à identificação e tomada de posição diante do histórico de violências que constituiram boa parte dos acervos dos museus e assim como em relação aos novos protagonismos de sujeitos que antes eram tomados apenas enquanto objetos passivos.

PALAVRAS-CHAVE

Arte Indígena Contemporânea. Musealidade. Jaider Esbell. Entidades.

RESUMEN

El trabajo reflexiona sobre que papel de la museología respecto al patrimonio cultural indígena, a través del análisis de la obra "Entidades", de Jaider Esbell, artista de la etnia Macuxi y uno de los precursores del movimiento de Arte Indígena Contemporáneo. La metodología utilizada fue el estudio de caso de la obra que se montó en espacios públicos en algunas capitales brasileñas en el período 2020-21. Las principales fuentes de investigación fueron materiales publicitarios, publicaciones en revistas y sitios de internet, entrevistas y textos publicados por el artista, así como manifestaciones del público en general. Como resultado, fue posible identificar que el Arte Indígena Contemporáneo se inserta en el proceso decolonial que subvierte la lógica de configuración de la cultura y el patrimonio consagrado por el canon occidental. Desde el punto de vista de la museología social, pudimos constatar el potencial de musealidad de la obra, a partir de la capacidad que tiene para desencadenar recuerdos que otorgan valor al objeto. De esta manera, la relación

entre discursos de sujetos no indígenas e indígenas se intensificó por el espacio público y por las redes sociales que se convirtieron en catalizadores del debate. Fue posible observar diferentes perspectivas de la realidad y representaciones simbólicas desencadenadas por la experiencia de la exposición. En este contexto, el papel de la museología está directamente relacionado con la identificación y toma de posición ante la historia de violencia que constituyó gran parte de las colecciones de los museos, así como en relación con los nuevos roles de sujetos que antes eran tomados únicamente como objetos pasivos.

PALABRAS CLAVE

Arte indígena contemporáneo. Musealidad. Jaider Esbel. Entidades.

1 Introdução

O movimento de Arte Indígena Contemporânea (AIC) tem se destacado atualmente ao colocar críticas contundentes ao padrão hegemônico colonial. Ao se fazer presente em espaços urbanos, galerias, museus, festivais de música, conferências, simpósios, meios acadêmicos, eventos e exposições de arte o movimento AIC tem ocupado espaços que sempre foram predominantemente brancos. Politicamente engajados com as causas ambientais, os artistas, por meio de sua arte denunciam as ameaças aos modos de ser indígenas e reivindicam o direito aos seus territórios.

Um dos expoentes do movimento de AIC é Jaider Esbell, artista Macuxi, nascido na Terra Indígena Raposa-Serra do Sol (estado de Roraima). A partir de elementos das tradições do seu povo, Esbell expõe seus modos de vida e denuncia a destruição dos territórios indígenas. Tive contato com sua obra pela primeira vez em 2018 ao realizar pesquisas sobre arte indígena na internet. Procurava material para usar em minhas aulas de História[1]. Desde então, acompanhava o artista pelas redes sociais e me tornei admiradora da sua arte e de seus posicionamentos políticos. Em 2021, a obra “Entidades”, de Jaider Esbell, esteve exposta no Parque da Redenção em Porto Alegre e tive a oportunidade de visitá-la. Segui acompanhando nas redes sociais as repercussões e polêmicas geradas no decorrer do período em que esteve exposta. Foi um impacto profundo a notícia da morte precoce e inusitada do artista poucos dias após o final desta instalação.

A inquietação produzida por este contexto me instigou a analisar as significações que foram mobilizadas pela obra “Entidades” ao fazer parte de exposições de arte e instalada em espaços urbanos em contato direto com o público[2]. O debate gerado teve como palco principal as redes sociais e esteve polarizado entre a desqualificação e a valorização da obra, sobre o que é ou deve ser função da arte. Os eventos relativos à obra “Entidades” reafirmam conflitos que se estendem

1 Além de graduanda em Museologia, sou professora de História – Anos Finais do Ensino Fundamental na rede pública de Sapucaia do Sul/RS.

2 A obra foi instalada em mais dois espaços públicos urbanos – Viaduto em Belo Horizonte e Parque Ibirapuera em SP, fazendo parte da 34ª Bienal.

desde o período de invasão e colonização europeia.

As reflexões a seguir procuram discutir como a museologia têm se relacionado com o patrimônio cultural indígena a partir de um diálogo com a perspectiva decolonial. O questionamento da configuração eurocêntrica do mundo é analisado considerando o protagonismo de artistas indígenas que, através das suas obras de arte, têm reafirmado suas identidades culturais e construído espaços de luta por seus territórios.

2 A colonialidade e a resistência dos povos originários

A representação da cultura dos povos originários esteve predominantemente marcada pelo padrão colecionista a partir do espólio colonial europeu – notadamente estiveram acionados os mecanismos de fetichização, exotização, mercantilização de objetos/espécies na formação dos gabinetes de curiosidades, e posteriormente na constituição de museus enciclopédicos e museus temáticos, como é o caso dos museus etnográficos (BLOM, 2003).

Mário Chagas, em seu artigo *Museus e patrimônios: por uma poética e uma política decolonial* (2017), faz referência a uma entrevista de Hugues de Varine-Bohan, publicada em 1979, no livro "Os museus no mundo". Em trecho dessa entrevista, Varine-Bohan afirma que

> Foram os países europeus que impuseram aos não europeus seu método de análise do fenômeno e patrimônio culturais; obrigaram as elites e os povos destes países a ver sua própria cultura com olhos europeus. Assim, os museus na maioria das nações são criações da etapa histórica colonialista (1979:12). (VARINE-BOHAN, 1979 apud CHAGAS, 2017, p. 133)

Ivan Muñiz-Reed, no artigo *Pensamentos sobre práticas curatoriais no giro decolonial* (2019) traz uma reflexão sobre experiências de curadores que têm procurado questionar e/ou suberveter o colonialismo. Muñiz-Reed (2019) utiliza a definição de colonialismo de Aníbal Quijano, como a "[...] matriz de poder que produz hierarquias raciais e de gênero nos níveis global e local, operando junto com o capital para manter um regime moderno de exploração e dominação" (QUIJANO, 1992;1997 apud MUÑIZ-REED, 2019, p. 4).

Chagas (2017) faz um apanhado histórico sobre as políticas culturais voltadas ao campo dos museus e patrimônio no Brasil confirmando o predomínio colonialista nas instituições museais ao longo do século XX e início do século XXI

> [...] é importante registrar que os museus existentes no Brasil até a década de 1980, de uma maneira geral, reproduziam o modelo colonialista. A situação atual não é tão diferente, mas já apresenta exceções. O modelo colonialista de museu pode ser caracterizado pelos processos administrativos hierarquizados, pela excessiva valorização do patrimônio material, pelo baixo nível de participação, pelo preconceito e discriminação em relação aos negros, aos indígenas, ao feminismo e ao movimento LGBTQI e pela hipervalorização do "saber" do

> Icom, bem como do saber “acadêmico”, “teórico”, “técnico” e “científico”, em detrimento de outros saberes (CHAGAS, 2017, p 131).

Em contraposição a essa ordem moderna/colonial/eurocêntrica se colocam os processos de resistência decolonais. É importante destacar que a proposta decolonial se difere dos processos de descolonização. Estes, são aqui entendidos com o foco na emancipação em relação às antigas metrópoles e que não alteraram as estruturas políticas, econômicas, sociais e culturais produziadas pelo colonialismo. Dessa forma, a lógica fundadora das sociedades colonizadas permanece atuando e se reeditando (CHAGAS, 2017; MUÑIZ-REED, 2019). A perspectiva decolonial tem por objetivo “reinscrever histórias e perspectivas que foram desvalorizadas [...] [reformulando] questões fundamentais dos campos da filosofia, da teoria e do pensamento crítico” (MUÑIZ-REED, 2019, p.5).

De acordo com Rolando Vázquez, no artigo *Decolonial Pathways* (2022) em relação aos processos museais há um caminho decolonial (*decolonial pathways*) a ser percorrido e que envolve entender a dominação colonial para questionar/superar o embranquecimento das narrativas e representações eurocêntricas presentes nos museus (VÁZQUEZ, 2022).

Para Vázquez (2022), o caminho a percorrer para decolonizar o museu indica a necessidade de uma tomada de consciência dos lugares de privilégio, da implicação e da cumplicidade em violências contra comunidades e movimentos sociais protagonizada também por instituições museais. Essa contextualização é essencial para a construção de uma ética decolonial dos museus.

Nessa mesma linha de pensamento, Marília Cury, museóloga no Museu de Arqueologia e Etnologia da USP, publicou em 2017 o artigo *Lições indígenas para a descolonização dos museus: processos comunicacionais em discussão*, no qual analisa as transformações pelas quais as instituições museais têm passado.

Para Cury (2017), o museu como prática social pressupõe uma participação da comunidade enquanto elemento constitutivo no qual o patrimônio se organiza em torno do território e de sua dinâmica cultural. Neste sentido, se insere o processo de decolonial em museus, com uma práxis de ações colaborativas, curadorias compartilhadas, requalificação, repatriamento de coleções e apropriação do espaço museal por grupos culturais que até então eram tidos como “objetos” de coleções e acervos. Desta forma, há uma intencionalidade de transformar o museu em um lugar de interação e interculturalidade.

A partir dessas referências, torna-se imprescindível refletir o papel das instituições museológicas em suas relações com protagonismo indígena no que tange ao patrimônio cultural que lhe diz respeito. É o que vamos abordar a seguir com a análise da obra “Entidades”.

2.1 “Entidades”

A obra “Entidades” se constitui em uma instalação de dois balões no formato de serpentes gigantes. Durante o dia as serpentes tinham aparência colorida com desenhos geométricos formando a sua “pele”. À noite, as serpentes ficavam iluminadas com luz branca o que lhes conferia visibilidade integral (figura 1).

Em Porto Alegre/RS, a obra fez parte do 28º Porto Alegre em Cena[3] e estava instalada no Espelho d’água, no Parque da Redenção[4].

Figura 1 - Entidades (foto diurna e noturna)



Fonte: À esquerda: divulgação Porto Alegre em Cena 2021; À direita: foto de Ricardo Bizafra, 2021.

Em comum, esses três eventos de arte trazem em suas edições um espaço demarcado para as artes indígenas. No caso da 34ª Bienal de São Paulo, a apresentação da exposição específica dedicada à Arte Indígena Contemporânea

> [...] apresenta trabalhos de 34 artistas indígenas que corporificam transformações, traduções visuais de suas cosmologias e narrativas, presentificando a profundidade temporal que fundamenta suas práticas. As obras atestam que o tempo da arte indígena contemporânea não é refém do passado. A ancestralidade é mobilizada no agora, reconfigurando posições

3 Festival de Artes Cênicas com programação de espetáculos teatrais, audiovisuais, exposições e instalações. Mais informações em: https://www.portoalegreemcena.com/ . Acesso em: 15/11/2021.

4 “Entidades” também fez parte da 5ª edição do Circuito Urbano de Arte (CURA), realizada entre 22 de setembro e 4 de outubro de 2020, em Belo Horizonte/MG, instaladas no Viaduto Santa Tereza. A obra também esteve instalada no Parque Ibirapuera/SP como parte da exposição Moquém - surarî: arte indígena contemporânea, que acontece no Museu de Arte Moderna - MAM com curadoria do artista convidado Jaider Esbell, integrando a 34ª Bienal de São Paulo com o tema “Faz escuro, mas eu canto” (de 4/setembro a 28/novembro de 2021).

> enunciativas e relações de poder para produzir outras formas de encontro entre mundos não fundamentadas nos extrativismos coloniais. (34ª BIENAL, 2021. Doc. eletrônico).

Durante o 28º Porto Alegre Em Cena, também constava na *Programação Local* as obras *Nhe´ery - Existe uma cidade sobre nós* e *Jardim Guarani - Ore yvoty ty* do artista Xadalu Tupã Jekupé, além do *Projeto Esquadros*, com a projeção de vídeos no Monumento Açorianos, dentre os quais contou com participações de artistas indígenas Kaingang e Mbya Guarani. De acordo com a página de divulgação do projeto

> A temática deste ano busca recuperar a cultura dos povos originários da região, neste local considerado sagrado pelos Guaranis. Temporalmente, relaciona as artes e culturas do passado e vislumbra o futuro, lembrando práticas ritualísticas com as ferramentas tecnológicas de 2021 e também imagina o futuro. (PORTO ALEGRE EM CENA. Projeto Esquadros, 2021. Doc. eletrônico).

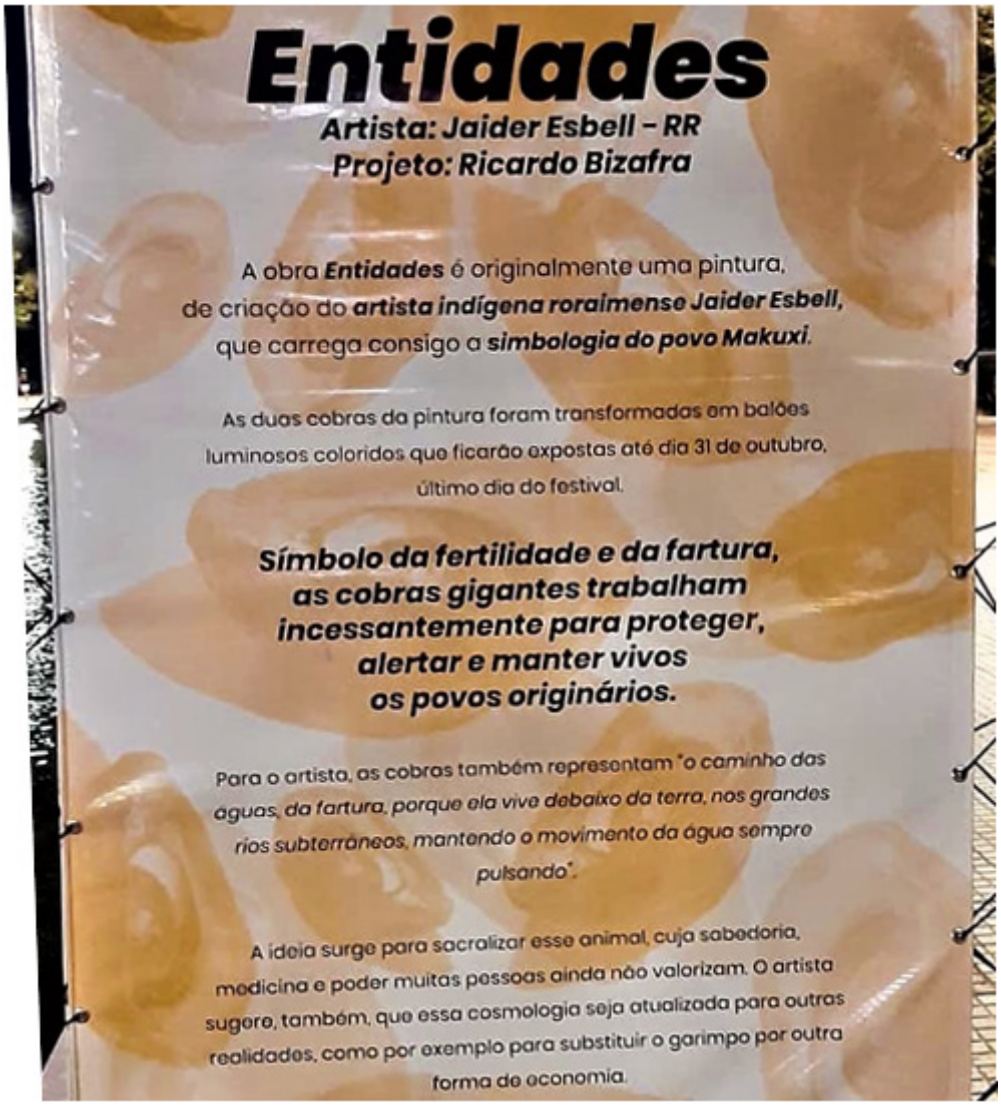
É importante evidenciar que esse espaço dedicado para a arte indígena faz parte de um processo que vem sendo construído ao longo das últimas décadas, resultado da atuação de diversos artistas indígenas que não descolam a sua arte do processo de suas lutas de resistência a partir dos territórios dos seus povos. Em entrevista ao *Jornal Brasil de Fato* (ESBELL, 2021b), Jaider Esbell desenvolve essa análise e considera impossível desconectar a arte indígena das lutas dos povos indígenas, pois estão vinculadas às suas formas de existir. Neste sentido, Esbell utilizou a denominação *artivista* para referir-se a si mesmo e a demais indígenas artistas que utilizam sua arte como forma de comunicação política.

A página de divulgação do 28º Porto Alegre Em Cena na internet disponibilizou informações, com destaque para a fala do autor

> A obra Entidades é, originalmente uma pintura de criação do artista indígena roraimense Jaider Esbell que carrega consigo a simbologia do povo Makuxi. As duas cobras da pintura foram transformadas em balões luminosos [...] Símbolo da fertilidade e da fartura as cobras gigantes trabalham incessantemente para proteger, alertar e manter vivos os povos originários.
> Para o artista, as cobras também representam “o caminho das águas, da fartura, porque ela vive debaixo da terra, nos grandes rios subterrâneos, mantendo o movimento da água sempre pulsando. A ideia surge para sacralizar esse animal cuja sabedoria, medicina e poder muitas pessoas ainda não valorizam. O artista sugere também que essa cosmologia seja atualizada para outras realidades, como por exemplo para substituir o garimpo por outra forma de economia”. (PORTO ALEGRE EM CENA. Projeto Esquadros - Entidades, 2021. Doc. eletrônico).

A exposição da obra em Porto Alegre também contou com um painel informativo sobre o significado da simbologia representada (figura 2).

Figura 2 - Painel informativo instalado à beira do Espelho D'água, Parque da Redenção/Porto Alegre



Fonte: foto da autora, 2021.

Nas repercussões sobre a obra em comentários nas páginas dos meios de comunicação e páginas de divulgação de conteúdos sobre a cidade de Porto Alegre, observou-se que o debate gerado nas redes sociais esteve polarizado entre a desqualificação e a valorização da obra, sobre o que é ou deve ser função da arte.

Foi possível identificar comentários mais agressivos e ofensivos e que buscaram afirmar uma identidade cultural restrita e fechada.

HORRÍVEL 😐😔

> MAU GOSTO, ARTE INSIGNIFICANTE... Cobras???
> Quem quer ver cobras vai no zoológico e NÃO no belíssimo parque da REDENÇÃO.
>
> Não faz muito tempo, um certo banco expôs zoofilia como arte. O povo que se acha intelectual, vê arte em qualquer porcaria de mau gosto.
>
> ISSO AÍ É ARTE? NA MINHA OPINIÃO, ISSO É DESPERDÍCIO DE VERBAS PÚBLICAS QUE, PODERIAM ESTAR SENDO USADAS PARA ARTE DE VERDADE OU ALGUMA COISA MAIS ÚTIL A COLETIVIDADE.
>
> As pessoas querem invocar o satanismo e socar guela a baixo do povo..pega a visão gente do bem[5]

Por outro lado, também houve comentários com teor mais receptivo com tentativas de "explicar" e defender a obra.

> As cobras expostas no Parque Farroupilha tem uma concepção simples, uma tradição indígena que faz menção à fertilidade, etc. Coisas simples, que todos conseguem entender. E ao entender, passam a ver com outros olhos.
>
> Definitivamente, arte não é p todos, pois além de conhecimento exige sabedoria. Pelos comentários a ignorância reina na gauchada, não se deram a mínima chance de verificar q trata-se de uma obra inspirada na cultura indígena e q as "cobras" são balões q conforme o vento se movem.
>
> A arte é assim mesmo, divide opiniões e apreciações. E mesmo quando alguém não gosta, cumpre seu papel. Se a curadoria quis expor no parque, sabe o que está fazendo. Curadoria é tipo um doutorado em artes. O que não se pode admitir é censura. E sim, com dinheiro público. Chama-se verba para cultura, e serve também para levar cultura a quem não a tem.[6]

Os eventos relativos à obra "Entidades" reafirmam um conflito que se estende desde o período de invasão e colonização europeia. Dentro desse contexto, qual o papel das instituições museológicas frente às significações que as obras de arte indígenas mobilizam?

2.2 Arte Indígena Contemporânea e a resistência decolonial de Jaider Esbell

Jaider Esbell foi artista e escritor macuxi, dedicou-se à pintura, escrita, desenho, instalações, performance. Em seu trabalho, utilizando linguagens poéticas vigorasas abordou mitos indígenas, criticou a cultura dominante, revelou preocupações ambientais e posicionou-se politicamente como ativista (34ª BIENAL, 2021).

O artista considera que é preciso se posicionar firmemente sobre o local de onde parte a sua existência - a sua identidade indígena - para se colocar em relação a um mundo violento:

5 Comentários copiados de postagens de fotos da obra na página pública do Facebook PORTO ALEGRE É DEMAIS - FOTOS (Oficial) https://www.facebook.com/groups/portoalegrers/. Acesso em 10/11/2021.
6 Idem.

> Quando se nasce onde e como eu nasci, não se tem muitas escolhas senão buscar fazer-se em si mesmo e isso pressupõe negar não exatamente quem se é mas aquilo que queriam que você fosse. [...] É que meu corpo não me pertence sem que eu o veja com um alongamento de acúmulos históricos. A violência é uma energia propagada de alcance praticamente não rastreável, mas é.
> A gente precisa uma hora ampliar as leituras de mundos para minimamente ser justo com aquilo ou aquele que a gente pesquisa. Imagine os efeitos de quinhentos anos sobre uma população que assimila e desassimila o tempo todo [...] (ESBELL, 2020a. Doc. eletrônico).

Esbell conceitua a AIC: para ele, *arte* e *indígenas* são indissociáveis e estão diretamente relacionadas com o direito à terra e à vida.

> [...] o sistema de arte de natureza ocidental não vê, não percebe e não faz qualquer relação com seu próprio paralelo: o sistema de arte indígena, digamos assim. O sistema de arte europeu desconhece e, portanto, não reconhece que entre os indígenas há um sistema de arte próprio, com sentidos e dimensões próprios. [...] a arte entre os indígenas representa em sua máxima capacidade o acesso ao mundo complementar que representa a falta de sentido que há no mundo moderno, no mundo-força que dominou e em que se evidencia o colapso. A arte indígena contemporânea nesse sentido está para muito além das molduras e estruturas. [...] Os propósitos da arte indígena contemporânea vão muito além do assimilar e usufruir de estruturas econômicas, icônicas e midiáticas. A arte indígena contemporânea é, sim, um caso específico de empoderamento no campo cosmológico de pensar a humanidade e o meio ambiente [...]. (ESBELL, 2021a. Doc.eletrônico).

Está em jogo a memória histórica construída pela lógica colonialista europeia que intencionalmente se esforçou para submeter os povos indígenas. Mas, não é uma memória de mão única, pois de fato, a resistência indígena sempre esteve no contrapeso dessa relação. É essa condição de existência/resistência que Jaider Esbell reafirma como significante da arte indígena na contemporaneidade

> O indígena aparece primeiro nas cartas enviadas para a Europa, logo após a chegada dos primeiros navios. Ele aparece em representações de artistas europeus numa cena de primeira missa. Assim é o encontro do sistema de artes europeu com os artistas selvagens. Para os nativos, a arte sempre será outra coisa além. O indígena é posto a cantar na catequese, é posto a ilustrar documentos de pesquisadores das mais diversas áreas do conhecimento. Sobre esses artistas pouco é falado. [...] Devo dizer que meu atuar ecoa para um sentido da arte que puxamos para nós indígenas em relação ao grande mundo. Fazemos política de resistência declarada com a arte em contexto contemporâneo aberto. Em contexto fechado, ressignificamos nossas estruturas culturais e sociais com arte e espiritualidade em um mútuo alimentar de energias para compor a grande urgência de sustentar o céu acima de nossas cabeças. (ESBELL, 2021a. Doc. eletrônico).

A obra “Entidades” possui função simbólica e estando instalada em espaço público urbano ganha valor interpretativo, pois estabelece comunicação, o que pode ser percebido pelo debate público suscitado pelos sujeitos que mantiveram contato com a obra.

Por um lado se evidencia de forma contundente a construção histórica do preconceito, discriminação e racismo produzidos pelo colonialismo e pelo sistema eurocêntrico de valores religiosos baseados no cristianismo conservador. Por outro lado, se destaca uma postura permeável ao significado disponibilizado pelo painel informativo da obra, sensível à imagem das cobras e à composição estética da instalação no ambiente. Desta forma uma parcela do público apresenta-se disposto a compreeder o simbolismo da obra "Entidades" como um objeto produzido no presente que ao representar a tradição indígena Macuxi também dialoga com as permanências do passado no presente. Nesse sentido, representa então, um testemunho sobre as resistências às relações de exploração e destruição da natureza e territórios indígenas que colocam em risco a vida de todos: indígenas e não-indígenas.

3 Considerações finais

O movimento de Arte Indígena Contemporânea está inserido no processo decolonial que subverte as lógicas de configuração da cultura e do patrimônio consagrados pelo cânone ocidental. A obra analisada nesse estudo, está inserida nesse movimento e a partir de sua exposição provocou manifestações e questionamentos no que diz respeito aos referenciais coloniais que constituem a nossa sociedade.

As "Entidades", de Jaider Esbell têm como referência a tradição Macuxi, e a simbologia conferida às cobras: fertilidade, fartura e proteção para os povos originários, e também o equilíbrio da vida. Para o público/visitante a obra provocou reações que denotaram, de um lado, uma identidade eurocêntrica, com valores religiosos cristãos conservadores e que foi manifestada na forma de comentários preconceituosos e discriminatórios. Por outro lado, ainda que permeada por uma lógica de tutela, se verificou manifestações receptivas à representação das cobras e seu simbolismo.

Este fenômeno está permeado por disputas de poder a partir da pluralidade de significações em jogo, evidenciando as diferentes perspectivas da realidade e representações simbólicas acionadas pela experiência da exposição. Estas disputas de poder foram catalizadas pelos espaços públicos, nos quais a obra esteve exposta e pelas redes sociais, nas quais o público se manifestou.

As exposições e eventos nos quais a obra "Entidades" foi instalada tiveram como objetivo propor indagações e problematizações acerca do contexto histórico-social-cultural relacionado aos povos indígenas. Dentro desse quadro o papel da museologia está diretamente ligado a uma tomada de posição diante do histórico de violências que constituiram a base de grande parte dos acervos dos museus, assim como em relação aos novos protagonismos de sujeitos que antes eram tomados apenas enquanto objetos passivos.

REFERÊNCIAS

34ª BIENAL. **Divulgação dos Artistas**, 2021. Disponível em: http://34.bienal.org.br/artistas/7339 Acesso em: 10/11/2021.

BLOM, Philipp. **Ter e manter: uma história íntima de colecionadores e coleções**. Rio de Janeiro: Record, 2003.

CHAGAS, Mário de Souza. Museus e patrimônios: por uma poética e uma política decolonial. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Brasília, n. 35, p. 121-137, 2017.

CURY, Marilia Xavier. Lições indígenas para a descolonização dos museus: processos comunicacionais em discussão. **Cadernos CIMEAC**, Uberaba, 2017. Disponível em: http://seer.uftm.edu.br/revistaeletronica/index.php/cimeac/article/view/2199 Acesso em: 20/03/2022.

ESBELL, Jaider. **A arte indígena contemporânea como armadilha para armadilhas**, 9 de julho de 2020a. Disponível em: http://www.jaideresbell.com.br/site/2020/07/09/a-arte-indigena-contemporanea-como-armadilha-para-armadilhas/. Acesso em 10/11/2021.

ESBELL, Jaider. A arte indígena contemporânea e o grande mundo. **Revista Select**, São Paulo, 4/11/2021a. Disponível em: https://www.select.art.br/arte-indigena-contemporanea-e-o-grande-mundo-2/?fbclid=IwAR2gKLLAuHpB5DCm3YeShZvAWbT6XGTpdadzjpFufqSFlLm4HkBac6FCkcg. Acesso em: 10/11/2021.

ESBELL, Jaider. Brasil de Fato traz entrevista histórica com artista indígena Jaider Esbell, falecido terça. **Jornal Brasil de Fato**, São Paulo, 4/11/2021b. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=xYTi6pSU6Zc Acesso em: 10/11/2021.

MUÑIZ-REED, Ivan. Pensamentos sobre práticas curatoriais no giro decolonial. **MASP AFTERALL**, 2019.

PORTO ALEGRE EM CENA. 28º Festival de Artes Cênicas de Porto Alegre. **Projeto Esquadros**, 2021. Disponível em https://www.portoalegreemcena.com/projeto-esquadros Acesso em: 10/11/2021.

PORTO ALEGRE EM CENA. 28º Festival de Artes Cênicas de Porto Alegre. **Projeto Esquadros - Entidades**, 2021. Disponível em: https://www.portoalegreemcena.com/single-post/entidades Acesso em: 10/11/2021

VÁZQUEZ, Rolando. Decolonial Pathways. *In*: **Decolonising Museology. V. 3**. Decolonising the Curriculum. Paris: ICOFOM. 2022.

QUESTIONAMENTOS DECOLONIAIS: Maurício de Nassau em foco na exposição "Shifting Image"

Maria Luisa Moita Marcondes da Silva

Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias - mestranda

Adel Igor Pausini

Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias - docente

RESUMO

Este artigo busca analisar as denominadas novas ações museológicas e decoloniais do museu Mauritshuis em Haia, nos Países Baixos, e compreender o processo de formação e constituição da narrativa e possíveis práticas de deslocamento do olhar colonial apontando para mudanças estruturais. Mauritshuis é um museu normativo que abriga uma coleção imperial, sediado em edifício histórico, a antiga casa de Maurício de Nassau, que encomendou o seu projeto e construção entre 1636 e 1641, período no qual Nassau governou o chamado Brasil Holandês. Portanto, a coleção que o museu abriga está atrelada à figura e a memória do antigo morador, bem como ao período colonial. Para falar sobre o desenvolvimento de ações museológicas decoloniais no museu, optou-se pelo estudo do processo e análise da exposição "Shifting Image - In Search of Johan Maurits", em tradução livre "Imagem em Movimento - Em Busca de Maurício de Nassau" inaugurada em 2019. A exposição foi fruto de um debate público e colocou em foco o questionamento sobre a imagem da figura de Nassau e do Brasil Holandês, possibilitando o realce de novas vozes e novas perspectivas anteriormente silenciadas sobre a personagem construída como herói nacional, questionando a sua passagem e os laços coloniais com ênfase apenas na relação Brasil e Países Baixos.

PALAVRAS-CHAVE

Práticas decoloniais. Mauritshuis. Ação museológica. Maurício de Nassau.

ABSTRACT

This article seeks to analyze the so-called new museological and decolonial actions of the Mauritshuis museum in The Hague, in the Netherlands, and to understand the process of formation and constitution of the narrative and possible practices of displacement of the colonial gaze, pointing to structural changes. Mauritshuis is a normative museum that houses an imperial collection, based in a historic building, the former home of Maurício de Nassau (Johan Maurits), who commissioned its design and construction between 1636 and 1641, the period in which Nassau ruled the so-called Dutch Brazil. Therefore, the collection that the museum houses is linked to the figure and memory of the former resident, as well as to the colonial period. To talk about the development of decolonial museological actions in the museum, we chose to study the process of the exhibition "Shifting Image - In Search of Johan Maurits", inaugurated in 2019. The exhibition was the result of a public debate and brought into focus the questioning of the image of Nassau and of Dutch Brazil, allowing the enhancement of new voices and new perspectives previously silenced about the character

constructed as a national hero, questioning the colonial ties with emphasis only on the relationship between Brazil and the Netherlands.

KEYWORDS
Decolonial practices. Mauritshuis. Museological action. Johan Maurits.

1 Introdução

Nos últimos dez anos pelo menos, e principalmente após as discussões levantadas no movimento Black Lives Matter em 2020, as instituições do setor cultural ao redor do mundo têm sido pressionadas a olhar para dentro de suas histórias e repensar a sua origem colonial, realizando um movimento de se responsabilizar pelos discursos das narrativas propagadas pelo trabalho interno da instituição.

No campo dos museus esse movimento tem se mostrado intenso, manifestando o grande impacto das insurgências sociais na atualidade e a sua força de influência nas instituições que, a partir de um desejo de estarem integradas às questões contemporâneas, de alguma forma tentam absorver as discussões e assimilar no discurso da instituição. Contudo, é sempre necessário observar de que forma o museu está se dispondo a trabalhar com essa memória, já que esse desejo pode estar presente apenas de uma maneira superficial e não ser um movimento que mexe com a estrutura e com profundidade na memória histórica, com intenção de mudanças reais.

No contexto dos Países Baixos essas discussões têm tomado espaço no campo cultural e social principalmente a partir da década de 2010, levando em conta o debate da memória da escravidão como o ponto central para iniciar uma conversa a respeito da colonialidade. De maneira lenta, o tema foi ganhando espaço no seio da sociedade holandesa, cercado de oposições e também de discussões acaloradas veiculadas pela mídia. Os movimentos sociais têm cada vez mais demandado o reconhecimento dos silêncios e ausências que cercam a história do país e a construção da memória e da identidade holandesa, que têm como principal marco o período denominado como “Século de Ouro” dos Países Baixos[1], momento de crescimento do país no ultramar e a conquista de territórios coloniais, impactando no desenvolvimento econômico do país europeu.

Entre 2018 e 2019 um museu foi o protagonista dessas discussões, o Mauritshuis, um museu de arte, imperial, que desde 1822, possui em seu acervo obras produzidas na chamada Idade de Ouro dos Países Baixos. Estes objetos (obras/artefatos/esculturas) que anteriormente compunham o Gabinete Real de Pinturas foram transferidos para o Mauritshuis, que encontra-se instalado em edifício histórico que serviu de residência do governador geral do Brasil Holandês, Maurício de Nassau. Sendo assim, o museu possui estreitos laços com a memória colonial, seja a partir do edifício onde encontra-se instalado, seja a partir de seu acervo (coleção). No entanto,

1 O século de Ouro abarca entre 1584 e 1702.

o questionamento mais enfático acerca desta memória traumática do período colonial no museu, apenas ganhou visibilidade a partir do início do século XXI, período em que começou a trabalhá-la de fato a partir de um projeto de exposição temporária, que será analisada neste artigo, e que dialoga diretamente com um período maior de contestações e revisão crítica da história.

É possível que um museu marcadamente de origem colonial e alinhado com o pensamento moderno/colonial e a preservação dessa memória consiga de fato desconstruir essas ideias de dentro para fora da instituição? Essa pergunta não necessariamente têm uma resposta clara e direta, mas a partir de estudos de caso de museus que estão acolhendo novas propostas de projetos com a intenção decolonial, pode-se entender o processo interno da instituição para esse objetivo. Analisar os limites e os sucessos de suas ações e cavar novos caminhos para o museu que respeite as demandas sociais e que esteja atento e respeitando a justiça social e histórica, acolhendo amplas perspectivas de memórias e não apenas um viés tradicionalmente privilegiado e reificado de uma parcela da sociedade.

2 Estudo de Caso – Mauritshuis

O museu Mauritshuis, que em tradução para o português leva o nome de Casa Maurício de Nassau, à época de sua construção era denominado como Palácio de Açúcar, tendo sido construído entre 1636 e 1644[2] com recursos oriundos da exploração da produção de açúcar no Brasil, fator de significativo relevo para a economia holandesa. Sendo assim ele é um exemplar edificado, simbólico e material da exploração e dos sistemas de rede colonial. Entretanto, os traços dessa história foram dissipados ao longo do tempo, materialmente por conta de um incêndio que atingiu o edifício em 1704, e simbolicamente, por uma seletividade da memória da instituição, mesmo após o incêndio, optou-se por uma narrativa colonial, de exaltação metropolitana, desconsiderando as bases da pirâmide do sistema colonial, pensando em termos do Sistema Mundo em Immanuel Wallerstein.

Em 2018, após decisão interna da equipe do museu, uma cópia da escultura do busto de Nassau foi retirada do salão de entrada. Esse movimento gerou um intenso debate público, provocando questionamentos de um lado sobre o desprestígio da memória de um herói nacional, que deveria ser mantido, e um outro posicionamento que julgou a decisão como uma tentativa de esconder a sua origem colonial, sem qualquer discussão crítica e participativa sobre o tema.

A equipe de curadoria acolheu a discussão e as críticas que estavam sendo feitas em torno da vontade de manutenção da permanência do busto colonial e começou a trabalhar em uma exposição temporária que ampliasse o debate e trataria sobre o tópico da presença holandesa no Brasil, o papel de Maurício de Nassau e a responsabilidade do museu frente a essa memória colonial. A exposição que aconteceu entre 4 de abril e 7 de julho de 2019 levou o nome “Shifting Image - In Search of Johan Maurits” (Imagem em Movimento - Em Busca de Maurício de Nassau)

2 VINDE, Lea Van der et al. Shifting Image - In Search of Johan Maurits. Zwolle: Waanders Publishers, 2019. Pag. 11

e buscou, segundo a curadora Lea Van der Vinde[3], problematizar essa questão.

A Saída do Busto

No ano de 2017 os curadores e a diretora decidiram retirar um busto de Nassau do foyer de entrada do museu, já que o busto era uma cópia de 1986 feita em imitação de mármore, de uma escultura que está localizada no jazigo de Maurício de Nassau. Além disso, contribuiu para a decisão o fato de que nesse mesmo ano uma sala de exposição foi reorganizada para dar contexto ao fundador da casa e o seu envolvimento com o Brasil Holandês. Nessa sala, a equipe inseriu uma estátua original em terracota, considerando que seria mais interessante de apresentar do que a cópia do busto.

Sendo assim, como descrito no catálogo da exposição Shifting Image, consideraram que a presença do busto na entrada do museu era supérflua e consideraram que a localização tornava impossível oferecer nuance e contexto para a imagem de Nassau[4]. Nesse momento já havia discussões críticas e problematizadoras acerca do passado colonial nos museus holandeses, entretanto ainda com pouco alcance nacional. Na nova sala criada para dar o contexto de Nassau e a colônia no Brasil, o tema ainda era tratado de uma maneira muito superficial.

Deste modo, a retirada do busto em 2017 foi um dos estopins que provocou um intenso debate público que chegou programas de televisão diários, tornando-se presente nas redes sociais, principalmente no twitter, e atingindo figuras políticas, incluindo o primeiro-ministro Mark Rutte, e os jornais diários e de opinião. As primeiras críticas recebidas pelo museu giravam em torno de um suposto apagamento da imagem de um herói nacional, de uma maneira que beirava o dramático e o sarcástico, dizendo que essa decisão visava desconectar a imagem de Nassau da história do edifício.

Um dos maiores argumentos dessas críticas, incluindo a do primeiro-ministro, é de que não se deve incorrer em anacronismo julgar o passado com os olhos do presente. Em um programa televisivo ele chegou a dizer que se for para retirar a imagem do fundador, melhor também alterar o nome do museu, denominando o movimento de iconoclasmo[5]. Críticas acaloradas circularam na mídia mesmo sem que as pessoas estivessem entendendo o que de fato havia acontecido dentro da instituição.

Posteriormente, Rutte retificou sua fala, mas manteve o argumento de que é necessário ter cuidado ao colocar as visões sociais atuais na história que está mais distante[6]. Esse argumento

3 Museu de Arte de São Paulo Assis Chateubriand. MASP Seminário / Arte e descolonização / 16.10.2019 / Tarde. Youtube. 16 de outubro de 2019. Disponível em: https://youtu.be/3Khk8kQcVu4

4 VINDE, Lea Van der et al. Shifting Image - In Search of Johan Maurits. Zwolle: Waanders Publishers, 2019. Pag. 18

5 Iconoclasmo ou iconoclastia faz referência a rejeição das imagens, geralmente imagens religiosas.

6 Rutte softens Mauritshuis criticism as ‘statues to slavery’ row rumbles on. Dutchnews.nl, 22 de janeiro de 2018. Disponível em https://www.dutchnews.nl/news/2018/01/rutte-softens-mauritshuis-criticism-as-row-over-statues-to-sla-

esteve presente na fala de outras pessoas que estavam olhando para a situação nessa mesma perspectiva. Uma visão que ignora a herança colonial na mentalidade ocidental, que gerou e gera consequências diretas nas esferas social, política e econômica até os dias de hoje. Também ignorando o fato de que a resistência e a crítica ao sistema sempre existiram.

Como resposta naquele momento, a diretora do museu Emilie Gordenker revelou que o motivo da estátua ter sido retirada foi por conta de ser apenas uma cópia e que havia sido substituída por uma original, além de ainda haver imagens do fundador penduradas em paredes no interior da instituição[7]. Entretanto, posteriormente, em resposta pública do museu para o caso, expressaram que a retirada do busto se deu também por um desejo de discutir o passado colonial em que Nassau esteve diretamente envolvido, apontando deste modo para direções divergentes, mas atendendo a ambos os públicos, tanto o mais conservador, como aqueles mais contestatórios sobre a imagem positiva e heróica do passado colonial.

Quando esse segundo argumento veio a público, o museu passou a receber também críticas de pessoas do outro lado do debate. Pessoas envolvidas com movimentos sociais e insurgentes na sociedade holandesa, que protestaram e fizeram denúncias a respeito do racismo e da colonialidade presentes na sociedade e nos discursos institucionais, criticando o modo de trabalhar o passado colonial, exaltando figuras metropolitanas e promovendo o silenciamento de outros grupos artífices deste sistema, ao invés de propor e suscitar reflexões, questionamentos e problematizações.

Simplesmente retirar o busto, dando o argumento de trabalho com o passado colonial, mas sem de fato realizar um trabalho concreto, um projeto, sem realmente uma explicação mais aprofundada e um debate com a sociedade, não significava que o museu estava efetivamente discutindo o passado colonial. Mesmo com a nova sala após a reformulação do museu em 2017, a história continuou sendo apresentada ainda de uma maneira romantizada e revestida ilusoriamente de uma suposta posição de neutralidade.

A exposição

A partir desse intenso debate os profissionais do museu foram pressionados a repensarem a história que estava sendo perpetuada nas suas decisões institucionais e seleções curatoriais e de narrativas, o que segundo a curadora Lea Van der Vinde, levou a realização da exposição "Imagem em Movimento: Em busca de Maurício de Nassau"[8].

A exposição foi realizada apenas com obras do próprio acervo do museu e duas instalações feitas especialmente para ela. Em conversa com o historiador Erik Odegard a respeito do projeto[9], ele relatou que o museu possuía poucos objetos do Brasil e obras que pertenceram a Nassau. Em

very-rumbles-on/. Acesso em 20 de outubro de 2022
7 Idem.
8 Tradução livre do título original em inglês: "Shifting Image - In Search of Johan Maurits"
9 Entrevista realizada no dia 14/02/2023

1704 o interior da casa foi destruído durante um incêndio, assim como os objetos que pertenciam ao governador geral e que possuíam relação direta com o Brasil. Além disso, Nassau ofereceu muitos dos seus objetos e aquisições do Brasil para outras pessoas. Sendo assim, a coleção do museu possuía pouco resquício material para contar a história de Nassau e da casa, o que obrigou a equipe a se voltar para a sua própria coleção com atenção e encontrar uma maneira de contar a narrativa do edifício e do seu fundador a partir dela. Esse movimento de voltar os olhos para o interior, para a própria coleção, em busca de respostas sobre a memória e sua origem pode ser muito frutífero, já que os traços específicos da imagem de Nassau e sua atuação no Brasil geraram repercussões na história do país como um todo, permitindo uma análise mais profunda sobre identidade nacional, sua ligação com a mentalidade colonial e como isso ressoa na coleção do museu até os dias de hoje.

Sendo um museu com uma coleção de pinturas pertencentes à denominada Era de Ouro dos Países Baixos, um período que abarca a presença holandesa no Brasil, foi possível encontrar material o suficiente para um bom trabalho de curadoria a respeito do tema. A seleção contou por exemplo com um retrato de Nassau de 1668, requisitado por ele para o artista Jan de Baen, a pintura “Vista da ilha de Itamaracá no Brasil” de Frans Post, retratos de pessoas da realeza ou de nobres que portavam algum objeto ou algum elemento que fazia referência ao Brasil.

A partir do desejo de colocar diferentes olhares e perspectivas para as obras, indo além do senso comum praticado pela história da arte, a curadora Lea Van der Vinde, que encabeçou o projeto, realizou um processo diferente para a elaboração das legendas das obras que foram exibidas. Esse processo aconteceu através da interdisciplinaridade e da colaboração, com pessoas internas e externas ao museu, com profissionais de diferentes áreas que contribuíram com suas perspectivas a partir da elaboração dos textos curatoriais. Cada obra da exposição apresentava ao seu lado quatro textos elaborados por essas diferentes pessoas, oferecendo ao público distintos e por vezes posicionamentos antagônicos. Esse processo também contou com a participação de pesquisadores brasileiros.

Figura 1 - Pintura “Posthumous Portrait of Mary I Stuart (1631- 1660) with a Servant” de Adriaen Hanneman, 1664. Em exposição na Sala 8 do Mauritshuis



Fonte: Mauritshuis site, 2023

Um exemplo é a pintura “Posthumous Portrait of Mary I Stuart (1631- 1660) with a Servant” de Adriaen Hanneman, de 1664 (Figura 2), em que a princesa, filha do Rei Charles I da Inglaterra, está vestindo um manto sagrado de penas dos Tupinambá. Mary I Stuart foi esposa de Willem II, príncipe de Orange e conde de Nassau. Em um dos textos de legenda para a obra, a pesquisadora Carolina Monteiro apresentou informações a respeito do manto Tupinambá, indicando que a princesa, por sua relação com Maurício de Nassau, pode ter emprestado a capa de sua coleção Brasiliana para um baile de máscaras em Haia.[10] Monteiro, em sua descrição, aponta a diferença de propósito que o objeto toma nos diferentes contextos culturais, falando sobre a apropriação cultural e a mudança de significado que é atribuída a objetos em um contexto de dominação cultural:

> When objects move within a dominance context, they transcend their original meaning and function, but also their relevance. For the Tupinambá, their real treasures were the feathers of birds, but for the seventeenth-century noblewoman, the same feathers became exotic artefacts of celebratory display.[11] (MONTEIRO, 2019, p. 27)

A exposição também contou com uma carta de Nassau para Constantijn Huygens, que foi secretário dos príncipes de Orange, Frederick Henry e Willem II, e amigo pessoal de Nassau. Nessa carta ele mesmo diz que os diretores da Companhia Holandesa das Índias Ocidentais (WIC)

10 MONTEIRO, Carolina. Colonial Representations of Brazil and their Current Display in Western Museums: The Mauritshuis Case and the Dutch Gaze. 2019. 71 folhas. MA Thesis Arts & Culture | Museums & Collections – Leiden University, Leiden, 2019. Pag 27

11 VINDE, Lea Van der et al. Shifting Image - In Search of Johan Maurits. Zwolle: Waanders Publishers, 2019. Pag. 75. Tradução livre: “Quando os objetos se movem dentro de um contexto de dominação, eles transcendem seu significado e função originais, mas também sua relevância. Para os Tupinambá, seus verdadeiros tesouros eram as penas dos pássaros, mas para a nobre do século XVII, as mesmas penas tornaram-se artefatos exóticos de exibição comemorativa.”

estavam denominando o edifício, de maneira jocosa, como Palácio de Açúcar, nome então que a casa ficaria conhecida na cidade, já que sua construção se deu com dinheiro da produção de açúcar no Brasil e foi considerada uma grande ostentação de Nassau.

Dentro do debate acadêmico sobre Nassau está uma polêmica a respeito da questão dele ter lucrado diretamente e pessoalmente com o tráfico de escravizados. O discurso oficial até então declinava essa hipótese, apontando que ele apenas recebia o seu salário da Companhia das Índias Ocidentais. Além disso, não dialoga, pelo contrário, ignora a produção acadêmica brasileira, como por exemplo, a produção de Luiz Felipe de Alencastro, que fala extensivamente sobre a presença holandesa no Brasil e a relevância dos escravizados para a manutenção do sistema econômico.

Uma das legendas presentes ao lado da carta de Nassau para Constantijn Huygens em exposição ressalta a questão do lucro direto de Maurício de Nassau com o tráfico de escravizados. Ademais, um artigo escrito por Carolina Monteiro e Erik Odegard, pesquisadores externos ao museu, mas que participaram como pesquisadores convidados no processo de idealização da exposição, foi publicado como resultado posterior do projeto, tratando exclusivamente sobre esse tema.

O conjunto de profissionais chamados para contribuir com os textos curatoriais se propuseram a colocar um olhar que fosse além da simples análise técnica usualmente realizada apresentando um olhar histórico e que ultrapassasse o senso comum dos personagens já conhecidos e as técnicas estilísticas e de linguagem de um quadro. A maior parte das pinturas que foram escolhidas levavam na sua composição a presença de pessoas escravizadas, seja em Frans Post, no horizonte das grandiosas paisagens realizadas pelo artista, seja na presença ao lado de nobres da corte, como apontado anteriormente. Comumente nas análises das obras desses artistas, a presença de pessoas escravizadas nos quadros era considerada um detalhe, com as análises costumeiramente girando em torno da história dos considerados protagonistas dos quadros, da nobreza, da realeza ou então das qualidades técnicas da pintura e do gênero, estilo principal da obra em questão, partindo da perspectiva eurocidental para validar e legitimar figuras, discursos e técnicas eurocidentais, reificando deste modo o sistêmico eurocentrismo.

Carolina Monteiro, pesquisadora brasileira que fez parte da equipe de idealização da exposição, preduziu uma análise sobre o tema em sua pesquisa de mestrado junto a Universidade de Leiden. Ela aponta que mais de noventa por cento das paisagens brasileiras pintadas por Frans Post retratam africanos escravizados e afro-brasileiros em suas cenas, entretanto em nenhuma delas há referência de sua presença nos títulos, tendo as análises do trabalho do artista sempre um caráter de estudo da composição das paisagens e de análise territorial do Brasil Holandês[12].

Reconhecer a presença dos africanos e afro-brasileiros escravizados no quadro é um movimento de deslocamento do olhar proposto pela equipe que idealizou a exposição, um movimento

12 MONTEIRO, Carolina. Colonial Representations of Brazil and their Current Display in Western Museums: The Mauritshuis Case and the Dutch Gaze. 2019. 71 folhas. MA Thesis Arts & Culture | Museums & Collections – Leiden University, Leiden, 2019. Pag 28

de reconhecimento das ausências e destas histórias e identidades silenciadas enquanto narrativas, em que os corpos de pessoas escravizadas estão presentes nas pinturas, mas mesmo após a abolição e em pleno século XXI, permanecem insistentemente sendo excluídas e silenciadas, reificando a negativa a estes grupos do seu direito a memória, identidade e dignidade, mesmo no seio da ordem sistêmica, enquanto as figuras europeias de destaque possuem direito a construção de uma heroica biografia completa. A exposição então se propôs a colocar em evidência essas histórias e denunciar essas ausências.

Duas pinturas de paisagens presentes na exposição são as que mais chamam atenção para essa questão: "Vista da Ilha de Itamaracá no Brasil" e "Paisagem brasileira com uma casa em construção", ambas de Frans Post. Nas legendas dessas obras há a presença de pesquisadoras brasileiras que incentivam o questionamento a respeito das ausências e da história colonial, como por exemplo o texto de Monteiro para a primeira obra:

> Is contemporary Brazil a reflection of Post's oeuvre? [...] To frame these works purely as landscapes is to disregard the impact of colonialism and to silence the voices of those who have been enslaved for centuries. This historical silence is deafening and permeates every society that fails to address its past. Being Brazilian is often finding out you share African, Indigenous and European ancestry, yet ignoring the hierarchical roles those ethnicities played in the past and how they still account for the inequalities of the present. By overlooking slavery, Brazil deceptively frames its own destiny as a 'landscape'.[13] (CAROLINA, 2019, p. 36)

Figura 2 - Visão geral da exposição "Shifting Image: In search of Johan Maurits"



Fonte: SBID International Design Award 2022 site, 2018

13 Trecho da legenda da obra em: VINDE, Lea Van der et al. Shifting Image - In Search of Johan Maurits. Zwolle: Waanders Publishers, 2019. Pag. 75. Tradução livre: O Brasil contemporâneo é um reflexo da obra de Post? (...) Enquadrar essas obras puramente como paisagens é desconsiderar o impacto do colonialismo e silenciar as vozes daqueles que foram escravizados por séculos. Esse silêncio histórico é ensurdecedor e permeia todas as sociedades que falham em lidar com seu passado. Ser brasileiro é muitas vezes descobrir que você compartilha ascendência africana, indígena e europeia, mas ignorando os papéis hierárquicos que essas etnias desempenharam no passado e como elas ainda respondem pelas desigualdades do presente. Ao ignorar a escravidão, o Brasil enganosamente molda seu próprio destino como uma 'paisagem'

Além da cuidadosa seleção das obras, duas instalações foram confeccionadas para a exposição. A primeira, uma parede cheia de pequenas réplicas do busto de Nassau (Figura 1), que ficava atrás da cópia do busto que causou tanta controvérsia. Nessa parede feita de bustos as mensagens do twitter que geraram as polêmicas sobre o assunto eram exibidas por cima, sendo o primeiro plano visto pelo visitante que adentrava a sala expositiva, para já oferecer contexto do motivo da exposição, o que a motivou, explicando o debate público que a antecedeu.

Figura 3 - Vista da instalação da obra "Palácio de Açucar" feita especialmente para a exposição



Fonte: Studio Louter site, 2019

A outra instalação realizada para a exposição foi uma versão do palácio feita apenas com cubos de açúcar, fazendo referência ao motivo de sua construção, financiada com o dinheiro da produção de açúcar no Brasil Holandês, e ao nome popular que o edifício ganhou no período de sua construção, Palácio de Açúcar.

Durante o período da exposição também houve uma programação especial que contou com duas apresentações. A dançarina de teatro de dança urbana Junadry Leocaria realizou uma performance intitulada "Sugar Coated" no Salão Dourado do museu. Em texto escrito para o catálogo da exposição, Leocaria que é original de Curaçao, ilha no caribe que faz parte do Reino dos Países Baixos até hoje, falou sobre a sua emoção em poder honrar a história dos seus ancestrais no salão principal do palácio. Ela compartilha que performar o seu solo no Salão Dourado ressoou como um processo de cura, uma oportunidade de reconhecer e abraçar a história compartilhada através da arte.[14] No site oficial do museu há o vídeo de sua apresentação e um texto de sua autoria, em que ela conta que seus ancestrais eram originários, em parte, do Oeste Africano, da costa onde

14 VINDE, Lea Van der et al. Shifting Image - In Search of Johan Maurits. Zwolle: Waanders Publishers, 2019. Pag. 111

Maurício de Nassau escravizou e transportou a população para a América do Sul.[15]

Além da performance a programação contou com uma apresentação musical da cantora e produtora musical Josephine Zwaan, que trabalha em um projeto de educação de produção musical, a partir da relação entre produção, desigualdade de gênero e descolonização, repensando o que significa trabalhar nesse campo.[16] Ela foi chamada para compor uma música a partir de uma das pinturas que fez parte da exposição. A escolhida pela cantora foi "Portrait of Maria of Orange with Hendrik van Nassau-Zuylestein and a Servant" do artista Jan Mijtens. Para a música ela deu o título de "Koning", "Rei", para falar sobre o menino que é retratado como servo na pintura. Para desenvolver a letra ela refletiu que tipo de perguntas, emoções e memórias estavam escondidas nos nos olhos daquele menino escravizado que teve a sua história apagada.

Os frutos da exposição

A exposição temporária aconteceu apenas entre abril e julho de 2019, entretanto ela foi considerada como um ponto de partida dentro do museu, parte de um projeto maior de descolonização da instituição. O trabalho de curadoria resultou na posterior reformulação da sala de exposição permanente sobre Maurício de Nassau e o Brasil Holandês que havia sido criada em 2017, apresentando uma nova perspectiva não romantizada e sem o pretenso discurso neutral acerca do período. As propostas de textos levadas pelos diferentes autores para a exposição temporária foram reformuladas para criar uma única legenda atualizada das obras que seriam expostas permanentemente.

A exposição também foi ponto de partida para um projeto de pesquisa histórico internacional liderado pela instituição, com coordenação do historiador Erik Odegard, com o título "Revisitando o Brasil Holandês e Maurício de Nassau", a fim de dar mais atenção na atuação de Maurício de Nassau como governador do Brasil Holandês, o seu papel no comércio transatlântico de escravos e o processo de construção do edifício, assuntos que recebiam até então pouca atenção no campo acadêmico holandês. A promessa do museu é de que nas novas etapas do projeto de pesquisa resulte na implementação de novas informações na exposição permanente do museu e em eventos periódicos para ampliar as discussões sobre o tema. A pesquisa contou com a participação de historiadores holandeses, brasileiro, português e espanhol.

Já em março de 2022 um seminário online foi organizado para os pesquisadores que participaram do projeto compartilharem as suas pesquisas, e os trabalhos apresentados serão ainda publicados em revista. O vídeo do seminário online está disponível para assistir no site do museu.

Além disso, o site oficial do museu foi reformulado para contar sessões especiais explicando

15 Página e vídeo disponível em: https://www.mauritshuis.nl/en/our-collection/stories/johan-maurits/. Acesso em 30 de Março de 2023.
16 Para mais informações sobre os projetos de Josephine Zwaan acesso em: https://www.josephinezwaan.com/

a história do fundador do palácio, a história do museu e contextualizando a relação com o passado colonial e o Brasil, vídeos de pessoas diferentes contando a história das pinturas da exposição, as duas performances das artistas citadas anteriormente e uma página a respeito da pesquisa que está sendo realizada.

Novamente o museu repercutiu nas notícias e nos jornais nacionais, e a produção realizada afetou a academia. Entre os muitos artigos e notícias que foram publicadas a respeito da exposição e do caso, esteve um debate entre os historiadores Piet Emmer e Henk den Heijer e a curadora Lea Van der Vinde e o historiador Erik Odegard no jornal deVolkskrant. Emmer e Den Heijer, em artigo de opinião intitulado, em tradução livre, “Nem tudo na Era de Ouro tinha a ver com o tráfico de escravos, então também não vamos fingir”[17] argumentam que a exposição “sofre” da historiografia ativista de esquerda e que apresenta fatos errados sobre a história de Nassau.

No começo do texto eles escrevem que a exposição fala pouco sobre arte e muito sobre história, com uma comoção a respeito da anterior ausência de informações sobre o passado colonial do fundador da casa. Criticam uma condenação que consideram precoce a respeito da história de Nassau, que consideram não existir evidências suficientes para afirmar que Nassau lucrou com o tráfico de escravos. Sua afirmação gira em torno da informação de que Nassau construiu seu patrimônio apenas com o dinheiro de seu salário na Companhia das Índias Ocidentais.

Em resposta a enérgica crítica dos historiadores sobre a exposição, inclusive com acusações de que cometeram absurdos flagrantes, desinformação e propaganda ativista[18], a curadora Lea Van der Vinde e o historiador Erik Odegard publicaram um artigo no mesmo jornal reafirmando a seriedade da pesquisa realizada pelos profissionais para a exposição e apontando as desinformações que os próprios historiadores estavam propagando a respeito das informações presentes nos textos curatoriais. Eles também reafirmam a importância do processo interdisciplinar e colaborativo para a produção dos textos das obras, apontando a necessidade de se olhar para a história a partir de outras perspectivas que fogem da simples visão de um herói nacional que contribuiu para a arte e a ciência.

Posteriormente, como resultado da pesquisa sobre Maurício de Nassau e o Brasil Holandês, Erik Odegard e a pesquisadora Carolina Monteiro, que participou também do processo da exposição, publicaram um artigo que também colocava respostas para as acusações dos historiadores. O artigo ajudou a esclarecer falsas informações e argumentar com base na análise de documentos a comprovação do envolvimento pessoal de Nassau com o tráfico de escravos e o seu ganho pessoal com o mesmo, ficando clara a herança colonial e escravista do edifício do museu.

Odegard aponta a importância de pensar novas perspectivas no estudo da História da Arte,

17 EMMER, Piet, HEIJER, Henk Den. Niet alles had in de Gouden Eeuw met slavenhandel te maken, dus laten we ook niet doen alsof. De Volkskrant, 30 de Abril de 2019. Disponível em https://www.volkskrant.nl/cs-b99050e2 Acesso em 20 de outubro de 2022.

18 VINDE, Lea Van der, ODEGARD, Erik. Mauritshuis toont juist met opzet verschillende visies. De Volkskrant, 7 de Maio de 2019. Disponível em: <https://www.volkskrant.nl/cs-b43bcb15> Acesso em 20 de outubro de 2022.

que podem trazer discussões e apontamentos para além das técnicas utilizadas nas pinturas. A exposição tenta trazer essas novas perspectivas.

Catherine Walsh, uma das idealizadoras da teoria decolonial, destaca que a decolonialidade corresponde a necessidade de se passar por um processo contínuo de luta contra o pensamento normativo e colonial, através de uma postura de transgressão e de insurgência. Não é um processo fácil e sem conflitos, é um processo contínuo de luta.

A jornalista e pesquisadora brasileira Rosane Borges, retomando o conceito de olhar opositor de bell hooks, defende as práticas de deslocamento do olhar, das práticas que transformam os pontos de vista. Ela trabalha com a ideia das artes visuais sendo considerada como um sistema discursivo e ideológico, sendo importante e necessário a criação de estratégias para compreender o lugar onde os símbolos das imagens colonizadas permeiam nosso imaginário e dentro das instituições, reconhecendo que ao longo da história, ao invés de deslocarmos o nosso olhar, há uma constante reafirmação dele. Borges sustenta que é necessário que se refaça a trajetória do olhar para além de refazer as imagens.

Considerações Finais

Pensando então em novas práticas, qual é o papel do museu normativo, que ajudou na construção desse olhar colonial? Existe caminho para a instituição fazer parte da construção desse novo sistema visual, com isso tornando visível a sua história completa, tornando consciente e visível o olhar colonial que o construiu, para decolonizá-lo e causar uma transformação? Quais as estratégias e projetos práticos que podem ser desenvolvidos? As mudanças podem aparecer de dentro para fora do museu, ou apenas de fora para dentro?

Ao pensar nessas questões, é importante pontuar inicialmente que uma proposta de exposição decolonial que nasce dentro do museu normativo tem as suas limitações, já que dentro da instituição o discurso do poder ainda é inquestionável, sendo a origem do discurso. Quem faz as escolhas curatoriais ainda é quem tem o poder à sua disposição. Entretanto, no processo de concepção do caso apresentado, da exposição “Shifting Image - In Search of Johan Maurits”, pôde-se observar como a opinião pública e as discussões instigadas por um movimento insurgente e questionador conseguiram pressionar os profissionais do museu a entrarem em movimento.

De alguma forma, o deslocamento do olhar proposto por Rosane Borges aconteceu, causando um deslocamento do olhar da figura de Maurício de Nassau, resultando em uma mudança dentro da exposição permanente que pode contribuir para uma maior consciência sobre a história colonial para as novas gerações de visitantes deste museu.

Num texto intitulado “The Museum will not be decolonised”, a curadora Sumaya Kassim fala

sobre os perigos deste processo de descolonização das instituições museológicas, partilhando a sua experiência com a exposição The Past is Now no Birmingham Museum and Art Gallery, no Reino Unido. O título é uma provocação. A tarefa de decolonizar o museu normativo é um grande desafio, cheio de obstáculos, riscos e dificuldades, pois trata da história e das raízes profundas e estruturais da colonialidade. É possível que a matriz do poder bloqueie os esforços ou mesmo se aproprie da palavra decolonial para ressignificá-la e perpetuar os mesmos padrões de sempre. É preciso cuidado para que a decolonização não se torne apenas um slogan em que os museus se orgulham de uma tentativa de inclusão não lidando realmente com o passado do museu. Por isso é importante continuar na luta, de forma coletiva e atenta.

Ao mesmo tempo, para Kassin, o processo que viveu na curadoria da exposição #ThePastIsNow, em 2017, demonstrou que mesmo que a prática decolonial seja de fato desafiadora, dolorosa, necessariamente inalcançável e necessariamente indefinível[19], é um processo necessário e colaborativo. Um trabalho que deve ser feito em conjunto e que, do outro lado da dificuldade, há uma mudança dentro de cada um que participa do processo. As curadoras que participaram da exposição aprenderam como a instituição trabalha, opera e pensa, assim como os atores institucionais estavam aprendendo como servir melhor a própria comunidade.

No caso do Mauritshuis, a proposta da exposição surgiu de dentro para fora, organizada pelos atores institucionais como resposta a uma demanda social, mas acredito que a reflexão sobre o resultado desse projeto corra na mesma direção. As pessoas que participaram desse processo estavam aprendendo sobre a própria instituição e a como acolher as reivindicações de uma justiça da memória e que tenha consequências de longa duração.

Em entrevista com a pesquisadora Carolina Monteiro, que é brasileira e foi curadora assistente da exposição Shifting Image, a respeito dos possíveis resultados dessa exposição para um discurso decolonial, ela apontou que ainda há um longo trajeto dentro do museu em direção de práticas decoloniais a nível realmente institucionalizado, já que essa ação não aconteceu em todos os departamentos do museu. Entretanto, ela vê que o debate em torno da imagem de Nassau e o lugar em que o edifício e sua história ocupam na narrativa colonial foi real e significativo, com relevância na esfera nacional. A imagem desse então herói e do Brasil holandês entrou em movimento e não mais permanece estática, romantizada e idealizada, assim como a origem do museu em si.

Como colocado pelos curadores, a exposição foi um ponto de partida e pode ser considerada uma oportunidade para abrir novos caminhos para práticas decoloniais dentro da instituição. A partir do momento em que os museus se abrem para a entrada dessas discussões e desses movimentos, o espaço de disputa se intensifica e a possibilidade do deslocamento do olhar se torna real. É possível oportunizar as práticas de trabalho, sem ingenuidade, aprender a subverter

19 Kassim, Sumaya. The museum will not be decolonized. 2017 Disponível em: https://mediadiversified.org/2017/11/15/the-museum-will-not-be-decolonised/ . Acesso em 20 de outubro de 2022.

e ter métodos viáveis para que a decolonização se torne uma realidade. Ela não necessariamente demonstra ser definitiva, isso será possível observar no futuro, mas ao menos o museu pode deixar de ser um espaço que perpetua o silenciamento e a violência epistêmica.

REFERÊNCIAS

EMMER, Piet, HEIJER, Henk Den. **Niet alles had in de Gouden Eeuw met slavenhandel te maken, dus laten we ook niet doen alsof**. De Volkskrant, 30 de Abril de 2019. Disponível em https://www.volkskrant.nl/cs-b99050e2 Acesso em 20 de outubro de 2022.

KASSIM, Sumaya. **The museum will not be decolonized**. Media Diversified, 15 de Novembro de 2017. Disponível em: https://mediadiversified.org/2017/11/15/the-museum-will-not-be-decolonised/. Acesso em 20 de outubro de 2022

MIGNOLO, Walter, WALSH, Catherine. **On decoloniality: Concepts, analytics, praxis**. Durham : Duke University Press, 2018.

MONTEIRO, Carolina. **Colonial Representations of Brazil and their Current Display in Western Museums: The Mauritshuis Case and the Dutch Gaze**. 2019. 71 folhas. MA Thesis Arts & Culture | Museums & Collections – Leiden University, Leiden, 2019.

MONTEIRO, Carolina, ODEGARD, Erik. **Slavery at the Court of the 'Humanist Prince' Reexamining Johan Maurits van Nassau-Siegen and his Role in Slavery, Slave Trade and Slave-smuggling in Dutch Brazil**. Journal of Early American History, 2020. Disponível em: https://doi.org/10.1163/18770703-01001004

Museu de Arte de São Paulo Assis Chateubriand. **MASP Seminário / Arte e descolonização / 16.10.2019 / Manhã**. Youtube. 16 de outubro de 2019. Disponível em: https://youtu.be/MoSsFK4oT-Q. Acesso em: 20 de outubro de 2022

Museu de Arte de São Paulo Assis Chateubriand. **MASP Seminário / Arte e descolonização / 16.10.2019 / Tarde**. Youtube. 16 de outubro de 2019. Disponível em: https://youtu.be/3Khk8kQcVu4. Acesso em: 20 de outubro de 2022

VINDE, Lea Van der *et al.* **Shifting Image - In Search of Johan Maurits**. Zwolle: Waanders Publishers, 2019.

VINDE, Lea Van der, ODEGARD, Erik. **Mauritshuis toont juist met opzet verschillende visies**. De Volkskrant, 7 de Maio de 2019. Disponível em: https://www.volkskrant.nl/cs-b43bcb15 Acesso em 20 de outubro de 2022.

WALLERSTEIN, Immanuel. **A análise dos sistemas-mundo como movimento do saber**. In:- Vieira, P.A., LimaVieira,R., & Filomeno, F. A. (org.). O Brasil e o capitalismo histórico: passado e presente na análise dos sistemas-mundo. São Paulo: Cultura Acadêmica Ed., pp.17-28

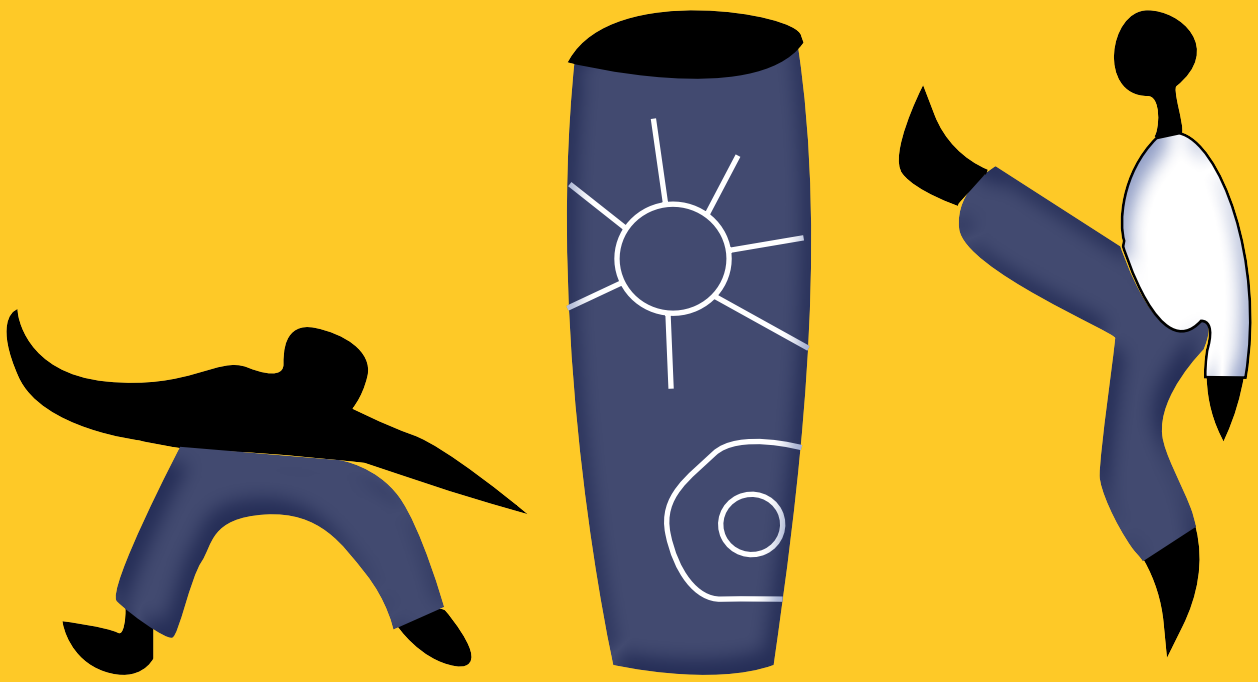
Rutte softens Mauritshuis criticism as 'statues to slavery' row rumbles on. Dutchnews.nl, 22 de janeiro de 2018. Disponível em https://www.dutchnews.nl/news/2018/01/rutte-softens-mau-

ritshuis-criticism-as-row-over-statues-to-slavery-rumbles-on/. Acesso em 20 de outubro de 2022

5º sebramus

Museologia em *movimento:* lutas e resistências

GT 15
HISTÓRIA E MEMÓRIA DOS MUSEUS E DA MUSEOLOGIA NO BRASIL



GT 15 - HISTÓRIA E MEMÓRIA DOS MUSEUS E DA MUSEOLOGIA NO BRASIL

Coordenadores
Henrique de Vasconcelos Cruz (Museu do Homem do Nordeste / Fundação Joaquim Nabuco - PE)
Priscilla Arigoni Coelho (UFOP)
Ana Carolina Gelmini de Faria (UFRGS)

Resumo

O Grupo de Trabalho História e Memória dos Museus e da Museologia no Brasil é dedicado à apresentação de pesquisas finalizadas ou em andamento sobre escritas da história e processos de construção de memórias sobre museus e práticas museológicas levadas a cabo por agentes do campo da Museologia em experiências institucionais, produções científicas, formulação de conceitos, pensamentos, etc., numa análise de biografia de coleções e objetos museológicos, bem como do itinerário profissional de agentes que legitimaram o campo. Dedica-se também à divulgação de trabalhos voltados à cientifização das práticas museológicas e sua institucionalização em cursos de graduação e pós-graduação, privilegiando também uma abordagem de análise institucional. O GT se constituirá em um espaço de divulgação, reflexão e debates sobre as diferentes contribuições (teóricas, empíricas e acadêmicas), institucionalizadas ou não, individuais e em grupo que constituíram o campo museológico brasileiro e atualmente são objeto de estudos na História, Museologia, Antropologia, Sociologia e outras áreas do saber. O GT justifica-se pela possibilidade de constituir um fórum de divulgação, reflexão, debates e trocas de produção científica sobre a história e memória dos museus e da Museologia no Brasil. Importante destacar que este GT será uma continuidade dos debates iniciados no II Sebramus (Recife, 2015), III Sebramus (Belém, 2017) e IV Sebramus (Brasília, 2019). Através desse espaço é possível não apenas que se conheçam os trabalhos sobre o tema que se tem desenvolvido no Brasil, mas também se fortaleça esse campo de pesquisa que muito tem crescido e contribuído para a elaboração de políticas e diretrizes no âmbito dos museus, da Museologia e do Patrimônio.

MARGS EXTRAMUROS E SEUS AGENTES MEDIADORES: uma experiência da Museologia regional na década de 1970

Aline Vargas
PPGMusPA/UFRGS
Discente

RESUMO

O presente artigo apresenta os agentes que tornaram possível a execução do projeto extramuros, promovido pelo Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli (MARGS) em parceria com o Governo do Estado durante a década de 1970. Destaca-se a contribuição dos profissionais que, a partir de conhecimentos teóricos e empíricos agiram como mediadores entre museu, patrimônio, arte e setores sociais que eram – e ainda são, por vezes – mantidos à margem da vida cultural da cidade. A então jornalista Teniza Spinelli e o advogado, empresário e diretor Luiz Inácio Medeiros somam-se ao grupo de agentes com diversos olhares sobre uma mesma questão: o afastamento entre sujeitos e museu e possíveis estratégias de aproximação, tendo a arte e o patrimônio como fio condutor dessa apropriação. Logo, se objetiva esquadrinhar suas motivações e trajetórias junto aos grupos selecionados para participar dos projetos extramuros, buscando estabelecer paralelos entre suas atuações profissionais e o objetivo de cada ação. Os espaços que receberam as ações foram escolas, a Fundação do Bem Estar ao Menor, indústrias de Porto Alegre e região metropolitana, o Hospital Psiquiátrico São Pedro e o Presídio Central. Propõe-se apresentar o repertório de formação destes dois profissionais, visando contribuir com a história desta instituição museológica e, sobretudo, para que seus resultados sejam incorporados à história da Museologia no Rio Grande do Sul.

PALAVRAS-CHAVE

MARGS. Agentes mediadores. Inclusão cultural.

ABSTRACT

This article presents the agents that made possible the execution of the extramural project, promoted by the Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli (MARGS) in partnership with the State Government during the 1970s. Highlight the contribution of professionals who, based on theoretical and empirical knowledge, acted as mediators between the museum, heritage, art and social sectors that were – and still are, sometimes – kept on the sidelines of the cultural life of the city.The journalist Teniza Spinelli and the lawyer, businessman and director Luiz Inácio Medeiros joined the group of agents with different perspectives on the same issue: the distance between

subjects and the museum and possible approximation strategies, with art and heritage as a thread driver of this appropriation. Therefore, the objective is to scrutinize their motivations and trajectories with the groups selected to participate in extramural projects, seeking to establish parallels between their professional activities and the objective of each action. The spaces that received the actions were schools, the Fundação do Bem Estar ao Menor, industries in Porto Alegre and the metropolitan region, the São Pedro Psychiatric Hospital and the Central Prison. It is proposed to present the training repertoire of these two professionals, aiming to contribute to the history of this museological institution and, above all, so that its results are incorporated into the history of Museology in Rio Grande do Sul.

KEYWORDS

MARGS. Mediating agents. Cultural inclusion.

1 Introdução

Incorporando uma conduta mais democrática, se afastando dos museus ensimesmados e preservacionistas, as instituições depararam-se com inúmeras problemáticas que atravessaram modelos tradicionais historicamente sedimentados. No âmbito nacional há distintos exemplos de ações educativo-culturais promovidas por agentes que auxiliaram na busca por aproximar sociedade e museu, reverberando em experimentos que podem ser inseridos na Histórias dos Museus e da Museologia, além da História da Educação em museus. Nesse sentido, analisar propostas feitas em regiões que transponham o eixo Rio-São Paulo contribui para enriquecer o referencial teórico, bem como fomenta discussões que inserem outros agentes e museus brasileiros quando se trabalha tais assuntos.

À vista disso, o Rio Grande do Sul possui nas figuras de Teniza Spinelli e Luiz Inácio de Medeiros dois dos principais nomes ligados à história dos museus e da Museologia regional, tanto por seus papéis enquanto profissionais ligados ao MARGS quanto por suas atuações em outros espaços culturais e no desenvolvimento do campo no Estado. A partir de sua atuação na elaboração e execução das ações extramuros propostas pelo MARGS em parceria com a DAC/SEC, tem-se a possibilidade de evidenciar as contribuições destes profissionais em uma perspectiva mais ampla, compreendendo suas trajetórias bem como suas atuações para além da instituição mencionada.

2 Luiz Inácio de Medeiros e Teniza Spinelli: intelectuais mediadores sob o prisma de uma Museologia Regional

Filho do professor universitário Laudelino Medeiros[1] e de Hortense da Costa Franco Medeiros, Luiz Medeiros nasceu em 14 de maio de 1943 e formou-se em Direito na UFRGS em 1965. Além de envolver-se no cenário cultural, atuou como como chefe de cerimonial durante a gestão do governador do estado Ildo Meneghetti, entre 1963 e 1966, foi secretário particular do Governador Walter Peracchi Barcellos entre os anos de 1967 e 1971, além de ter atuado como subsecretário de Comunicações, Minas e Energia na gestão do Secretário Henrique Anawate, entre 1967 e 1975. Na iniciativa privada, foi diretor da empresa Perdigão S.A e membro do Conselho Consultivo da Aços Finos Piratini, e tal envolvimento no setor empresarial fez com que Medeiros representasse o Brasil no Seminário para Desenvolvimento Econômico de Tóquio, no ano de 1971.

Articulado politicamente, em um período que o país enfrentava o Regime Militar, e com reconhecido capital cultural e social (BOURDIEU, 1999), Medeiros soube aproveitar o lugar que ocupava, suas relações e conhecimentos, promovendo, a partir de ações educativo-culturais, um museu com vistas a se tornar um agente de transformação cultural e social. Luiz Medeiros colaborou de forma expressiva na consolidação do campo museal da cidade e do Estado antes mesmo de assumir o cargo como diretor do MARGS em 1975, dialogando com gestores, políticos, empresários e artistas, fomentando ações voltadas àqueles indivíduos muitas vezes esquecidos pelas instituições culturais. Foi o primeiro presidente do Conselho Regional de Museologia, o COREM/RS[2], e representando o Estado, integrou o então Conselho Brasileiro de Museologistas, atual Conselho Federal de Museologia (COFEM), importante órgão de regulamentação da profissão de Museólogo no Brasil. Foi diretor do Museu Julio de Castilhos entre 1983 e 1987 e sócio fundador da Associação de Amigos das Pinacotecas de Porto Alegre (AAPIPA), na qual foi conselheiro por duas gestões (PINACOTECA ALDO LOCATELLI, 2021). Em 2014, pelas suas contribuições para a Museologia gaúcha, foi homenageado pelo COREM 3ª Região.

Cosmopolita, Medeiros transitava em diversos ambientes da elite gaúcha, cultivando laços com personalidades representativas da vida política e cultural do Estado e do país. Aqui, é relevante

1 É significativo pontuar que Laudelino Medeiros, professor do Departamento de Sociologia da UFRGS durante a ditadura militar, foi integrante da Comissão Especial de Investigação Sumária da UFRGS (CEIS/UFRGS), instaurada em 1964 e que atuava investigando funcionários da Universidade que indicassem ser contra os princípios ideológicos do Estado à época. Sobre Laudelino Medeiros, Mansan (2009, p. 108) pontua que este teve sua atuação caracterizada "por um significativo alinhamento com algumas diretrizes da Ideologia de Segurança Nacional, notadamente o conservadorismo político (particularmente presente nas formas de anti-trabalhismo e anticomunismo). Laudelino Medeiros havia se aproximado da Ação Integralista Brasileira (AIB) em sua juventude, tendo feito parte da mesma geração católica porto-alegrense [...]. Laudelino Medeiros não afastou-se da direita, cultivando uma postura político-ideológica conservadora claramente perceptível em sua atuação na CEIS/UFRGS".

2 A exposição francesa a qual Medeiros se refere trata-se da mostra "Os Pintores Franceses da Luz", que marcou simbolicamente a entrada da instituição na sede e contou com a parceria da Aliança Francesa (BOLETIM INFORMATIVO DO MARGS, 1976).

elucidar o fato de seu capital cultural e social (BOURDIEU, 1999) que certamente alicerçou sua gestão como diretor do MARGS, oportunizando e favorecendo uma gestão mais ativa, onde, a partir da sua rede de relações profissionais e pessoais, pode desenvolver suas propostas em diferentes espaços da cidade e estado.

As ações extramuros se voltaram a diferentes públicos, como no caso do "Museu vai à Escola", o "Museu vai à Indústria" e os "Encontros de Criatividade", que tiveram como foco pessoas em situação de privação total ou parcial de liberdade, com os jovens da então FEBEM[3], e adultos da Penitenciária de Porto Alegre e pacientes do Setor de Praxiterapia, do Hospital Psiquiátrico São Pedro. A exemplo de sua influência e trânsito em diferentes esferas, uma das primeiras indústrias a receber a ação educativo-cultural "Museu vai à Indústria" foi justamente a Aços Finos Piratini, na qual fez, por anos, parte da administração. Nesse sentido, as relações culturais e sociais de Medeiros já no início de sua gestão promoveram maior ênfase também à mudança de sede[4] que estava em processo corrente, uma vez que em 1974 (um ano antes do início de sua gestão) por meio de decreto, foi autorizada a transferência da instituição para o prédio da Praça da Alfândega. Medeiros pontua que:

> A mudança para a nova sede parecia muito difícil. Ajudou muito o fato de ser o Delegado do Ministério da Fazenda, Carlos Peracchi Barcellos, irmão do ex-governador de quem eu fora Secretário Particular no Ministério do Trabalho e Previdência Social e no Governo do Estado. Consegui, ainda, antes da mudança, um ano e tanto antes, realizar duas exposições no local da atual sede, uma de reproduções impressionistas vindas da França, e outra de arte africana, de grande qualidade, pertencente ao Banco de Boston. Serviram para tornar definitiva a futura posse (MEDEIROS, 2005, p. 64)[5].

Logo, fica evidente o grau de importância da rede de contatos somado à importância da sua trajetória profissional diante de sua atuação no cenário cultural porto-alegrense. A partir de viagens de estudos no Japão e Estado Unidos, além de frequentes visitas a diferentes países devido a seu trabalho em empresas privadas, Luiz Medeiros ampliou seu escopo profissional a respeito da gestão e inovações no âmbito cultural, aproximando-se do campo da arte, dos museus e de artistas

3 Órgão que regulamenta e fiscaliza o exercício da profissão de Museólogo. Há cinco Conselhos Regionais de Museologia no país, sendo o Corem 3ª Região o que abarca o Estado do Rio Grande do Sul. Para saber mais, acesse: https://www.corem3.org.br/. Acesso em: 24 nov. 2022.

4 A Fundação de Atendimento Sócio-Educativo, criada pela Lei Estadual 11.800 em 28 de maio de 2002 e através do Decreto Estadual nº 41.664 de 6 de junho de 2002, provém da reorganização do sistema iniciado pela criação do Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA), pela Lei 8.069/90, que extinguiu a FEBEM. A FASE que emerge dialogando com os "dispositivos do ECA, rompeu com o paradigma correcional-repressivo que orientava a política do bem-estar do menor e, que no Rio Grande do Sul, vigorou desde 1945, quando foi fundado o Serviço Social do Menor (Sesme/RS), como sucursal do Serviço de Amparo ao Menor (SAM), responsável, na época, pela política de atendimento às crianças e adolescentes carentes, abandonados ou autores de atos infracionais" (FASE, 2021). Disponível em: https://www.fase.rs.gov.br/quem-somos. Acesso em 19 de out. 2021.

5 Artista, Armando Almeida (Dom Pedrito/RS, 1939 - Porto Alegre/RS, 2013) produziu trabalhos em gravura em metal e litografia, e participou de mostras coletivas a partir de 1959, recebendo diversos prêmios. Foi professor no IA/UFRGS e no Ateliê Livre, e entre 1972 e 1973, esteve à frente da direção do MARGS (MARGS, 2022).

de diversos lugares, o que certamente agregou para sua visão enquanto gestor de uma instituição museológica de arte.

A legitimação de Medeiros, ou seja, seu *status*, ao que tudo indica, contribuiu não somente para a efetivação da mudança de sede como também, de certa forma, possibilitou que as ações extramuros propostas nos mais diversos cenários fosse possível. Sua atuação, enquanto profissional bem articulado com distintos campos, foi explicitamente marcado pela intenção de fortalecimento do museu enquanto espaço de acesso e consumo dos bens culturais por outros grupos que historicamente foram afastados destes dispositivos culturais.

Para além de aumentar o número de visitantes, sua gestão propôs formar estética e intelectualmente os sujeitos com vistas a oferecer a eles noções sobre arte que até então eram consideradas desconhecidas, conhecimentos que se restringiam, segundo sua percepção, sobretudo, a uma classe dominante. É significativo destacar sua formação intelectual no âmbito da Museologia e das discussões que se colocavam ao campo museal à época, segundo pontua Teniza Spinelli, o diretor "tinha uma visão cultural e capacidade de delegar e confiar nos seus colaboradores e, assim, os núcleos de trabalho foram se solidificando" (SPINELLI, 2005, p. 98). É neste cenário que, com a inserção de novos membros no quadro de funcionários, e com sua transferência para o Edifício Paraguay, houve a separação entre ambiente técnico-administrativo e expositivo (SPINELLI, 2005). Logo, criou departamentos visando ampliar e qualificar as atividades, onde os núcleos de Administração, Acervo, Divulgação e Publicações, e Exposições Provisórias foram definidos.

Através desta investigação, Teniza Spinelli emergiu como uma das profissionais do quadro de funcionários do MARGS na época que teve importante papel articulador que fez possível realizar as ações extramuros, além de atuar no setor de Divulgação e Publicações. Nascida na cidade de Osório em 1943, Teniza Iara de Freitas Spinelli possui licenciatura em Português e Literaturas de Língua Portuguesa, Língua e Literatura Inglesa e Bacharelado em Comunicação Social (Jornalismo Gráfico e Audiovisual) também pela UFRGS, possuindo diversos livros publicados, como Museus Literários no Brasil: Histórias, ideias e guia de acervos (2009) e Cachoeira dos Ausentes (2013).

Spinelli chega ao MARGS em 1973, a convite da Diretora do DAC/SEC, Antonieta Barone. Na época, Teniza era formada em Letras e professora em escolas públicas estaduais e foi também incentivada pelo então diretor da instituição, Armando Almeida[6] a ingressar na equipe do museu que se localizava no *foyer* do Theatro São Pedro. Devido a sua formação, neste primeiro momento ficou encarregada da redação de textos, divulgação de eventos, correspondências com artistas e documentação - participando inclusive do primeiro inventário de obras do MARGS a partir do que chamou de uma "expedição arqueológica" (SPINELLI, 2005, p. 97). A respeito da sua chegada ao âmbito dos museus, Teniza conta que

6 Uma das peculiaridades do MARGS é ter sido criado sem possuir sede própria: sua primeira exposição, em 1955, foi feita na Casa das Molduras, galeria que realizava mostras na cidade. Em 1957, completando três anos de existência, se instalou no foyer do Theatro São Pedro, ocupando o espaço até 1973 quando foi transferido para sua penúltima sede, no Edifício Paraguay, no centro da cidade. Em 1978, chegou a sua atual sede na Praça da Alfândega.

> Dona Antonietta tinha me proporcionado ir a Bagé para participar do I Encontro Sul-Rio-Grandense de Museus, em 1975, onde conheci Tarcísio Taborda, curador dos museus da região, e outros profissionais do ICOM [...], diretores e técnicos de museus brasileiros. Depois daquele encontro em Bagé nunca mais fui a mesma. Estava contaminada pelo vírus da museologia, que passou a ser objeto das minhas indagações (SPINELLI, 2005, p.97).

No contexto em que o museu chegou a sua sede definitiva, Teniza Spinelli foi a responsável pela divulgação da notícia na imprensa e em outros veículos de comunicação, com vistas a construir uma "imagem da instituição na mídia", naquela nova fase (SPINELLI, 2005, p. 97). Trabalhando no setor de Divulgação, a jornalista e museóloga provisionada contribuiu para a coordenação, execução e publicização dos projetos, tais como as ações extramuros. Além disso, foi uma das responsáveis pela execução do I Seminário de Museologia do MARGS, em 1978. Cabe ressaltar um projeto de grande relevância que promoveu antes de sair do MARGS, em 1979, já na gestão de Jader de Siqueira: Espaço MARGS, uma parceria com a TVE que tinha como principal intuito a divulgação do acervo da instituição e dos artistas do Estado. Após deixar o MARGS e assumir a direção do Instituto Estadual do Livro (IEL) em 1980, continuou atuando junto ao Núcleo de Comunicação Social, criado por Siqueira.

Outro trabalho que Teniza executou no campo da Museologia Regional e Nacional, diz respeito a sua atuação em organizações profissionais como a criação da Coordenadoria Estadual de Museus (CEM/RS), atual Sistema Estadual de Museus do Rio Grande do Sul (SEM/RS) (1987), além de ter exercido o cargo de Vice-Presidente do COREM/RS da 3ª Região (1989), órgão que atuou ativamente na criação. Spinelli foi também Presidente do COFEM (1990) e Diretora do Museu Antropológico do RS (1989). Além disso, integra o ICOM e com ele participou de Conferências Gerais em Haia, na Holanda (1989), em Quebec, Canadá (1992) e em Stavanger, na Noruega (1996). Vale salientar sua centralidade na criação do Curso de Bacharelado em Museologia na UFRGS, em 2008, uma demanda que vinha há anos requisitando, dado o número de museus no Estado a baixa de profissionais capacitados para neles atuarem. Atualmente, Teniza Spinelli segue ligada ao MARGS sendo integrante da Associação de Amigos do MARGS (AAMARGS) e relembra que "[...] em nenhum lugar da cultura por onde andei, fui tão afetivamente envolvida [...] (SPINELLI, 2005, p.100)

Se nota nas posturas destes profissionais o empenho em publicizar o acervo, as discussões acerca da arte através da busca do público, firmando diálogo entre museu, patrimônio e sociedade com grupos que por razões distintas são afastados tanto do espaço físico da instituição quanto de discussões relacionadas a ela. Sob tal perspectiva, Gomes e Hansen (2016), assinalam que os sujeitos compreendidos como intelectuais mediadores ou mediadores culturais, se apresentam como agentes que a partir da atuação em diferentes cenários e contextos, voltam-se à ações com vistas a mediação cultural, com central importância social. Podem ser

> [...] leitores, contadores de histórias, guias de instituições, pais e outros agentes educadores encarregados de socialização, [...] de construção de identidades culturais de indivíduos e comunidades [...] (GOMES; HANSEN, 2016, p.9).

À vista disso, cabe salientar que as relações interpessoais e a formação profissional de Medeiros como advogado e empresário, consideradas aqui como importantes impulsionadores de sua relevância como gestor e agente articulador de aproximação entre o museu e seus não-públicos. Embora relegando a outros profissionais a execução das ações, intui-se que seu lugar como diretor, por ser reconhecido e estimado na área, facilitou a inserção das ações em diferentes espaços, muitos deles com difícil diálogo por outras pessoas e vias, tais como o Presídio Central de Porto Alegre. Por sua vez, Teniza Spinelli, por transitar entre o jornalismo e o campo museológico, se apresentou como central agente no diálogo que a gestão do MARGS buscava firmar com a sociedade através de diferentes veículos de imprensa.

Logo, estes agentes partiram de seus conhecimentos e do lugar social e político que ocupavam e se voltaram à realidade da época, em consonância com demandas sociais. Ocuparam a centralidade em funções estratégicas em instituições culturais, operando e propondo, a partir de seu lugar distinto. A característica mediadora entre arte, patrimônio e a sociedade é notada em diversas falas de Medeiros, em que aponta a urgência de um museu mais próximo aos seus cidadãos, mais dialógico, em que o contato com a arte seja para além da mera apreciação estética. Elucida-se também seu importante papel para a transição da instituição para o prédio da Delegacia Fiscal, que foi executada em sua gestão e, acerca disso, Medeiros em entrevistas aponta que sem espaço próprio e apropriado, o acervo mantém-se afastado dos públicos, pontuando sua visão frente a importância da publicização como um dos pilares do museu.

Compreende-se que pelo fato de Luiz Medeiros ter ocupado cargos na esfera da política estadual em distintos momentos, a partir de vivências empíricas, notou lacunas no âmbito cultural que careciam ser melhor e mais profundamente consideradas. Nesse sentido, em sua trajetória de aprendizado e formação, Medeiros atuou em diálogo com outros agentes sociais e organizações, vislumbrando a fusão entre os campos cultural e político. Ao analisar a forma como as ações educativo-culturais foram pensadas e sobretudo, quais as perspectivas que formavam seu pano de fundo, bem como o agente central dessa promoção, tem-se uma das possibilidades de analisar a forma com que a mediação se propunha. Dito de outra forma, as relações entre arte, museus e sociedade transformaram se ao longo do tempo tendo certos agentes ocupado papel central nesse processo de democratização, sendo que o nível de apropriação e envolvimento dos cidadãos é reflexo direto do grau de diálogo que as instituições firmam com diferentes sujeitos sociais.

Compreendo, assim, a indissociabilidade entre as ações propostas e os profissionais proponentes, uma vez que suas visões de mundo ditam, inclusive, os sentidos e significados atrelados ao conceito de público, encarando-os como sujeitos participantes ou passivos diante das ações. A postura de Teniza e Medeiros voltada à democratização do acesso tem vistas a formar públicos, ou seja, fomentar nos indivíduos uma relação de sensibilização, valorização e pertencimento diante da arte e do museu, pois, segundo eles, a apreciação é reflexo de envolvimento não somente com o produto, ou seja, a obra, mas com os produtores, os artistas e as discussões recentes sobre arte.

Além de voltar-se a diferentes grupos através de ações educativo-culturais específicas, outro vetor comunicacional da gestão de Medeiros que contou com a colaboração de Teniza, foi o Boletim Informativo do MARGS, que a partir de três edições por ano, propiciava um levantamento analítico da cena artística, sobretudo regional e nacional, através de entrevistas com artistas e outros profissionais da área das artes e do museu.

A atuação de Spinelli e Medeiros suscita questões a respeito das práticas propostas e dos impactos do acesso e da recepção da arte por parte de distintos grupos sociais, de sua relevância no momento de consolidação da instituição em espaço próprio, ou seja, alinhando-se às mudanças físicas, propôs experimentações educativas e comunicacionais. É sempre importante reiterar a proximidade constante entre Medeiros e Spinelli e os artistas locais, sendo estes os envolvidos diretamente na promoção de cursos e eventos voltados às comunidades. Parte importante da ação intelectual diz respeito a compreender a participação de outros agentes nos processos de diálogo, da mesma forma, foi viabilizado não somente o contato da população com os artistas, como também dos artistas entre si, os colocando também em posição de destaque.

As experimentações proporcionadas pela execução das ações extramuros que até então não haviam sido exploradas pela instituição, foram principal canal pelo qual a disseminação de conhecimento e difusão do acervo foi feita, fator que tornou o diálogo singular pela forma como foi feita nas escolas, nas indústrias, nos hospitais e outros espaços selecionados para receber as ações, enquanto estratégias de aproximação com os públicos selecionados.

Considerações Finais

As informações aqui apresentadas partem de um estudo mais amplo, através de uma pesquisa de Dissertação que propôs analisar as ações extramuros enquanto uma experiência regional que buscou levar a arte e o patrimônio a diferentes grupos sociais, transpondo os limites do museu. No processo de investigação, os nomes de Teniza Spinelli e Luiz Inácio de Medeiros emergiram como a base para que a atividade pudesse ser elaborada. Até que os encontros pudessem ter sido efetivados pelos artistas que ofereceram as aulas, nota-se a relevância destes dois profissionais durante o processo de elaboração, seja enquanto mediadores entre diversos setores do estado

com o museu, seja enquanto mediadores da proposta com os espaços que iriam recebê-las. As bases das ações extramuros dialogam com a postura e trajetória de cada um, que via a importância de que as instituições fizessem o exercício oposto, e fosse até seus públicos, ativando sua função social.

Da mesma forma, a contribuição de Spinelli e Medeiros é de suma importância quando se trata da criação de conselhos profissionais, eventos do campo dos museus e mesmo da formação de profissionais Museólogos qualificados para atender às inúmeras demandas culturais do Estado.

REFERÊNCIAS

BOURDIEU, Pierre. **Escritos de Educação**. ALICE, Maria; CATANI, Afranio (orgs.) – Petrópolis, RJ: Vozes, 1999, 2ª ed. p. 71-79.

GOMES, Angela Maria de Castro; HANSEN, Patricia Santos. Intelectuais, mediação cultural e projetos políticos: uma introdução para delimitação do objeto de estudo. In: GOMES, Angela Maria de Castro; Hansen. Patricia Santos (orgs.) **Intelectuais mediadores: práticas culturais e ação política.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016, p. 7-37.

MEDEIROS, Luiz Inácio Franco de. E, finalmente, a nova sede. In: GOMES, Paulo; GRECCO, Vera (orgs)**. MARGS 50 Anos: Memória do Museu.** Porto Alegre, 2005. p. 63 - 65.

PINACOTECA ALDO LOCATELLI. **Exposição 'A arte pode ser eu?"**. Porto Alegre, 2021.

SPINELLI, Teniza. Respirando Arte e Cultura. In: GOMES, Paulo; GRECCO, Vera (Orgs). **MARGS 50 Anos: Memória do Museu.** Porto Alegre, 2005. p. 96 - 100.

OS AGENTES E PROPOSTAS DE CRIAÇÃO DO MUSEU DE COMUNICAÇÃO SOCIAL HIPÓLITO JOSÉ DA COSTA

Ana Letícia de Alencastro Vignol
PPGMUSPA/UFRGS – aluna
Ana Celina Figueira da Silva
PGMUSPA/UFRGS – docente

RESUMO

O trabalho apresenta resultados parciais de pesquisa em realização junto ao Programa de Museologia e Patrimônio da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Propõe analisar os objetivos e motivações dos agentes envolvidos no processo de criação do Museu da Comunicação Hipólito José da Costa, criado em 1974 vinculado ao governo estadual do Rio Grande do Sul e surgindo com a função de conservar, pesquisar e divulgar a história da comunicação gaúcha constituído por acervos das áreas de imprensa e da imagem e do som, em diversos suportes. Analisa a atuação de um grupo de intelectuais locais que operavam pela preservação do patrimônio cultural da capital do estado, representados pela Associação Rio-grandense de Imprensa e de um grupo denominado Barões do Cupim, que participaram do processo de criação, funcionamento e divulgação do museu. Discute uma possível disputa que compreendeu diversos perfis de museu em sua constituição. Evidencia o papel da imprensa neste processo, representados pela escolha do seu Patrono, o jornalista Hipólito José da Costa, editor do primeiro jornal brasileiro e seu prédio, onde funcionaram diversos jornais gaúchos. Analisa a sua relação com o contexto do surgimento dos Museus da Imagem e do Som no Brasil durante o período da Ditadura Civil-Militar. Como resultado parcial, aponta-se a preponderância da área da imprensa em relação aos demais setores da comunicação já que foram identificadas proposições de Museu da Imprensa e de "Submuseu da Imagem e do Som" e de sua singularidade em relação aos Museus da Imagem e do Som.

PALAVRAS-CHAVE

Museu da Comunicação Hipólito José da Costa.
Museus da Imagem e do Som. Imprensa. Patrimônio Cultural.

ABSTRACT

The paper presents partial results of research being carried out at the Museology and Heritage Program of the Federal University of Rio Grande do Sul. It proposes to analyze the objectives and motivations of the agents involved in the creation process of the Hipólito José da Costa Communication

Museum, created in 1974 linked to the state government of Rio Grande do Sul and emerging with the function of conserving, researching and disseminating the history of gaucho communication consisting of collections from the areas of the press and image and sound, in various supports. It analyzes the performance of a group of local intellectuals who operated for the preservation of the cultural heritage of the state capital, represented by the Associação Riograndense de Imprensa and a group called Barões do Cupim, who participated in the process of creation, operation and dissemination of the museum. It discusses a possible dispute that comprised several museum profiles in its constitution. It highlights the role of the press in this process, represented by the choice of its Patron, the journalist Hipólito José da Costa, editor of the first Brazilian newspaper and its building, where several newspapers gauchos operated. It analyzes its relationship with the context of the appearance of the Image and Sound Museums in Brazil during the period of the Civil-Military Dictatorship. As a partial result, it is pointed out the preponderance of the press area in relation to the other sectors of communication, since propositions of the Press Museum, and of "Sub-museum of Image and Sound" and their uniqueness in relation to the Image Museums were identified and Sound.

KEYWORDS

Hipólito José da Costa Communication Museum.
Museums of Image and Sound. Press. Cultural heritage.

1 Como se constituiu o MuseCom

O Museu da Comunicação Hipólito José da Costa (MuseCom)[1] é um órgão vinculado ao governo do Estado do Rio Grande do Sul, situado na região central da cidade de Porto Alegre, que tem como função conservar, pesquisar e divulgar a história da comunicação gaúcha através do tratamento de acervos diversos: imprensa; televisão e vídeo; rádio e fonografia; publicidade e propaganda; fotografia; cinema e tridimensionais.[2]

A instituição foi criada pela Portaria nº 018044 em 06 de setembro de 1974, com o nome de Museu da Comunicação Social (MCSHJC) e em 30 de dezembro de 1975 foi legalizada pelo Decreto nº 24.366, já com a adição da denominação de seu patrono – Hipólito José da Costa, cujas finalidades eram recolher e selecionar material referente à área; organizar, ampliar e pesquisar seu acervo; propiciar consultas e informações e promover atividades que auxiliassem o conhecimento da história da comunicação no Rio Grande do Sul[3].

1 A antiga sigla do museu era MCSHJC, referente à denominação "Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa". Quando a designação "Social" foi retirada, a sigla passou para MuseCom. Segundo reportagem intitulada "O museu recupera espaços", a mudança do nome e da logomarca ocorreu em 2010 (RRPP Atualidades, 2010, p. 12).

2 O MuseCom, localizado na Rua dos Andradas, 959, no centro histórico de Porto Alegre, "(...) está registrado sob os códigos 6.53.68.6717 e ES-8133, respectivamente, no Cadastro Nacional de Museus do Instituto Brasileiro de Museus e no Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais." Informações disponíveis em: https://www.MuseCom.com.br/o-museu. Acesso em: 13 jul.2022.

3 Segundo o Art. 2º do Decreto de criação citado. Disponível em: https://ww3.al.rs.gov.br/legis/M010/M0100018.as-

O prédio sede do MuseCom, tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado do Rio Grande do Sul (IPHAE) em 1987, foi construído em 1922, para abrigar o jornal A Federação, órgão oficial do Partido Republicano Rio-Grandense (PRR), que circulou entre 1884 e 1937. Esta edificação também abrigou o Diário Oficial do Estado; o Jornal do Estado; o Departamento de Imprensa Oficial e a Companhia Rio-Grandense de Artes Gráficas (CORAG), razão pela qual sua localização é conhecida como "Esquina da Comunicação", pois também funciona, em frente ao mesmo, o jornal Correio do Povo, criado em 1895.

Hipólito José da Costa[4] – patrono do museu – editou pela primeira vez o jornal Correio Braziliense (ou Armazém Literário) em 01 de junho de 1808, em Londres, que pregava ideias liberais e nacionalistas, tais como a abolição da escravatura e a independência das Américas. Foi o primeiro jornal oficial do Reino Unido e é considerado pela classe jornalística brasileira como o primeiro jornal do Brasil[5], mesmo editado fora do País. Circulava clandestinamente em Portugal devido às ideias que pregava e em dezembro de 1822, por ocasião da independência do Brasil – um dos grandes objetivos de sua existência – teve sua última publicação.

A origem do MuseCom remonta ao ano de 1972, quando o jornalista gaúcho Sérgio Roberto Dillenburg, ao realizar uma série de reportagens sobre a situação de alguns órgãos públicos da cultura no Estado para o jornal local Correio do Povo, acabou encontrando diversos jornais e revistas que reconheceu como raros e de importância histórica[6], em situação precária, sem local definido de guarda e sem tratamento especializado, no Arquivo Histórico do Rio Grande do Sul (AHRS). Diante desta situação, principalmente pela falta de uma sede adequada para o AHRS, que ficou fechado por mais de um ano, publicou uma reportagem[7] alertando para os riscos de seu fechamento e a perda do seu acervo. Com o apoio da imprensa local e da Associação Riograndense de Imprensa (ARI), conseguiu a anuência do governo do Estado para definir o destino destes jornais e revistas.

A repercussão da reportagem acabou gerando a elaboração de um anteprojeto[8] de criação

p?Hid_IdNorma=32743&Texto=&Origem=1. Acesso em: 12 jul, 2022.

4 Hipólito José da Costa Pereira Furtado de Mendonça nasceu em 13 de agosto de 1774 na Colônia do Sacramento quando pertencia ao território brasileiro, razão pela qual a classe jornalística reivindica sua nacionalidade brasileira. Foi jornalista, diplomata e maçom, exilado em Londres devido a acusações da Inquisição da Coroa Portuguesa por disseminar ideias maçônicas. Hipólito morreu em Londres, em 11 de setembro de 1823. (QUEVEDO, 1997, p. 06-19).

5 Por esta razão a classe jornalística reivindicou a mudança da data do Dia da Imprensa, antes comemorada em 10 de setembro – dia da primeira publicação do jornal Gazeta do Rio de Janeiro, em 1808, pela Imprensa Régia – para o dia 01 de junho. Conquista alcançada em 13 de setembro de 1999 com a promulgação da Lei 9.831 que estabeleceu, "(...) em todo o País, a data de 1º de junho de cada ano para as comemorações do Dia da Imprensa." Disponível em: https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1999/lei-9831-13-setembro-1999-345026-publicacaooriginal-1-pl.html. Acesso em: 21 jan. 2022.

6 Como professor universitário e jornalista, Dillenburg realizou muitas pesquisas sobre a história da imprensa no Rio Grande do Sul e, por esta razão, identificou o potencial histórico desses jornais logo que os viu.

7 Segundo entrevista realizada com Dillenburg, em 11.04.04, à época, o jornalista estava realizando reportagens sobre o tema para o jornal Correio do Povo, procurando analisar a situação dos órgãos estaduais vinculados à cultura. Quando chegou ao AHRS, e encontrou este material, escreveu um artigo intitulado: "Um Arquivo conta a História do Rio Grande do Sul". (DIILENBURG, 1972, p. 17)

8 O anteprojeto foi encontrado no Processo de Tombamento do MuseCom. Disponível em: https://drive.google.com/

do museu por parte do Diretor do Museu Júlio de Castilhos (MJC) e do AHRS – o coronel Moacyr Domingues – para ser encaminhado ao Departamento de Assuntos Culturais (DAC) da Secretaria de Educação e Cultura do Estado (SEC) propondo a criação de um Museu de Comunicação Social.

O anteprojeto estabelecia sua estrutura jurídica, finalidades, denominação, regulamentação e constituição do acervo e afirmava que seu futuro Conselho Deliberativo deveria ser constituído por "[...] um representante de cada Associação, Sindicato ou Federação de classe e de cada Escola de Comunicação Social do Estado, que existam ou venham existir." (RIO GRANDE DO SUL, 1986, p. 18).

Num primeiro momento, Dillenburg havia proposto a criação de um Setor de Imprensa no AHRS e, devido a negativa do diretor da instituição, propôs a instituição de um Museu da Imprensa, que também não se concretizou[9]. Um dos objetivos da pesquisa em curso é compreender as razões para a transformação do perfil do museu da Imprensa para o conceito de Comunicação Social.

No contexto desta mudança é preciso destacar que a criação do MuseCom foi logo apoiada pelos representantes da imprensa gaúcha em razão do significado para classe, não só pela relação com a sua área de atuação, mas também pelo seu propósito de salvaguardar os bens culturais da imprensa e da comunicação. Fato que pode ser evidenciado pela "Moção de Apoio a proposição da Criação, pelo Governo do Estado, do Museu de Comunicação Social", em 17 de outubro de 1973", desenvolvida pela ARI e que apresentava o histórico da proposição de criação do MuseCom, destacando um dossiê com a exposição de motivos para a elaboração do anteprojeto de criação do museu. A Moção salientava a "(...) relevância cultural e histórica para os jornalistas e demais profissionais ligados à comunicação social (...)" e a excepcionalidade do acervo (ARI, 1973, p. 01).

Ou seja, dada a proposta de representação no Conselho Deliberativo da nova instituição e do engajamento da ARI, já estava definido o espaço de participação da categoria no MuseCom. Assim como o fato de que a equipe definida para coordenar sua organização era composta por três jornalistas cedidos pela própria SEC: Sérgio Roberto Dillenburg; Cláudio José Batista Todeschini e Iara de Almeida Bendatti.

Para compreender melhor esta participação cabe ressaltar que à época ocorria um movimento político-cultural em Porto Alegre encabeçado por intelectuais gaúchos das mais diversas áreas, principalmente arquitetos e jornalistas, que batalhavam pela preservação do patrimônio histórico da cidade, que receberam a denominação de Barões do Cupim[10]. Um destes intelectuais foi o jornalista e político gaúcho Alberto André, presidente da ARI na época, que assumiu, junto a Dillenburg, a campanha para a criação do museu.

Pela pesquisa já realizada, é possível perceber o envolvimento constante desta Associação

file/d/1FVYdnSNotlyBLEIytHkR39XGjubSPD09/view. Acesso em: 18 fev. 22.

9 De acordo com depoimento prestado por Sérgio Dillenburg em 11.04.04.

10 "[...] a alcunha de Barões do cupim foi atribuída aos intelectuais que se manifestavam pela defesa do patrimônio histórico da cidade nos jornais, pelo grupo de proprietários que se sentia diretamente perseguidos pela proposta." (GIOVANAZ, 1999, p. 106)

com a criação, funcionamento e divulgação do MuseCom, não só atuando no meio jornalístico, mas também ocupando cargos em órgãos públicos vinculados à cultura, tanto na capital quanto no interior do Estado. Poderia se dizer que se tratava de um grupo de "jornalistas preservacionistas" ou "jornalistas patrimonialistas", já que aliavam o papel da comunicação com o da preservação dos bens culturais locais, atuando também na definição de critérios de patrimonialização pelo poder público.

Estes profissionais se faziam presente nas diversas ações por parte do governo estadual no que se refere a questões de preservação do patrimônio artístico, cultural, histórico e paisagístico gaúcho, possivelmente como resultado de uma pressão de grupos de interesse na área (intelectuais, pesquisadores, políticos, etc.) e também como resultado das definições expressas nas Cartas Patrimoniais firmadas no Compromisso de Brasília (BRASIL,1970) e no Compromisso de Salvador (BRASIL, 1971)[11], promovidos pelo Ministério da Educação e Cultura da época. As cartas foram produto destes dois encontros que tinham o objetivo de uniformizar e estabelecer diretrizes e recomendações – como ação supletiva – às políticas e práticas de preservação do patrimônio histórico, artístico nacional e regional. É possível considerar que as repercussões desses encontros se fizeram presentes na realização do I Simpósio Sobre a Preservação do Patrimônio Histórico do Rio Grande do Sul, no período de 17 a 21 de setembro de 1973[12], promovido pelo governo do Estado e com a participação ativa da ARI, onde foi apresentada a proposta da criação do museu.

Para compreender as narrativas que permearam a constituição da instituição, cabe ressaltar que no Ato Solene de criação do MuseCom[13] realizado em 10 de setembro de 1974 no Salão de Atos da Secretaria de Educação e Cultura (SEC), foram destacados, entre outros pontos, a importância do museu para pesquisa e história da evolução dos meios de comunicação social e sua difusão; a simbologia do prédio que abrigou o jornal A Federação; o papel do patrono – Hipólito José da Costa –; a valorização da comunicação pelo governo como um meio de interligação entre povo e sociedade; a relação estreita entre os comunicadores do Estado com o governador da época, Euclides Triches; o papel da tecnologia em relação ao desenvolvimento do Estado e do País; a campanha para a doação de acervos (veiculada em jornais, inclusive); a vinculação aos anseios de um projeto de criação de um Museu da Imagem e do Som (citando, inclusive, a possibilidade da criação de uma espécie de "sub-museu" da Imagem do Som na futura instituição) e a designação da primeira função do museu de realizar uma Galeria de Vozes, contendo gravações de personalidades consideradas de destaque para a história do Estado.

Considerado o caráter polifônico deste museu também é importante destacar que desde a década de 1940 já havia um desejo da criação de um Museu da Imagem e do Som na cidade, quando

11 A ARI, inclusive, participou como representação civil do Rio Grande do Sul nos dois Encontros.
12 Segundo reportagem do jornal Correio do Povo, o jornalista Sérgio Dillenburg informa que uma das proposições do Simpósio foi a criação do MuseCom. (CORREIO DO POVO, 1973, p. 05)
13 Ato solene de criação do Museu de Comunicação Hipólito José da Costa. 10/09/1974. Disponível em: https://acervos.MuseCom.rs.gov.br/galeria-de-vozes/__trashed/?perpage=10&order=ASC&orderby=meta_value&metakey=134&pos=0&source_list=collection&ref=%2Fgaleria-de-vozes%2F Acesso: 20 jan. 2022.

o jornalista e radialista gaúcho Nilo Ruschel exercia o cargo de Diretor do Departamento Central de Propaganda e Turismo do Bicentenário de Porto Alegre e propagava a ideia de "(...) implantar um Museu da Imagem e do Som de Porto Alegre, que reuniria, além de imagens da cidade, as vozes de seus personagens históricos." (POSSAMAI, 1998, p. 13). Uma ideia percursora no País, visto que o primeiro museu deste tipo foi criado só em 1965, vinculado ao Estado da Guanabara, hoje denominado Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro e que, embora Ruschel tenha pleiteado a criação de um MIS de Porto Alegre até seu falecimento (1975) é possível afirmar que a criação do MuseCom concretizou este desejo de salvaguardar a memória audiovisual gaúcha.

Cabe destacar que no período da Ditadura Civil-Militar no Brasil, 16 Museus da Imagem e do Som (MISes) foram criados no período de 1960 a 1980. (MENDONÇA, 2012, p. 156). O que poderia representar uma tendência da época da criação do MuseCom.

É neste contexto que se estabelece o problema da pesquisa: como este Museu poderia ser caraterizado para compreensão de sua identidade como promotor da preservação da comunicação sul-rio-grandense? Em outras palavras, é um Museu de Comunicação (integrando um Museu da Imprensa e um Museu da Imagem e do Som) ou um Museu da Imagem e do Som? Que museu os agentes envolvidos na sua criação pretendiam? Qual se concretizou de fato?

Uma hipótese que se apresenta é que o Museu pode ter servido como espaço de uma determinada representação dos profissionais da imprensa, evidenciado pela atuação da ARI em sua constituição, cujo propósito preservacionista almejava sacralizar a profissão, pois a simbologia da escolha do prédio e do patrono fariam parte de um projeto de proteção e afirmação da classe jornalística.

Para articular esta proposta de pesquisa, baseada nas relações entre expectativas e apropriações, faz-se necessário uma breve apreciação do contexto de criação dos MISes no País e o nível de atuação da classe jornalística-preservacionista em análise, para compreender o processo de disputas por legitimidade que representaram a conjuntura da criação destas instituições museológicas.

2 Os Museus da Imagem e do Som durante a Ditadura Civil-Militar: o lugar do MuseCom

O mote desta pesquisa não se limita em questionar ~~apenas~~ que "museu é esse"? Mas também em entender "um museu para quem"? Ele se enquadra na definição de um Museu da Imagem e do Som? De um Museu da Imprensa? O que é um Museu de Comunicação?

Até o momento não foi identificado outro museu que abrangesse ~~esta~~ tipificação tão abrangente. O MuseCom apresenta, principalmente, um acervo e atividades referentes aos Museus da Imagem e do Som (MISes) e aos de Imprensa. Também se apresenta como resultado de um *boom* de criação de MISes que ocorreram no período da Ditadura Civil Militar Brasileira. Não

apenas pela sua especificidade de acervo e finalidades, mas também pela sua vinculação a um processo de transformação da própria área jornalística que estava passando por uma espécie de "reformulação" relativa à exploração massiva da dimensão polifônica dos meios de comunicação que começaram a se desenvolver a partir da criação das empresas de comunicação televisiva, do desenvolvimento tecnológico relativo ao meio audiovisual e do aprimoramento da área de publicidade e propaganda.

Sobre estes museus, destaca-se a análise de Tania Mara Mendonça (2012) que pesquisou e definiu os MISes sob o ponto de vista de suas características híbridas – são museus, enquanto elementos em metamorfose e porque musealizam os acervos do patrimônio material e imaterial; são museus históricos, porque também guardam, preservam e tratam coleções vinculadas à história e memória de suas comunidades e são centro culturais porque também "reúnem uma multidisciplinariedade de linguagens artísticas num mesmo espaço museal" (2012, p 147). A partir destas premissas, o MuseCom poderia perfeitamente se enquadrar nestes conceitos.

A autora explica que durante todo o período da Ditadura Civil-Militar foram criados 17 MISes, vinculados à valorização do patrimônio imaterial, do grande desenvolvimento da indústria imagética e sonora e da ênfase no discurso tecnológico e tecnicista do regime da época. E o MuseCom, como órgão vinculado ao governo estatal naquele período, se irrompia como um elemento representativo desta proposta de dar visibilidade a este tipo de acervo, funcionalidades e narrativas.

Além disso, Mendonça (2012) considera que durante o período de 1970 a 1980 o regime militar retomou e promoveu uma política cultural, baseada na ideia de unidade nacional. Junto ao projeto de crescimento econômico – que abrangia o setor cultural, através das práticas propagandísticas – os equipamentos de difusão cultural eram estimulados, desde que ocorressem sob o controle estatal e os museus, neste contexto, eram orientados na promoção da comunicação do consumo intensificado e na construção da identidade nacional.

O MuseCom, assim, poderia exemplificar um elemento importante da lógica de construção de um discurso que preservava os acervos representativos do que estava obsoleto para comparar com o que "viria a ser", no que tange aos meios de comunicação, vinculado à ideia de evolução tecnológica propagada pela política de modernização conservadora, típica do período histórico pelo que o País passava. E assim, se adequava perfeitamente às proposições das políticas culturais do período.

No mesmo sentido Isabella Lenzi (2018), ao pesquisar o processo de criação do Museu da Imagem e do Som de São Paulo, durante o período de 1970-1980, centrou sua análise na relação entre o que foi instituído em suas diretrizes iniciais e o que foi realmente executado destacando, entre outras coisas, que este museu surgiu num contexto de "crescimento e consolidação das indústrias de bens culturais, aumento do público consumidor da cultura popular de massa e do surgimento das instituições e empresas vinculadas às telecomunicações, cujo regime militar apoiou e financiou." (2018, p. 282).

A mesma autora também analisa a trajetória e rede de sociabilidades dos intelectuais que fizeram parte do processo de criação e constituição das diretrizes oficiais deste museu e que, da mesma forma que ocorreu no caso dos agentes do patrimônio que apoiaram a criação do MuseCom, já atuavam em instituições culturais paulistas antes da Ditadura Civil-Militar e, mesmo durante o regime, continuaram ativos em órgãos estaduais e privados, ligados à imprensa, educação e setores públicos. E por este motivo, o surgimento do MuseCom neste período não foi um caso isolado, reiterando que estes museus resultaram de um contexto de estímulo ao desenvolvimento tecnológico e à comunicação de massa.

Este breve panorama histórico relativo ao surgimento e propósito dos MISes permite vinculá-los aos propósitos governamentais do período, mas não descarta os dos demais agentes que aturam neles. No caso do MuseCom, a classe jornalística também tinha objetivos próprios e atuava de maneira particular.

A tradição jornalística vinculada a sua criação e as relações que se estabeleceram, características do período político da época, não se efetuaram através de um embate entre jornalistas, intelectuais e o governo militar, sob a forma de oposição política explícita ou "clandestina", mas através da ocupação de espaços específicos que garantissem a sobrevivência ou a promoção de um determinado campo intelectual e profissional. E por isso nossa proposição está vinculada à disputa de poder por legitimação e não a posicionamentos políticos, mesmo que o MuseCom tenha sido criado em um período de censura aos meios de comunicação e opressão política. Trata-se de uma discussão acerca destas relações de poder vinculadas ao patrimônio, à museologia e, neste caso, ao jornalismo gaúcho.

A criação de um "Museu de Comunicação Social" se ajustaria perfeitamente aos propósitos de difundir a história dos meios de comunicação, selecionando, esvaziando e controlando o conteúdo e os usos deles. E para isso era necessário "absorver" partes da sociedade (principalmente a intelectualidade atuante na esfera cultural/patrimonialista) para legitimar suas políticas oficiais.

3 As disputas por legitimidade de um discurso patrimonial e da área da imprensa na criação do MuseCom

O papel destes agentes do patrimônio é bem evidenciado na pesquisa de Giovanaz (1999), que analisa o processo de seleção e classificação do patrimônio histórico e cultural de Porto Alegre durante o período de 1960 – 1979. A autora enfatiza a atuação de uma intelectualidade regional que lutava pela preservação deste patrimônio e que, pela pressão de suas ações (principalmente veiculada pela imprensa, destacando os jornais Correio do Povo e Zero Hora) acabou sendo integrada a órgãos culturais municipais, participando da elaboração de políticas públicas aplicadas

ao patrimônio histórico e cultural da região.

Sua absorção acabou por estabelecer uma espécie de "equilíbrio" entre ideias preservacionistas e ideias de modernização e desenvolvimento urbano, no contexto de disputas entre este grupo, o poder municipal e as camadas da sociedade vinculadas aos interesses da especulação imobiliária, num contexto de grandes construções viárias que acabavam por destruir edificações históricas.

Giovanaz (1999) destaca que os agentes do patrimônio que fizeram parte deste grupo que defendia os "vestígios e testemunhos materiais" da história da cidade, selecionavam, de acordo com sua concepção do que devia ser preservado, mais como uma forma de legitimação do seu próprio campo de atuação do que pela relação de pertencimento que estes patrimônios provocavam na sociedade da época. Para tanto, realizaram uma série de estratégias e práticas manifestas pela criação de um discurso especializado e de difusão destes valores para garantir sua aceitação e consecução. Através da atuação da imprensa local e da participação em órgãos do poder municipal e/ou de comissões e representações vinculadas à área cultural, conseguiram a criação de diversos dispositivos administrativos e legais para que estas medidas fossem concretizadas.

Dentre estes intelectuais, que a historiadora define como "leitores especiais da cidade", alguns fizeram parte do processo de criação, de divulgação e de preservação do MuseCom, dentre eles destacamos o jornalista e vereador Alberto André e o engenheiro civil e urbanista Francisco Riopardense de Macedo, este, inclusive, fez parte de uma Comissão que participou dos Compromissos de Brasília e de Salvador, anteriormente mencionados.

A partir disso, cabe nos perguntar: o que estes leitores especiais almejavam quando também atuaram no processo de criação do MuseCom? Pretendiam a defesa do patrimônio da comunicação gaúcha de forma ampla ou apenas da imprensa gaúcha? Este questionamento está vinculado às diversas proposições de museu que permearam sua criação.

Para balizarmos estes questionamentos é necessário destacar que estamos inferindo a análise das intencionalidades dos agentes que participaram desta sistematização do museu. Parte-se do pressuposto de que toda a movimentação política, social e cultural que resultou nas modificações da sua concepção inicial fez parte de uma demanda dos profissionais da área do jornalismo e do patrimônio que atuavam na cidade de Porto Alegre durante o período – aqui considerados como os principais agentes envolvidos na criação, funcionamento e divulgação do museu.

Cada um destes agentes definidos representava grupos que desenvolviam disputas e estratégias de intermediação para a consecução de determinados objetivos. Se relacionavam e atuavam em um determinado território social que definia a sua representação diante da estrutura do Estado (enquanto organização governamental) e da sociedade (enquanto profissão e ação político-cultural). Neste artigo nos deteremos no papel dos grupos vinculados a área jornalística e patrimonial – a ARI e os Barões do Cupim.

São grupos que manifestavam estas disputas através de uma espécie de ativismo em defesa de uma determinada representação (profissional, de classe etc.) que lhes conferisse legitimidade baseada, principalmente, na ideia de prestígio e expressa na forma de condutas, disposições, valores, regras, códigos e preceitos que estabelecessem um sistema específico de atuação social que medisse sua relação indivíduo-coletivo. Proposições construídas e operacionalizadas aqui sob a perspectiva dos conceitos de habitus e de campo de Pierre Bourdieu (2022).

Principalmente no sentido do protagonismo dos atores sociais, pois o autor considera que suas manifestações são ao mesmo tempo o produto e os geradores de novos sistemas de disposições devido ao caráter histórico e dialético de seu espaço no meio social[14] E no caso dos agentes desta pesquisa, principalmente a classe jornalística, a proposta centra-se numa análise relacional e funcional da sua atuação no território patrimonial da cidade no intuito de adquirir um capital simbólico na área cultural porto-alegrense e, no caso, estatal.

Neste sentido, o conceito de campo é o principal elemento de análise para a compreensão do nível e razões da atuação destes agentes responsáveis pela criação, funcionamento e reconhecimento do MuseCom. Pois considera-se aqui que "[...] um campo é um universo em que as características dos produtores são definidas pela sua posição em relações de produção, pelo lugar que ocupam num certo espaço de relações objetivas". (Ibidem, 2022, p. 86). Compreende-se, então, que o MuseCom não foi apenas o resultado de uma conquista dos profissionais da imprensa ou dos defensores da preservação do patrimônio cultural da cidade, mas também como o resultado concreto da consagração de um grupo intelectual – o produto da sacralização do campo da Imprensa, mais que da comunicação, de forma ampla, do Estado.

Pois como já citado, a tradição jornalística que caracterizou a constituição do museu e o papel de atuação dos profissionais desta área, principalmente com o apoio da ARI e dos denominados "Barões do Cupim" é que identifica a principal relação campo/agentes desta proposta.

E neste caso, poderia se afirmar que o MuseCom serviu como uma extensão da atuação destes profissionais, já que não eram museólogos ou possuíam experiência na área.

4 Considerações Finais

Pretendeu-se aqui apenas propor uma reflexão sobre o que poderia ter significado a criação do MuseCom para os profissionais da comunicação, principalmente os jornalistas – representados

14 Desta forma, as maneiras de agir que constituem o habitus estão sujeitas a uma ação interna dos agentes sociais que estabelecem uma interação – uma mediação – dentro do meio social (campo). E por essa razão "[...] o habitus, como indica a palavra, é um conhecimento adquirido e também um haver, um capital (de um sujeito transcendental na tradição idealista) o habitus, a hexis, indica a disposição incorporada, quase postural –, mas o de um agente em acção [...]" (BOURDIEU, 2022, p. 60).

pela ARI. Procurando-se propor investigar a relação entre a atuação dessa associação no processo de construção do discurso museológico institucional do MuseCom, através do seu ativismo na área patrimonial e se havia alguma aproximação com as atividades realizadas pelo Museu em sua primeira gestão.

Todo o processo de criação do MuseCom está permeado por discursos que exemplificam seu conteúdo simbólico enquanto "objeto patrimonial". O seu acervo, o seu prédio (cuja iniciativa de tombamento iniciou em 1982 e finalizou em 1986)[15] e o seu patrono podem ser categorizados como elementos de disputa por uma construção idealizada da comunicação e, principalmente, da imprensa gaúcha.

Percebe-se aí que a ARI, pelo menos durante a presidência de Alberto André, atuou como uma entidade de classe, mas como um veículo de ativismo cultural da capital e do Estado do Rio Grande do Sul. E essa participação ativa revela, além do espaço que os agentes envolvidos na criação do MuseCom ocuparam, os seus objetivos enquanto defensores de um patrimônio e de uma memória local. Cabe saber se estes mesmos agentes se preocupavam mais com a necessidade de se legitimar enquanto "agentes do campo patrimônio" ou como "agentes do campo da comunicação", no processo de constituição do MuseCom. Ou, ambos.

E neste sentido, ampliando o entendimento de campo como um espaço social, finalizamos está reflexão, com a proposição do MuseCom como um campo do patrimônio em construção. Todos os elementos que configuram uma instituição museológica, baseada em um habitus constituído por concepções teóricas; técnicas e metodologias especializadas; objetos (em seu sentido amplo) de atuação; sistemas e práticas de comunicação etc., podem representar que, ao estabelecer diversas formas de mediação com as estruturas ao qual está inserida, tenha como objetivo legitimar-se enquanto um segmento social.

REFERÊNCIAS

ASSOCIAÇÃO RIO GRANDENSE DE IMPRENSA**.** Museu de Comunicação Hipólito José da Costa. **Moção de apoio à proposição Criação, pelo Governo do Estado, do Museu de Comunicação Social. Porto Alegre**. Porto Alegre, 17 out. 1973. 1f.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. 2ª ed. Lisboa: Edições 70. Coleção História & Sociedade. Ed. 2022. 510 p.

BRASIL. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **Compromisso de Brasília**. Brasília: 1970. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Compromisso%20de%20Brasilia%201970.pdf. Acesso em: 12 jul. 2022.

15 O tombamento do prédio d' A Federação foi publicado no Diário Oficial do Estado do Rio Grande do Sul (DOE) em duas datas diferente, fato referenciado no processo de tombamento. A primeira data foi no dia 05.01.87 (Portaria n. 17/86) de 26.11.86 e a segunda data no dia 12.02.87, considerada oficial pelo IPHAE.

BRASIL. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **Compromisso de Salvador.** Salvador: 1971. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Compromisso%20de%20salvador%201971.pdf. Acesso em: 12 jul. 2022.

DILLENBURG, Sérgio Roberto: depoimento [04 nov. 2004]. Entrevistadora: VIGNOL, Ana Letícia de A. Porto Alegre, 2004. 1 fita cassete sonora (1:02:29). Arquivo pessoal da entrevistadora.

DILLENBURG, Sérgio Roberto. UM ARQUIVO CONTA A HISTÓRIA DO RIO GRANDE DO SUL. **Correio do Povo**. Porto Alegre, ano 78, n 269, 26 nov. 1972, p. 17.

EM SETEMBRO SIMPÓSIO SOBRE PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO. **Correio do Povo.** Porto Alegre, ano 78, n. 286, 11 set. 1973, p. 05

GIOVANAZ, Marlise. **Lugares da memória:** a preservação patrimonial na cidade de Porto Alegre (1960 – 1979). 1999, 164p. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-graduação em História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 1999.

LENZI, Isabella Rodrigues. **Museu da Imagem e do Som de São Paulo:** o processo de criação e as diretrizes iniciais (1970-1980). 2018, 334p. Dissertação (Mestrado em Museologia) – Programa de Pós-graduação em Interunidades em Museologia, Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/103/103131/tde-03062019-163054/publico/isabellalenzicorrigidamuseologia.pdf. Acesso em: 12 jun. 2022.

MENDONÇA, Tânia Mara Quinta Aguiar de. **Museus da imagem e do som:** o desafio do processo de musealização dos acervos audiovisuais no Brasil. 2012, 448p. Tese (Doutorado em Museologia) – Departamento de Museologia, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Lisboa, 2012. Disponível em: http://www.museologia-portugal.net/files/upload/doutoramentos/tania_mendonca.pdf. Acesso em: 12 ago. 2021**.**

POSSAMAI, Zita Rosane. **Guardar e celebrar o passado:** o museu de Porto Alegre e as memórias na cidade. 1998, 183p. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-graduação em História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre,1998.

QUEVEDO, Raul. **Hipólito José da Costa**. Porto Alegre: Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa: IEL: CORAG, Série Grandes Nomes da Comunicação, n.1, 1997, 19 p.

REVISTA RRPP ATUALIDADES. **O museu recupera espaços.** ESPECIAL. Curso de Relações Públicas/Famecos/PUCRS Porto Alegre, ano 16, n. 31, jul. 2010, p. 12.

RIO GRANDE DO SUL. Ato solene de criação do Museu de Comunicação Hipólito José da Costa**. Museu de Comunicação Hipólito José da Costa.** Porto Alegre, 10 set. 1974, (34min56seg), extensão MP3, (31,9 MB). Disponível em: https://acervos.MuseCom.rs.gov.br/galeria-de-vozes/__trashed/?perpage=10&order=ASC&orderby=meta_value&metakey=134&pos=0&source_list=collection&ref=%2Fgaleria-de-vozes%2F Acesso em: 20 jan. 2022.

RIO GRANDE DO SUL. Decreto nº 24.366 de 30 de dezembro de 1975. Cria o Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa. Diário Oficial do Estado do Rio Grande do Sul: Porto Alegre, 5 jan. 1976. Disponível em: https://ww3.al.rs.gov.br/legis/M010/M0100018.asp?Hid_IdNorma=32743&Texto=&Origem=1. Acesso em 12 jul, 2022.

RIO GRANDE DO SUL. Portaria nº 018044 de 06 de setembro de 1974. **Cria o Museu de Comunicação Social.** Secretaria de Educação e Cultura. Processo Nº 24094/SEC. **Diário Oficial do Estado do Rio Grande do Sul:** Porto Alegre, 10 set. 1974, p. 10. Disponível em: https://www.diariooficial.rs.gov.br/diario?td=DOE&dt=1974-09-10&pg=1. Acesso em: 8 nov. 2022.

RIO GRANDE DO SUL. Processo de Tombamento imóvel Museu de Comunicação Hipólito José da Costa. **Instituto do Patrimônio Histórico Estadual.** 1987. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1FVYdnSNotlyBLEIytHkR39XGjubSPD09/view. Acesso em: 18 fev. 2022.

QUANDO UM MUSEU INAUGURA A CIDADE: notas sobre a imaginação museal de Juscelino Kubitschek[1]

Clovis Carvalho Britto

Universidade de Brasília

RESUMO

O trabalho consiste em uma síntese da pesquisa financiada pela Bolsa de Produtividade em Pesquisa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) no âmbito da Museologia, com o intuito de examinar alguns aspectos da imaginação museal de Juscelino Kubitschek de Oliveira (1902-1976), político brasileiro que foi prefeito de Belo Horizonte, deputado federal, governador de Minas Gerais e Presidente da República. O argumento é que embora existam diversos estudos sobre a trajetória do ex-presidente do Brasil, o seu pensamento sobre museus e patrimônios ainda carece de análises aprofundadas. O intuito é compreender, a partir de uma análise retrospectiva, as estratégias de fabricação de legados e algumas das articulações em prol de consolidar uma concepção de museu que funde temporalidades, articulando passado e presente em prol de um projeto de futuro. A profusão e dispersão dos textos de Juscelino Kubitschek relativos à temática dos museus, as suas iniciativas institucionais e as singularidades de suas propostas, estimularam a pesquisa que integra um projeto mais amplo visando o mapeamento de fontes relacionadas à sua atuação no campo dos museus e patrimônios. O trabalho evidencia, por meio de análise documental e revisão bibliográfica, aspectos da atuação de Juscelino Kubitschek na concepção do Museu Histórico de Belo Horizonte, nos tombamentos da Igreja da Pampulha e do Catetinho e, em especial, na criação do Museu Histórico de Brasília. As reflexões recuperam itinerários no campo dos museus e do patrimônio no Brasil, entre as décadas de 1940 e 1950, que evidenciam aspectos da imaginação museal de Juscelino Kubitschek de Oliveira nas cidades de Belo Horizonte e Brasília. Especificamente no campo dos museus, o texto demonstra como Kubitschek mobilizou uma imaginação museal singular. No caso do Museu Histórico de Belo Horizonte, explicita o modo como traduz a opção pela inserção da história recente ao reconhecer o museu como um dos espaços na disputa por projetos de futuro. Proposta que atingiu o ápice com a criação do Museu Histórico de Brasília, inaugurado juntamente com a nova capital como testemunho das mudanças delineadas no tempo presente e como espaço para a extroversão de leituras de futuro.

PALAVRAS-CHAVE

História dos museus. Imaginação museal. Belo Horizonte. Brasília. Juscelino Kubitschek.

1 Esta pesquisa foi financiada por meio de bolsa de produtividade em pesquisa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

RESUMEN

El trabajo consiste en una síntesis de investigaciones financiadas por la Beca de Productividad en Investigación del Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) en el campo de la Museologia, con el objetivo de examinar algunos aspectos del imaginación museal de Juscelino Kubitschek de Oliveira (1902-1976), político brasileño que fue alcalde de Belo Horizonte, diputado federal, gobernador de Minas Gerais y Presidente de la República. El argumento és que si bien existen varios estudios sobre la trayectoria del expresidente de Brasil, su pensamiento sobre los museos y el patrimonio aún carece de un análisis profundo. El objetivo és comprender, a partir de un análisis retrospectivo, las estrategias de fabricación de legados y algunas de las articulaciones a favor de la consolidación de un concepto de museo que fusiona temporalidades, articulando pasado y presente a favor de un proyecto de futuro. La profusión y dispersión de los textos de Juscelino Kubitschek sobre el tema de los museos, sus iniciativas institucionales y la singularidad de sus propuestas, estimularon una investigación que forma parte de un proyecto más amplio encaminado a mapear fuentes afines a su obra en el campo de los museos y el patrimonio. El trabajo muestra, a través del análisis documental y revisión bibliográfica, aspectos de la actuación de Juscelino Kubitschek en la concepción del Museu Histórico de Belo Horizonte, en la protección de la Iglesia de la Pampulha y Catetinho y, en particular, en la creación del Museu Histórico de Brasília. Las reflexiones recuperan itinerarios en el campo de los museos y el patrimonio en Brasil, entre las décadas de 1940 y 1950, que muestran aspectos de la imaginación museal de Juscelino Kubitschek de Oliveira en las ciudades de Belo Horizonte y Brasília. Especificamente en el campo de los museos, el texto demuestra cómo Kubitschek movilizó una imaginacion museal única. En el caso del Museu Histórico de Belo Horizonte, explica como traduce la opción por la inserción de la historia reciente al reconocer el museo como uno de los espacios en disputa por proyectos del futuro. Una propuesta que alcanzó su ápice con la criación del Museu Histórico de Brasília, inaugurado junto con la nueva capital como testigo de los cambios que se perfilam en el presente y como espacio para la extroversión de lecturas del futuro.

PALABRAS CLAVE

Historia de los museos. Imaginación museal. Belo Horizonte. Brasília. Juscelino Kubitschek.

Introdução

Este trabalho examina alguns aspectos da imaginação museal de Juscelino Kubitschek de Oliveira (1902-1976), político brasileiro que foi prefeito de Belo Horizonte, deputado federal, governador de Minas Gerais e Presidente da República. Embora existam diversos estudos sobre a trajetória do ex-presidente do Brasil, o seu pensamento sobre museus e patrimônios ainda carece de análises aprofundadas. O intuito é compreender, a partir de uma análise retrospectiva, as estratégias de fabricação de legados e algumas das articulações em prol de consolidar uma concepção de museu que funde temporalidades, articulando passado e presente em prol de um projeto de futuro.

A partir das reflexões de Mario Chagas (2015) é possível compreender a imaginação museal como uma operação seletiva de intenções e de gestualidades para a produção de determinadas matrizes discursivas ou tendências de pensamento que podem gerar experimentações nos espaços museais. O autor a definiu como "narrativa poética das coisas", ou uma narrativa construída na mobilização de imagens, formas e objetos, concebendo os museus enquanto espaços de produção, arquivamento e circulação de memórias erigidas a partir da interação com as coisas, em uma codificação compartilhada.

A profusão e dispersão dos textos de Juscelino Kubitschek relativos à temática dos museus, as suas iniciativas institucionais e as singularidades de suas propostas, estimularam a pesquisa que integra um projeto mais amplo visando o mapeamento de fontes relacionadas à sua atuação no campo dos museus e patrimônios (BRITTO, 2021; 2022).

Esse argumento pode ser visualizado com a criação do Museu Histórico de Belo Horizonte, inaugurado em 1943 quando Kubitschek era prefeito da capital mineira, concebendo-o em conjunto com o historiador Abílio Barreto. Para essa finalidade, mantiveram estreito diálogo com Rodrigo Melo Franco de Andrade e os técnicos do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), embora apresentassem uma perspectiva diferente. No caso do Museu Histórico de Belo Horizonte, apesar do SPHAN ter restaurado o prédio da antiga Fazenda do Leitão (fazenda remanescente do Arraial do Curral del Rei, povoação mineradora do século XVIII) e orientado a sua concepção museológica, houve uma discordância no que diz respeito à narrativa apresentada. Kubitschek (1976) reconheceu que a restauração do imóvel e a sua transformação em museu consistiram em uma forma de evitar sua demolição.

Embora pareça similar com outras experiências museais do contexto, em especial com os museus criados pelo SPHAN, ao observar o tombamento e a restauração de um imóvel em uma fazenda remanescente do antigo Curral del Rei e a criação de um museu nas dependências do velho casarão construído em 1883, a experiência do Museu Histórico de Belo Horizonte apontou para uma outra concepção de patrimônio que incluía fatos recentes da nova capital mineira e, portanto, inseria no museu objetos que destoariam da temporalidade acionada pela fazenda e pelo imóvel. Desse modo, a imaginação museal acionada no Museu Histórico de Belo Horizonte extrapolava a preservação de elementos exclusivos do período colonial, ao valorizar a cultura material relacionada à construção de Belo Horizonte: "Juscelino Kubitschek, ao absorver a metodologia estado-novista de preservação, também criava seus próprios critérios na valorização da memória da cidade. [...] Conciliou a memória belo-horizontina com o ideário de progresso e modernidade" (CEDRO, 2007, p. 140-141).

De acordo com Clovis Britto (2022), a criação de um museu histórico nas primeiras décadas da cidade de Belo Horizonte contribuiu para a sistematização e a legitimação de uma determinada versão da história local e nacional, tornando-se um campo de forças em torno de múltiplos processos de atribuição de sentido visando estabelecer uma coerência na narrativa e mitos fundadores para a

cidade recém criada: “forjar um nexo para o passado, transformar fatos recentes em ‘preciosidades históricas’ e fabricar sua vocação como símbolo da modernidade” (p. 6).

Este texto evidencia, por meio de análise documental e revisão bibliográfica, aspectos da atuação de Juscelino Kubitschek na concepção do Museu Histórico de Belo Horizonte, nos tombamentos da Igreja da Pampulha e do Catetinho e, em especial, na criação do Museu Histórico de Brasília. Nossa hipótese é que o Museu Histórico de Brasília – também chamado de Marco Histórico, Marco de Brasília, Monumento, Memorial de Brasília, Museu de Brasília, Museu da Fundação de Brasília e Museu da Cidade – sintetizaria a imaginação museal de Kubitschek.

“Ruínas precoces”: os tombamentos da Igreja da Pampulha e do Catetinho

“Ruínas precoces” é a expressão escolhida pelas pesquisadoras Maria Inez Cândido e Silvana Cançado Trindade (2004) para explicitar uma das leituras empreendidas no Museu Histórico de Belo Horizonte. De acordo com essa interpretação, o museu mesclaria “objetos relíquias” remanescentes do antigo arraial e “ruínas precoces” oriundas das alterações urbanas da capital nascente. Essa associação é relevante quando observamos a criação do Museu Histórico como integrante de um projeto mais amplo das políticas culturais marcado pela modernização de Belo Horizonte, o que implica considerar também a criação do complexo da Pampulha no mesmo contexto: “ao mesmo tempo em que o prefeito Juscelino Kubitschek fazia construir na cidade o complexo arquitetônico da Pampulha, arrojada obra de traço modernista” (PIMENTEL, 2004, p. 14), também tomou “a decisão, ousada e certamente controvertida, de criar um museu histórico numa cidade de 44 anos foi demonstração de uma sensibilidade pouco comum” (p. 14).

Marcelo Cedro (2009) reconhece que a construção da Pampulha significou a inserção da capital mineira no rol das cidades modernas, decorrente das transformações na estética, na circulação e no traçado da cidade, ao cumprir as normas contidas na Carta de Atenas: “O Cassino, a Casa do Baile, a Igreja de São Francisco de Assis, as avenidas construídas e a grande área verde estavam inseridos em um complexo que pode ser considerado símbolo da modernidade tardia instaurada na cidade de Belo Horizonte” (p. 82).

Neste texto mobilizamos a expressão “ruínas precoces” para designar o estado de conservação da Igreja de São Francisco de Assis, integrante do complexo da Pampulha em Belo Horizonte, e do Catetinho, em Brasília, ambos projetados por Oscar Niemeyer. Em 1954, por exemplo, o *Correio da Manhã* publicava a matéria “A Pampulha não está perdida, mas é quase uma ruína” (MAURÍCIO, 1954), denunciando que a Igreja de São Francisco corria risco de desabamento. No caso do Catetinho, a justificativa de evitar o arruinamento se encontra na documentação que integra o processo de tombamento: “a construção foi feita com materiais ligeiros por se destinar a simples ‘barracão’, [...] recomenda-se à D. P. H. A. N. providenciar desde logo o estudo dos

meios adequados à sua proteção, considerando-se que seria inadmissível reconstruir a edificação periodicamente". Visando evitar e/ou salvar do arruinamento, Juscelino Kubitschek solicitou o tombamento dessas duas construções modernistas, inaugurando, assim, um novo repertório no campo do patrimônio.

Em pesquisa sobre o descritivo histórico das intervenções e o estado de conservação da Igreja da Pampulha, Otávio Starling (2018) sublinha que a Capela Curial São Francisco de Assis – conhecida como Igrejinha da Pampulha – integra o Complexo de Turismo e Lazer idealizado na década de 1940 por Juscelino Kubitschek, então prefeito de Belo Horizonte. Destaca que a igreja foi construída entre 1942 e 1945 tendo como arquiteto chefe Oscar Niemeyer em conjunto com Cândido Portinari, Alfredo Ceschiatti, Paulo Werneck e Burle Marx, que contribuíram substancialmente no projeto e execução da construção, além dos cálculos realizados pelo engenheiro Joaquim Cardozo. O pesquisador informa que a igreja foi inaugurada em 1943, ainda inacabada, e foi consagrada apenas em 1959: "devido a um longo conflito de recusa das autoridades eclesiásticas a ousada arquitetura e as obras integradas de Portinari" (p. 13).

A igreja foi concluída em 1945 e tombada em 1.º de dezembro de 1947. No parecer solicitando o tombamento, Lúcio Costa justifica a medida em decorrência do "estado de ruína precoce [...] devido a certos defeitos de construção e ao abandono a que foi relegado esse edifício pelas autoridades municipais e eclesiásticas"; de que inúmeras peças "foram irresponsavelmente abandonadas ou utilizadas em outras igrejas, de modo inconveniente, porque em desacordo com o seu estilo peculiar"; do "louvor unânime despertado por essa obra nos centros de maior responsabilidade artística e cultural do mundo"; e do "valor excepcional desse monumento" (*In*: PESSOA, 2004, p. 67-68). A ideia de "ruína precoce" consistiu em um dos principais argumentos para justificar o tombamento preventivo solicitado e a patrimonialização se tornou uma das formas de "sacralização do moderno": "A engenhosa ideia de tombamento preventivo solucionava o eventual desconforto com a proposta de proteção jurídica de algo que pouco existia como tal, ou daquilo que estava fadado à 'ruína precoce'" (NASCIMENTO, 2012, p. 177).

Aliás a mesma justificativa mobilizada para o tombamento da Igreja da Pampulha foi utilizada por Octacílio Negrão de Lima, então prefeito de Belo Horizonte, para não aceitar o tombamento do imóvel da Fazenda do Leitão, sede do Museu Histórico de Belo Horizonte. Em resposta a Rodrigo Melo Franco de Andrade, em 20 de junho de 1950, o prefeito discordou do tombamento e concluiu: "a Prefeitura tem zelado e pretende continuar zelando, evitando-lhe venha a sofrer a sorte da Igreja da Pampulha que, tombada pela Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, encontra-se no mais completo abandono".

Os desentendimentos entre alguns representantes da DPHAN[2], da Prefeitura de Belo Horizonte e da Igreja Católica contribuíram para que a Igreja da Pampulha estivesse em estado

2 Em 1946 o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional foi transformado em Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (DPHAN), nomenclatura vigente até 1970 quando foi alterada para Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).

de ruína durante alguns anos, mesmo após o seu tombamento em 1947. Isso não impediu que Juscelino Kubitschek promovesse articulações para que a Igreja Católica consagrasse o templo, conforme carta enviada para o arcebispo de Belo Horizonte em 1948, e destinasse recursos para a sua preservação em 1952:

> Não ousaria discutir a questão enquadrando-a estritamente no julgamento do bom ou mau gosto que presidiu a orientação artística do templo. [...] O estágio atual da arte contemporaneamente denominado moderno, já passou pelo longo crivo das análises candentes. A estrada de espinhos já fez sangrar os pés dos renovadores e estes, hoje, já se alinham nas salas silenciosas e consagradoras de todos os famosos museus do mundo. [...] O bairro da Pampulha vai se desenvolvendo e pelo declive de suas encostas desdobra-se numerosa população. A igreja porém, silenciosa e fechada, não lhes abre ainda as portas. Não sei se seria lícito dirigir ao eminente arcebispo um apelo humano no sentido de permitir que o pequeno e lindo templo se integrasse na sua missão. [...] Tenho-a visitado sempre e a minha desolação é grande ao vê-la deserta (KUBITSCHEK, 1948, p. 2).

> Belo Horizonte, 25 de setembro de 1952. Prezado amigo Dr. Rodrigo Melo Franco de Andrade, enviando-lhe cordiais cumprimentos, transmito ao prezado amigo cópia da lei que acabo de sancionar relativamente à contribuição do Estado para as obras de conservação e restauração do nosso patrimônio histórico e artístico. Há dias lhe escrevi sobre a Igreja da Pampulha e desejo, nesta oportunidade, renovar ao prezado amigo meu interesse pela solução do caso. A referida igreja, que é um documento artístico do mais alto valor, localizada em um centro de atração turística, encontra-se, infelizmente, em péssimo estado de conservação, ameaçada mesmo de dano definitivo em partes essenciais à sua composição como obra de arte. Com o crédito decorrente da lei de que estou enviando cópia poderão ser realizadas ali obras de reparo, tão urgentes e necessárias. [...] Se fizer necessário o tombamento da igreja como bem integrante do patrimônio artístico nacional, peço-lhe tomar as devidas providências nesse sentido. [...]. Juscelino Kubitschek (*In:* STARLING, 2018, p. 94).

É interessante perceber as articulações de Juscelino Kubitschek visando a preservação da Igreja da Pampulha. O documento transcrito anteriormente demonstra, inclusive, que ele não recordava ou desconhecia que o imóvel havia sido tombado há cinco anos, aventando essa possibilidade ao diretor da DPHAN.

O caso da Igreja da Pampulha é significativo para a compreensão dos argumentos a favor e contra o reconhecimento das obras modernistas, em especial sobre o tombamento de edificações recém criadas. Tornou-se o primeiro monumento moderno a receber proteção federal no Brasil, legitimando outras iniciativas de salvaguarda:

> Três dos quatro tombamentos que se seguiram ao da Igreja da Pampulha foram guiados por essa mesma lógica nostálgica de perda. A Estação de Hidroaviões, a Catedral de Brasília e o Parque do Flamengo, todas tombadas durante a gestão de Rodrigo Melo Franco de Andrade, e estiveram, por razões diversas, sob o risco de destruição e incompletude. O Catetinho foge a essa regra. Foi a primeira construção de Brasília, projeto de Oscar Niemeyer para residência de Juscelino Kubitschek quando estivesse na cidade inspecionando as obras da nova Capital. O pedido partiu da presidência da república em 1959, e visava marcar o início do grande feito que era a cidade planejada de Brasília. O tombamento fundamentava-se não exatamente na arquitetura, embora fosse de Niemeyer, mas nas razões históricas, entrando no quadro das 'casas históricas', ou residências de personalidades ilustres do país. Chama a

> atenção o fato de que dentre as proteções de bens do século XX, desse primeiro momento, essa é a única obra a ser inscrita exclusivamente no Livro de Tombo Histórico; todas as demais foram inscritas no Livro das Belas Artes (NASCIMENTO, 2012, p. 178).

No caso do Catetinho, Juscelino Kubitschek interferiu diretamente para o seu tombamento, determinando ao Ministro da Educação que fossem tomadas as medidas necessárias para a salvaguarda da edificação conhecida como R. P. 1 ou Catetinho (nome dado em referência ao Palácio do Catete, então sede do governo federal no Rio de Janeiro), construção de tábuas projetada por Oscar Niemeyer e edificada em dez dias. A justificativa apresentada consistiu no imóvel ser a primeira construção erigida em Brasília e primeira sede da administração pública no local e, além do tombamento, solicitou a preservação do mobiliário e das instalações do prédio.

Em ofício encaminhado para Niemeyer, em 15 de outubro de 1958, Rodrigo Melo Franco de Andrade manifestou a necessidade de criar uma justificativa para o tombamento de uma edificação inaugurada dois anos antes, em 10 de novembro de 1956. Informou, nesse documento, que Juscelino "tinha a intenção de promover o tombamento da construção, pelo interesse histórico que já adquiriu no desenvolvimento do plano da nova capital. [...] Mas o tempo decorrido ainda é curto para considerá-la na perspectiva histórica". Concluindo, todavia, ser necessário o cumprimento da determinação presidencial.

O tombamento do Catetinho foi realizado no Livro do Tombo Histórico, em 1959, motivado por ser a unidade inicial do empreendimento urbanístico e arquitetônico de Brasília:

> Estranhar-se-á que tão cedo, enquanto o empreendimento grandioso ainda se encontra distante da conclusão, já se lhe pretenda comemorar a história. E objetar-se-á que se tenha procurado converter em monumento duradouro para as gerações posteriores uma construção que, pela própria fragilidade, não possui as condições necessárias para subsistir. [...] Garantir e cultivar a memória luminosa da identidade do Brasil do futuro com o do passado (ANDRADE, 1987, p. 168).

O trecho transcrito anteriormente integra o discurso de Rodrigo Melo Franco de Andrade na cerimônia de tombamento do Catetinho e remete a ideia de "encruzilhada tempo-espaço" ao considerá-lo como mescla do futuro e do passado. Não por acaso Thiago Perpétuo (2015) reconhece que entre o Catetinho e a Igreja da Pampulha existe "a semelhança da aplicação de ações de preservação de objetos cuja consagração discursiva haveria precedido a temporalidade do porvir que lhe daria o peso da ancianidade: obras ao gosto do Movimento Moderno ainda inacabadas ou recém-inauguradas" (p. 138).

Curioso é o fato de constar no processo de tombamento do Catetinho, um ofício de Rodrigo Melo Franco de Andrade, encaminhado a Oscar Niemeyer em 25 de outubro de 1958, associando a preservação do Catetinho à criação do Museu de Brasília: "desejado também pelo Presidente e em cujo projeto você me falou aqui. O que me ocorre não é fazer do Catetinho o museu pretendido e sim a iniciativa de convertê-lo em dependência do museu, sob a mesma administração". Embora

essa sugestão não tenha se concretizado naquele contexto, o documento demonstra as articulações em torno da criação do Museu Histórico de Brasília que, conforme nossa argumentação, sintetiza a imaginação museal de Juscelino Kubitschek.

"Ano I, dia 1.º de Brasília": um museu inaugura a cidade

No dia 21 de abril de 1960 ocorreu a inauguração de Brasília. O Museu Histórico de Brasília foi a quarta obra inaugurada por Juscelino Kubitschek, após o Palácio do Planalto, o Congresso Nacional e o Palácio do Supremo Tribunal Federal, todos na Praça dos Três Poderes. Juscelino Kubitschek descreveu a inauguração do "marco histórico" em seu livro de memórias:

> A uma hora da tarde, encerrei o programa das solenidades daquela histórica manhã, inaugurando o marco que assinalava o nascimento de Brasília como capital da República. Tratava-se de um bloco de concreto, vestido de mármore, tendo em seu interior um modelo da cidade, assim como um repositório de opiniões, emitidas pelas mais diversas personalidades, sobre Brasília. Ao monumento se incorporou, por iniciativa da generosidade de meus amigos, uma escultura, em granito, da minha cabeça e, ao lado, foi gravada uma inscrição. Discursou na ocasião o poeta Guilherme de Almeida. Fê-lo, porém, em versos, lendo a sua *Prece Natalícia a Brasília,* composta especialmente para o ato (KUBITSCHEK, 2000, p. 383).

Curioso visualizar que o museu histórico foi um dos primeiros espaços a serem inaugurados na nova capital do Brasil. Na verdade é importante perceber, conforme destacamos anteriormente, uma imaginação museal que une passado e se projeta para o futuro e a escolha da tipologia traduz o intuito de evidenciar que Brasília e seus idealizadores já assinalavam um lugar na história do Brasil, como antecipadora de um futuro de "progresso". Não por acaso o museu também era constantemente referido como marco histórico, ao ponto de ser escolhido para receber a "Prece Natalícia de Brasília" elaborada e declamada por Guilherme de Almeida que, ao final do poema, inseriu a datação: "Ano I, dia 1.º de Brasília".

Desse modo, o museu histórico inauguraria um novo tempo, a nova capital e uma vertente de leitura sobre a cidade. Oficializaria, assim, a construção de uma coerência na narrativa sobre uma cidade recém criada: forjar um nexo para o passado, transformar fatos recentes em "preciosidades históricas" e fabricar sua vocação como símbolo da modernidade. Gravava em mármore os discursos que pretendiam eternizar e, ao mesmo tempo, silenciava versões concorrentes.

No Relatório do Plano Piloto de Brasília, elaborado por Lúcio Costa em 1957, não existia a previsão de um museu na Praça dos Três Poderes. Essa informação é relevante quando observamos que a ideia de um museu histórico ou de um museu transformado em marco consistiu em uma adaptação posterior ao projeto original, sendo um desejo pessoal de Juscelino Kubitschek, conforme relatou Rodrigo Melo Franco de Andrade em ofício encaminhado a Oscar Niemeyer no dia 25 de outubro de 1958.

De acordo com Eduardo Moreira Soares (2017), o museu foi projetado por Oscar Niemeyer em 1958, com acervo indissociável de sua arquitetura, constituído por textos gravados em mármore relacionados à transferência da capital para o Planalto Central e por homenagens aos principais expoentes desse intento. Informa a existência de croquis e que as obras foram realizadas de agosto de 1959 a abril de 1960, sob a responsabilidade da Construtora Rabello S. A.: "constituído por um par de vigas que forma um bloco longitudinal de concreto armado com 5,00 m x 35,00 m de dimensões apoiado em um cubo que abriga a escada", e que "internamente o vão, situado entre duas vigas apoiadas em colunas-parede, receberia iluminação adequada devido à abertura no teto" (p. 1).

Em consulta as atas do Conselho de Administração da Companhia Urbanizadora da Nova Capital, sob a guarda do Arquivo Público do Distrito Federal, identificamos que em 26 de agosto de 1959, o Conselho "autorizou a Diretoria da NOVACAP a executar, por administração contratada, a construção do edifício do Museu da Cidade de Brasília, em aditamento ao contrato para construção do Supremo Tribunal Federal" (p. 5).

Segundo Simone Neiva Loures Gonçalves (2010), o museu consiste em uma escultura habitável e, "embora elevado do solo, como o MAM e o MASP, não segue a vertente miesiana [Mies van der Rohe] do grande volume transparente. Nesse pequeno museu predominam os planos opacos, o que o aproxima da arquitetura dos museus criados por Le Corbusier e Wright [Frank Lloyd Wright]" (p. 76). Para a pesquisadora, o museu consistiu em uma das primeiras experimentações estruturais de Niemeyer "com edifícios de parede-viga em uma arquitetura de programa ínfimo, que nada restringe. Cinco anos mais tarde, a viga-parede reaparece no projeto para o Museu da Civilização (1962), não construído" (p. 123).

Em publicação na *Revista Módulo*, Oscar Niemeyer (1959) reafirma os dizeres de Kubitschek destacando que o museu visava preservar documentos relativos à transferência do governo federal para o centro do país e que o programa exigia um museu no interior das conveniências arquitetônicas de um monumento. Além disso, informa que a concepção inicial era que o museu abrigasse "painéis, fotos, desenhos, maquetes, manuscritos – abrangendo desde o concurso para o Plano Piloto, a construção de estradas, edifícios, ao problemas materiais e econômicos que vão surgindo durante a construção da Nova Capital" (p. 36).

Com relação ao acervo, matérias de jornal relatam que o museu atendeu essa concepção inicial apresentada por Niemeyer. Nelas é notória a preocupação em evidenciar que o museu possuía e recolheria livros, pronunciamentos e matérias sobre a construção da nova capital, além de uma maquete de Brasília. O motivo do museu incorporar essa documentação foi apresentado por Juscelino Kubitschek em diversas entrevistas, que repetiam o argumento: "Todos os ataques à rapidez com que empreendemos essas obras – esclareceu o presidente – serão colecionados no museu de Brasília para que os posteriores possam julgá-los" (INAUGURADA... 1959, p. 4). Um dos documentos evidencia que Israel Pinheiro, então prefeito de Brasília, teve a ideia da criação do

"arquivo especial" no museu:

> O prefeito Israel Pinheiro teve a ideia de mandar fazer um arquivo especial, no futuro Museu de Brasília, para guardar os artigos, comentários, crônicas e o mais que for escrito contra a nova capital, a fim de expô-los a seu tempo, e assim mostrar a luta que teve de empreender no sentido de vencer a má vontade revelada por tais escritos. Acho que, por um sentimento normal de gratidão, o prefeito Israel deveria construir outro arquivo onde guardasse os elogios à obra por ele executada (CRÔNICA... 1960, p. 4).

Com o tempo, os documentos, os livros e a maquete foram retirados da exposição, o que contribuiu para que o museu não apresentasse os depoimentos contrários à construção de Brasília. Todavia, os registros em defesa da nova capital permanecem grafados no mármore. Certamente essa era a intenção de Juscelino: garantir que os mitos fundadores de Brasília por ele mobilizados permanecessem registrados para a posteridade. Não sem razões, por exemplo, solicitou que a frase de sua autoria gravada no Palácio da Alvorada também fosse reproduzida no Museu Histórico de Brasília: "Vou repetir a frase porque a que estava gravada no Palácio do Alvorada poderá ser retirada no futuro... Aqui, entretanto, em praça pública eles não poderão tirar porque o povo fiscaliza" (MAURO, 1960, p. 3). Um dos trechos da frase reconhece Brasília como antecipação do futuro: "[...] lanço os olhos, mais uma vez, sobre o amanhã de meu País e antevejo esta alvorada com fé inquebrantável e uma confiança sem limites no seu grande destino".

Os dezesseis trechos evidenciam a transferência da capital do país para o Planalto Central como uma aspiração secular e, ali reunidos, forjam uma coerência entre as diferentes aspirações mudancistas, do século XVIII até a construção de Brasília.

Ao analisar os distintos projetos mudancistas, Laurent Vidal (2009) destaca que as propostas ocorreram em momentos de ruptura social e que todas se caracterizaram pela formulação sistemática de um projeto de uma capital (com a proposta de transferência e significação geopolítica), um projeto de cidade (a construção de uma nova cidade) e um projeto de sociedade (marcado pela ideia de um "Brasil moderno"). Elenca, assim, seis projetos em diferentes contextos e que apresentavam seis nomes de cidade (Nova Lisboa, Cidade Pedrália, Imperatória, Tiradentes, Vera Cruz e Brasília): de uma capital para a corte em exílio (1808-1821); de uma capital para o Brasil independente (1821-1824), em torno de Joaquim Bonifácio; o projeto de Francisco Adolfo de Varnhagen durante o Império (1839-1878); o de uma nova capital para a República (1889-1895); um projeto de capital da conciliação nacional, entre o Estado Novo e a Nova República (1930-1955); e, finalmente, a obra de Juscelino Kubitschek (1956-1960).

Considerações finais

O Museu Histórico de Brasília condensaria esse acúmulo de tentativas, tendo Brasília como aspiração e seus idealizadores como responsáveis por reatualizar e materializar em "pedra e cal"

o secular desejo de interiorização da capital do país, agregando personagens distintos cujo ponto de contato seria a vontade de reinventar a nação. Provavelmente, por essa razão, o museu era também nomeado como marco ou marco histórico, convertendo-se em testemunho dos movimentos de interiorização da capital e em espaço difusor das versões oficiais (e de combate às versões concorrentes) dos mitos de origem de Brasília.

Essa chave de leitura demonstra a pertinência do verso de Guilherme de Almeida, ao declamar na inauguração do museu o seu poema/prece, reconhecendo a cidade como "Encruzilhada Tempo-Espaço". Na verdade consideramos que o museu também se tornou essa encruzilhada, construindo aquilo que Ana Lúcia de Abreu Gomes (2008) destacou como um espaço formado por bases atemporais visto que a história do Brasil e da construção de sua capital "apresentados nas paredes do Museu são um dado a-histórico e não resultado da vontade e intenção de atores sociais que compartilhavam um mesmo projeto político numa determinada conjuntura" (p. 23). Nesse aspecto, o museu borraria as temporalidades, demonstrando Brasília como um devir. Talvez, por essa razão, a estratégia dele inaugurar a cidade e, concomitantemente, gravar em mármore e em praça pública uma determinada narrativa sobre a capital nascente, entre o passado e o futuro.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Guilherme de. Prece natalícia de Brasília. **Revista Brasília**, Brasília, n. 41, ano 4, maio, 1960, p. 20.

ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. **Rodrigo e o SPHAN**: coletânea de textos sobre patrimônio cultural. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, 1987.

BRITTO, Clovis Carvalho. Monumentalizando "ruínas precoces": o Museu Histórico de Belo Horizonte e a imaginação museal de Juscelino Kubitschek. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, Nova Série, v. 30, p. 1-47, 2022.

BRITTO, Clovis Carvalho. "Arrematai essas horas guardadas pelos ponteiros": Ouro Preto, o relógio de Tiradentes e as ressonâncias da imaginação museal de Juscelino Kubitschek. **Anais do Museu Histórico Nacional**, Rio de Janeiro, v. 54, p. 1-20, 2021.

CÂNDIDO, Maria Inês; TRINDADE, Silvana Cançado. O acervo de objetos do MHAB: formação, caracterização e perspectivas. *In*: PIMENTEL, Thaís Velloso Cougo (Org.). **Reinventando o MHAB**: o museu e seu novo lugar na cidade (1993-2003). Belo Horizonte: Museu Histórico Abílio Barreto, 2004, p. 143-166.

CEDRO, Marcelo. **JK desperta BH (1940-1945):** a capital de Minas Gerais na trilha da modernização. São Paulo: Annablume, 2009.

CEDRO, Marcelo. A administração JK em Belo Horizonte e o diálogo com as artes plásticas e a memória: um laboratório para sua ação nos anos 1950 e 1960. **ArtCultura**, n. 9, v. 14, p. 127-142, 2007.

CHAGAS, Mario. **Há uma gota de sangue em cada museu:** a ótica museológica de Mário de Andrade. 2 ed. Chapecó: Argos, 2015.

CRÔNICA do Rio. **A Tribuna**, Rio de Janeiro, 27 abr. 1960, p. 4.

GOMES, Ana Lúcia de Abreu. **Brasília:** de espaço a lugar, de sertão a capital (1956-1960). Tese (Doutorado em História) – Instituto de Ciências Humanas, Universidade de Brasília, 2008.

GONÇALVES, Simone Neiva Loures. **Museus projetados por Oscar Niemeyer de 1951 a 2006:** o programa como coadjuvante. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2010.

INAUGURADA a exposição o 11.º Congresso Internacional de Estradas de Rodagens. **Correio Paulistano**, São Paulo, 22 set. 1959, p. 4.

KUBITSCHEK, Juscelino. **Por que construí Brasília**. Brasília: Senado Federal, 2000.

KUBITSCHEK, Juscelino. **A escalada política**. Rio de Janeiro: Bloch, 1976.

KUBITSCHEK, Juscelino. Um apelo do deputado Juscelino Kubitschek à Igreja. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 21 dez. 1948, p. 2.

MAURÍCIO, Jayme. A Pampulha não está perdida, mas é quase uma ruína. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 4 maio 1954, p. 15.

MAURO, José. A frase do Alvorada. Última Hora, Rio de Janeiro, 16 mar. 1960, p. 3.

NASCIMENTO, Flávia Brito do. Preservando a arquitetura do século XX: o Iphan entre práticas e conceitos. **Cadernos Proarq**, Rio de Janeiro, n. 19, p. 172-193, 2012.

NIEMEYER, Oscar. Museu de Brasília**. Revista Módulo**, v. 2, n. 12, p. 36-37, 1959.

PERPÉTUO, Thiago Pereira. **Uma cidade construída em seu processo de patrimonialização:** modos de narrar, ler e preservar Brasília. Dissertação (Mestrado em Preservação do Patrimônio Cultural) – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2015.

PESSOA, José (Org.). **Lúcio Costa:** documentos de trabalho (2. ed.). Rio de Janeiro: Iphan, 2004.

PIMENTEL, Thaís Velloso Cougo. Crônica da revitalização de um museu público: dez anos no MHAB. *In:* PIMENTEL, Thaís Velloso Cougo (Org.). **Reinventando o MHAB:** o museu e seu novo lugar na cidade (1993-2003). Belo Horizonte: Museu Histórico Abílio Barreto, 2004, p. 13-34.

SOARES, Eduardo Moreira. A narrativa do Museu da Cidade: Brasília inscrita na pedra. **V!RUS**, São Carlos, n. 15, 2017.

SOUZA, Eneida Maria de. Imagens da modernidade. *In:* SOUZA, Eneida Maria de (Org.). **Modernidades tardias**. Belo Horizonte: UFMG, 1998, p. 19-30.

STARLING, Otávio Augusto de Sá. **Igrejinha da Pampulha:** descritivo histórico das intervenções e estado de conservação atual. Dissertação (Mestrado em Ambiente Construído e Patrimônio Sustentável) – Escola de Arquitetura, Universidade Federal de Minas Gerais, 2018.

UM MUSEU na Prefeitura para guardar as relíquias da capital mineira. **Jornal não identificado**, 26 nov. 1937, p. 1.

VIDAL, Laurent. **De Nova Lisboa a Brasília:** a invenção de uma capital (séculos XIX-XX).

Brasília: Editora da UnB, 2009.

MUSEU JOAQUIM NABUCO: uma experiência social (1974 - 1985)

Marília Bivar Leobaldo de Moraes
Museóloga COREM 1R – 0511.I
Henrique de Vasconcelos Cruz
Museólogo - Museu do Homem do Nordeste/Fundaj
Marcele Pereira
Museóloga – Universidade Federal de Rodônia (Unir)

RESUMO

O presente artigo é parte do resultado de pesquisa para trabalho de conclusão de curso, desenvolvido na Especialização em Museus, Comunidades e Identidades pela Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj). O objetivo desde, é mapear e elucidar as atividades desenvolvidas pelo Museu Joaquim Nabuco, desde sua criação até posterior ao seu fechamento (1974-1985), no qual resultou a um período de discussões iniciais sobre a nova museologia na Fundaj e extramuros. O Museu Joaquim Nabuco (MUSNA) foi criado em 1974 em comemoração aos 25 anos do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais (INJPS) e aos 125º aniversário de Joaquim Nabuco, o patrono da Instituição. O intuito da criação deste museu foi reunir o acervo museológico e documental referente ao abolicionista Joaquim Nabuco, além de ser um espaço de discussões sobre a vida, obra de Nabuco e o período abolicionista. Durante seu funcionamento, o museu atuou com e para a comunidade através do seu acervo e principalmente os projetos desenvolvidos pelo museólogo Mário Chagas, diretor do museu entre os anos 1980 a 1985. A análise das atividades foi baseada nos registros documentais mantidos no Arquivo Institucional do Museu do Homem do Nordeste, além de acervos documentais do Arquivo Administrativo da Fundaj e a Coordenação-Geral de Estudos da História Brasileira Rodrigo Melo Franco de Andrade (*Cehibra*). O resultado esperado é gerar um material que sirva de subsídios para futuras reflexões críticas sobre as ações promovidas pelo Museu Joaquim Nabuco, Mário Chagas e a Fundaj, diante do contexto nacional e internacional da Museologia Social e Sociomuseologia.

PALAVRAS-CHAVE
Nova Museologia. Museologia Social. Fundaj.
Museu Joaquim Nabuco. Mário Chagas

ABSTRACT

This article is part of the research result for the final course work, developed in the Specialization in Museums, Communities and Identities by the Joaquim Nabuco Foundation (Fundaj). The objective since now is to map and elucidate the activities developed by the Joaquim Nabuco Museum, from its creation until after its closure (1974-1985), which resulted in a period of initial discussions about the new museology at Fundaj and extramurals. The Joaquim Nabuco Museum (MUSNA) was created in 1974 in commemoration of the 25th anniversary of the Joaquim Nabuco Institute for Social

Research (INJPS) and the 125th anniversary of Joaquim Nabuco, the patron of the Institution. The purpose of the creation of this museum was to gather the museum and documentary collection referring to the abolitionist Joaquim Nabuco, besides being a space for discussions about the life, work of Nabuco and the abolitionist period. During its operation, the museum worked with and for the community through its collection and especially the projects developed by the museologist Mário Chagas, director of the museum between the years 1980 and 1985. The analysis of the activities was based on documentary records kept in the Institutional Archive of the Museum of Man of the Northeast, as well as documentary collections of the Administrative Archive of Fundaj and the General Coordination of Studies of Brazilian History Rodrigo Melo Franco de Andrade (Cehibra). The expected result is to generate a material that serves as subsidies for future critical reflections on the actions promoted by the Joaquim Nabuco, Mário Chagas and Fundaj Museum, given the national and international context of Social Museology and Sociomuseology.

KEY WORDS
New Museology. Social Museology. Fundaj.
Joaquim Nabuco Museum. Mario Chagas.

1 Introdução

O presente trabalho relata o movimento da Nova Museologia realizado na Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj) entre os anos 70 e 80 do século passado, mais precisamente no Museu Joaquim Nabuco, pertencente a Fundaj e tendo como principal condutor para as práticas dessa nova Museologia o museólogo Mário Souza Chagas. O Museu Joaquim Nabuco (MUSNA) foi criado em 1974 em comemoração aos 25 anos do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais e aos 125º aniversário de Joaquim Nabuco, o patrono da Instituição. O intuito da criação deste museu foi reunir o acervo museológico e documental referente ao abolicionista Joaquim Nabuco, além de ser um espaço de discussões sobre a vida, obra de Nabuco e o período abolicionista. Durante seu funcionamento, o museu atuou com e para a comunidade através do seu acervo e principalmente os projetos desenvolvidos por Mário Chagas.

Deste modo, reúne-se neste trabalho o movimento de cunho social realizado e de grande importância para a Fundaj e para a museologia brasileira, a partir da análise da trajetória do Museu Joaquim Nabuco, na forma de mapear as ações realizadas no museu, além de permitir que este trabalho sirva de esclarecimento e melhor conhecimento sobre o movimento da Nova Museologia no Recife. A base documental e conceitual será através dos registros documentais encontrados no Arquivo Administrativo da Fundaj, da Coordenação-Geral de Estudos da História Brasileira Rodrigo Melo Franco de Andrade (Cehibra) e principalmente do Arquivo Institucional Muhne, no qual possui a memória das atividades e projetos realizados pelos museus pertencentes Fundaj até hoje.

O trabalho descrito propõe oferecer um material para futuras reflexões críticas sobre as ações promovidas pelo Mário Chagas e a Fundaj, diante do contexto nacional e internacional da

Nova Museologia e Museologia Social.

2 Museu Joaquim Nabuco

Os museus pertencentes à Fundação Joaquim Nabuco podem ser compreendidos como museus tradicionais. Para expor melhor essa definição de museu tradicional, a museóloga Tereza Scheiner (2007) afirma que existem vários tipos de museus, dentro desses, o primeiro definido e mais comum é o museu tradicional, no qual sua base conceitual é o objeto, que evolui no tempo, a partir da evolução do homem representado nas coleções, a partir do ato de coletar, representar, documentar e inventar. O museu tradicional pode ser subdividido em museu tradicional ortodoxo, quando se configura a partir das coleções de testemunhos materiais do ser humano em uma cultura específica e museu tradicional exploratório, quando ocorre a intervenção do indivíduo na coleção e sua base conceitual não é o objeto e sim a relação entre o experimento e o visitante, ações influenciadas pela educação ao utilizar da metodologia de laboratório pedagógico (SCHEINER, 2007).

Desta forma o Museu Joaquim Nabuco (MUSNA) cabe a definição de museu tradicional ortodoxo na sua primeira configuração, em 1974, prevalecendo a cultura material, no qual reunia o acervo biográfico do abolicionista Joaquim Nabuco, grande parte doado pela família Nabuco. O acervo era exposto de forma tradicional, entre vitrines e molduras e disposto nos salões na tentativa de reviver o período que o Joaquim Nabuco vivera.

Posteriormente, em sua reabertura em 1980, com uma nova reformulação, o MUSNA continua com sua configuração de museu ortodoxo, mas neste momento, acrescenta a relação Museu e Comunidade, seguindo com algumas influências que defendem a instituição museu como um laboratório (SCHEINER, 2007), que posteriormente se configura como Nova Museologia. Com atividades que aproximavam o público do acervo e do museu, a destacar o público estudantil e com exploração aos possíveis suportes para exibir e comunicar o acervo, essa nova configuração do MUSNA, prioriza a aproximação da comunidade. Esta relação está descrita no Catálogo do Museu Joaquim Nabuco, produzido em 1981 por Mário Chagas:

> Nesta sua nova fase o binômio Museu/Comunidade será desenvolvido, principalmente através da ação educativo-cultural, a fim de que se alcance uma interação harmônica entre esses dois elementos – Museu e Comunidade. Com isto o Museu estará se aproximando ainda mais da linha de atuação definida por Gilberto Freyre na época da sua inauguração: "O empenho de Nabuco, o de ensinar, o de estar sempre perto da mocidade, o de transmitir aos mais jovens compatriotas e estrangeiros, e ao público em geral, o seu saber – vem sendo o do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais (hoje, 21 Fundação Joaquim Nabuco) e será de modo particular, o do Museu Joaquim Nabuco." (Catálogo MUSNA, 1981, p. 08)

Na citação acima, além dos projetos desenvolvidos por Mário Chagas no museu, descritos

mais adiante, mostram que o Museu tenta se adaptar ao seu público e suas necessidades, pois entende que o público é seu propósito.

A Nova Museologia surge em meados dos anos 80 do século passado, neste período os museus já estavam passando por experiências significativas ao se depararem com os movimentos sociais dos anos 1960 e principalmente com a Mesa Redonda de Santiago do Chile em 1972. Essa nova política foi uma nova forma de se relacionar com os indivíduos que produzem e consomem o museu, reivindicando um papel social, com linguagem para a massa e participação da comunidade do entorno, com a utilização e apropriação do seu próprio patrimônio, que no momento se encontrava distante e pouco acessível.

Neste período o Museu Joaquim Nabuco encontra-se ao meio temporal dessa discussão, como muitos museus se deparam com as mudanças batendo em suas portas. O MUSNA percebe sua função social diante as problemáticas vividas e se aproxima desta configuração na sua reabertura em 1980, ao aproximar o público a partir da ação educativa e como também estreita a relação com a comunidade a partir da utilização do seu acervo para além das vitrines, como descrito mais adiante.

3 Histórico

Museu Joaquim Nabuco foi criado em 15 de julho de 19743 em comemoração aos 25 anos do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais e aos 125º aniversário de Joaquim Nabuco, o patrono da Instituição, sob a coordenação do Departamento de Museologia, com o então diretor do departamento Carlos Alberto Farias de Azevedo. O intuito da criação deste museu foi reunir o acervo museológico e documental referente ao abolicionista e político Joaquim Aurélio Barreto Nabuco de Araújo, além de ser um espaço de discussões sobre a vida, obra de Nabuco e o período abolicionista (Catálogo MUSNA, 1981).

O MUSNA, de caráter biográfico e de pequeno porte, tinha por objetivo coletar, conservar, classificar e expor objetos relacionados a Joaquim Nabuco e Abolição; Pesquisar e estudar a obra de Joaquim Nabuco e transmitir através da linguagem museológica; Atender público variado (sem distinção); E promover atividades educativo-culturais como cursos, seminários e concursos (Catálogo MUSNA, 1981).

O seu acervo retratava a vida e obra de Nabuco através do Arquivo Pessoal doado pela Família Nabuco, formando um dos acervos mais importantes para o estudo e entendimento de Nabuco. O acervo possuía móveis coloniais brasileiros, em sua maioria de madeira de Jacarandá, como conjuntos de mesa e cadeiras, conversadeira de quatro lugares, marquesões e piano, além de lustres de cristais. Também possuía retratos a óleo que somavam mais de 60, de autoria de Baltazar da Câmara, dentre as personalidades importantes da história do Brasil, como José

Bonifácio, Duque de Caxias, Dom Pedro II, José de Alencar, Princesa Isabel, Rui Barbosa, Delmiro Gouveia, entre outros, além de reproduções fotográficas, 13 medalhas comemorativas, diversos rótulos de cigarro e cervejas homenageando o Nabuco e documentos como títulos, diplomas e correspondências pessoais, como também alguns objetos que retratavam a época escravocrata, como bacia de barbear, grilheta e gargalheira (instrumentos de suplícios) e litografias. O acervo era vasto e bem específico a temática, proporcionando assim exposições promovidas pelo Museu, sempre relacionadas ao seu patrono ou ao período abolicionista.

O MUSNA funcionou entre 1974 a 1985 no Casarão Solar Francisco Ribeiro Pinto Guimarães, do séc. XIX, localizado na Av. Dezessete de Agosto, 2187, bairro Casa Forte, Recife-PE, pertencente ao conjunto arquitetônico da Fundaj, desde 1953 (Catálogo MUSNA, 1981). Estilo neoclássico, o Casarão leva o nome do seu primeiro proprietário, um aristocrata do açúcar do Recife, Francisco Ribeiro Pinto Guimarães, contendo seu nome e a data de construção (1874 - 1877) na fachada do edifício, além de azulejos portugueses e esculturas em mármore e clarabóia com vitrais venezianos, sendo um conjunto arquitetônico destaque no complexo de edifícios da Fundação, até hoje. O casarão contém dois pavimentos (térreo e primeiro) e o subsolo. Os pavimentos, em divisão de espaços, são praticamente iguais com dois salões laterais cada e interligados por uma escadaria suntuosa, vista logo ao entrar no edifício.

O edifício é registrado como Imóvel Especial de Preservação (IEP) sob o nº 395, pela Lei nº 15.199/89, de 24 de janeiro de 1996, da Prefeitura da Cidade do Recife, devido a seu caráter histórico-arquitetônico e que não permite demolição e descaracterização do imóvel (MACHADO, 2009). O edifício já ser configurou como sede do Hospital Odontológico Magitot, entre 1944 a 1950 (BARBOSA, 2009), logo após, em 1953, sede do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais – IJNPS e em meados de 1965 se instalou o Museu de Antropologia do IJNPS. Sem uso definido, em 2017 a Fundaj cedeu o casarão ao Ministério da Cultura. No primeiro semestre do ano corrente, foi aberto o processo de tombamento do casarão junto com os edifícios Gil Maranhão e Paulo Guerra (as três edificações do campus Casa Forte) em nível estadual e federal. No momento atual está instalado a Pinacoteca da Fundação, reunindo o acervo pictórico da instituição.

De acordo com o catálogo produzido por Mário Chagas, diretor do Musna no período, junto a fotografias do acervo iconográfico da Fundaj e relatos do espaço em documentos do Arquivo Institucional do Muhne, o Museu Joaquim Nabuco ocupava todo o casarão e o acervo era distribuído da seguinte forma: No pavimento térreo ficava a maior parte dos móveis no Salão Nobre Joaquim Nabuco e organizados como uma sala de convivência aos moldes oitocentista. No mesmo pavimento, outro salão com o nome de Galeria de Brasileiros Ilustres, onde reunia 57 quadros do acervo de retratos e uma grande mesa usada para reuniões. O segundo pavimento, o acervo era disposto em vitrines e cavaletes, no qual reunia os documentos, objetos do cotidiano e reproduções fotográficas. Desta forma, pode entender que o primeiro pavimento tem a característica mais representativa, com ambientação do período de Nabuco, através dos móveis e quadros. Já

o segundo pavimento, a utilização de vitrines e cavaletes se assemelha aos moldes de expografia padronizada, devido o tipo de acervo contido mais frágeis e menores. Também existia um jardim a frente do edifício, idealizado por Gilberto Freyre, contendo plantas nativas como Pau Brasil, Cajueiro, Jambeiro, Jaqueira entre outras que existem até hoje. Com a reformulação de 1980, houve algumas alterações na disposição do acervo, mas nada que comprometesse a narrativa do espaço museal (Figuras 01 a 03).

Em descrição cronológica, desde sua abertura em 1974, o MUSNA enfrentou diversos desafios para se manter de portas abertas, com a invisibilidade do museu diante dos outros museus pertencentes ao IJNPS, Museu de Antropologia, Museu Arte Popular e do Museu do Açúcar, completando a falta de conhecimento do museu perante a sociedade pernambucana, comprovada em pesquisa avaliativa realizada em 1978 pelo Departamento de Museologia do IJNPS, descrita mais adiante. Como também a falta de divulgação do museu pela Coordenação de Comunicação Social da Fundaj (Assessoria), como é relatado em memorandos e ofícios expedidos de 1981[1]. Além da manutenção predial e do acervo constante, por ser um local muito úmido e quente, com sérios problemas de infiltração, provocando assim deterioração mais rápida do acervo.

Em março de 1980 houve o fechamento breve do museu para reforma do edifício e do acervo, sendo reaberto em 21 de julho do mesmo ano com nova reformulação, submetendo-se a ampla revisão pedagógica, museológica e museográfica, além de novo diretor, o museólogo Mário Souza Chagas, recém-chegado na Fundaj (Catálogo MUSNA, 1981).

Além das reformulações estruturais e de acervo entre a primeira abertura e sua reabertura, o museu também passou por reformulação da própria instituição mantenedora. Em 1974, o MUSNA foi inaugurado pelo Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais (IJNPS), criado em 1963, posterior ao Instituto Joaquim Nabuco (IJN). Na reabertura do MUSNA, no ano de 1980, a instituição custeadora sofre alterações na nomenclatura, no organograma e na função administrativa, passando a ser a Fundação Joaquim Nabuco, até dias atuais.

Durante seu funcionamento entre 1974 a 1980, se tem poucos registros documentais e fotográficos das atividades museológicas e ações com o público, encontradas no Arquivo Institucional do Muhne[2], no qual reúne grande parte da documentação administrativa e museológica relativas aos museus da Fundaj. Contudo, não se pode afirmar que tal período tenha sido estático

1 Ofício expedido nº 23 de janeiro de 1981 – Do Diretor do Museu Joaquim Nabuco (Mário Chagas) ao Diário de Pernambuco; Memorando expedido nº 19 de fevereiro de 1981 – Do Diretor do Departamento de Museologia (Aécio de Oliveira) a Coordenadoria de Comunicação Social; Memorando expedido nº 11 de maio de 1981 – Do Diretor do Museu Joaquim Nabuco (Mário Chagas) a Coordenadoria de Comunicação Social– Todos solicitando a divulgação do Museu Joaquim Nabuco em jornais, folhetos, guias e catálogos da cidade do Recife, salientando que não era justificável apenas o Museu do Homem do Nordeste ser divulgado nos veículos de comunicação. Documentos encontrados no Arquivo Institucional no Muhne, sob localização CA-59, acessado em dezembro de 2019

2 O Arquivo Institucional do Museu do Homem do Nordeste/FUNDAJ, que se encontra na sala 01, no segundo andar do Edf. Saturnino da Fundaj - Casa Forte, contém documentos referentes aos museus pertencentes à Fundaj (Museu do Açúcar, Museu de Antropologia, Museu de Arte Popular, Museu Joaquim Nabuco, Engenho Massangana, Museu do Homem do Norte e Museu do Homem do Nordeste.) e também dos principais museus de Pernambuco e Nordeste. Esses documentos são datados de 1950 à 2010.

para o museu, devido a falta de informação encontrada, apenas que a reformulação de 1980 proporcionou produções significativas que influenciaram outras ações no período para a Fundaj e para a museologia pernambucana, se não dizer brasileira, visto que o seu diretor, Mário Chagas, levou essas vivências para além dos muros do MUSNA. Desta forma, ao relatar os projetos desenvolvidos por Mário, sob as influências das discussões entre profissionais de museus sobre a relação entre museu, educação, comunidade e o social, o MUSNA, após 1980, foi um campo de experiência da Nova Museologia no Recife.

4 Projetos de pesquisa

Mesmo com os problemas com a manutenção da estrutura física e o reconhecimento do espaço como museu, o MUSNA foi bastante atuante nos projetos de pesquisa e de ações educativas, principalmente seguinte a reformulação de 1980, quando iniciou as práticas da Nova Museologia, com base nos documentos e referências encontradas. A seguir, uma descrição breve dos principais projetos desenvolvidos em ordem cronológica.

Pesquisa de Conhecimento do Museu Joaquim Nabuco

Como mencionado acima, houve uma pesquisa de avaliativa para analisar o fluxo de público no Museu Joaquim Nabuco, realizada em 1978 pela equipe da Divisão de Pesquisa Museológica do Departamento de Museologia, com Maria Regina Martins Batista e Silva (museóloga do IJNPS), Osvaldo Gouveia Ribeiro (museólogo) e Maria Tereza Marques Pereira (psicóloga) e intitulada de “Pesquisa de Conhecimento do Museu Joaquim Nabuco e do Joaquim Nabuco: Pesquisa junto ao Corpo Discente e Docente da Rede Estadual e Particular de Ensino da Cidade do Recife.”.

Alguns questionamentos sobre o interesse do público ao acervo e se o mesmo despertava entusiasmo na forma de apresentar ao público, foram elaborados para desenvolver a pesquisa, que tinha como referência a frequência de um público menor, comparado aos outros museus em funcionamento do IJNPS – do Museu de Arte Popular, o de Antropologia e do Açúcar - mesmo que o acervo do MUSNA representasse um dos mais importantes referentes ao Nabuco. Desta forma o projeto de pesquisa teve como objetivo compreender e modificar a imagem que o MUSNA tinha para sociedade pernambucana, a destaque os docentes e discentes das redes pública e particular de ensino na cidade do Recife/PE.

Foram realizados questionários entre abril e maio de 1978 destinados aos docentes e discentes de 24 escolas (10 particulares e 14 estaduais), com o total de 695 questionários com perguntas a cerca de conhecimento do Joaquim Nabuco, do Museu e a visitação ao museu, além de questionar os motivos possíveis para a pouca frequência. Perguntas como “Você já visitou o Museu Joaquim Nabuco?”, “Motivos de falta de conhecimento do Museu Joaquim Nabuco”, “Motivos da

não visitação aos museus", "Que providências a direção do museu deveria tomar para que os estudantes possam ter melhor proveito nas visitas ao Museu Joaquim Nabuco?", foram feitas de forma objetiva, com algumas alternativas definidas. Ao término dos questionários respondidos, foram elaborados gráficos para mostrar os resultados em porcentagem e números da pesquisa.

Concluiu-se que era mínimo o conhecimento a cerca do Museu Joaquim Nabuco, devido a pouca visibilidade. A pequena frequência de visitação é justificada pelos docentes e discentes devido à dificuldade de deslocamento ao endereço do museu e pouco interesse ao tema de Joaquim Nabuco, o que produziu a desinformação generalizada sobre a vida e obra do Joaquim Nabuco. Esses dados com os gráficos dos 27 resultados foram reunidos em relatório da pesquisa, além dos questionários respondidos que se encontram no Arquivo Muhne, sob a localização PP-33.

Com os resultados da pesquisa, percebeu-se a possibilidade de realizar exposições itinerantes sobre o Nabuco em espaços escolares da cidade do Recife e interior de Pernambuco, além de conferências e cursos sobre a vida e obra do abolicionista, com apoio dos professores da rede pública e privada e da Secretaria de Educação e Cultura de Pernambuco. Em paralelo, já iniciando as medidas de divulgação do museu, durante a pesquisa foram feitos convites as escolas participantes ao I Ciclo de Conferência sobre Joaquim Nabuco e o Concurso Joaquim Nabuco.

Concurso Joaquim Nabuco

As exposições e projetos promovidos no Museu Joaquim Nabuco sempre estavam relacionados ao seu patrono ou ao período abolicionista, como exemplo o Concurso Joaquim Nabuco, destinados para estudantes do 2º grau em 1978 (hoje ensino médio). O objetivo era ampliar o conhecimento a vida e obra do abolicionista Nabuco, com intuito de despertar o interesse dos estudantes em produzir pesquisas, além de disponibilizar o acervo do Instituto sobre o Joaquim Nabuco para pesquisadores e estudantes, citado como uma das alternativas após a pesquisa de público.

O concurso era de âmbito estadual para estudantes da rede escolar pública e privada, que tinham como missão produzir trabalhos escritos sob os temas: A Pernambucanidade de Joaquim Nabuco; Joaquim Nabuco e o Clube do Cupim; e Joaquim Nabuco, político por Pernambuco. Os trabalhos passavam por avaliação de uma Comissão com membros do IJNPS e tinha classificação dos 3 melhores trabalhos com prêmio em dinheiro e os 10 primeiros com menções honrosas. Todos os trabalhos premiados ou não, foram incorporados ao acervo do IJNPS (Regulamento do Concurso de Joaquim Nabuco, 1978).

Catálogo do Museu Joaquim Nabuco

Logo após a sua reabertura em 1980, foi produzido e lançado no ano seguinte o catálogo

do Museu Joaquim Nabuco, de autoria do diretor Mário Souza Chagas. Neste, possui um breve histórico do museu e seus objetivos, o edifício que se instala e uma cronologia do Joaquim Nabuco. Além do levantamento do seu acervo em formato de lista com descrição básica a cerca das peças (título, autor, ano, local e coleção) e sob tópicos a partir da disposição nos espaços, com algumas imagens do edifício e das obras.

Esta publicação resultou como a primeira do Museu Joaquim Nabuco e de Mário Chagas como museólogo da Fundaj e atualmente encontra-se no Arquivo Muhne para consulta (localização PP-33). Com essa publicação pôde-se ter uma noção mais clara e organizada sobre seu acervo e a importância do mesmo, e desta forma como esperado, possibilitou mais pesquisas, ações museológicas e educativas.

Viajando com Nabuco

Outro projeto que teve frutos foi o Viajando com Nabuco, realizado pelo Departamento de Museologia da Fundaj e coordenado por Mário Chagas, ainda como diretor do MUSNA, no qual foi realizado durante o segundo fechamento do museu para reforma estrutural, em 1985. Algumas questões foram levantadas sobre a utilização do acervo após o fechamento do museu, como em que situação deveria e onde manter o acervo e qual seria destino para o material expográfico. Ou seja, o projeto teve como objetivo movimentar o acervo guardado enquanto o museu estava fechado, através de exposição itinerante e dar a acesso aos estudantes da rede pública e privada de Pernambuco sobre Joaquim Nabuco, através de uma linguagem simples.

O projeto de pesquisa avaliativa de 78, citou exposições itinerantes como atividades possíveis para alcançar o não público. Viajando com Nabuco bebeu das necessidades encontradas desde a pesquisa, que não mudaram muito, mesmo depois de 7 anos de luta pelos profissionais que faziam o museu (CHAGAS, 1987).

A exposição itinerante consistia na movimentação do acervo do MUSNA para além dos muros do museu. Foram utilizados registros fotográficos e cópias dos documentos e jornais sobre Nabuco e seu período, com cerca de 40 objetos e aproveitamento de suportes de exposição. Além de produzir um material didático como um catálogo com a relação das peças expostas, uma breve cronologia de Nabuco e um caderno didático com questões a serem respondidos pelos alunos e devolvidos ao Departamento de Museologia.

Para exposição ocorrer de forma a reduzir os custos e manter a expografia do museu, foram utilizados os suportes expográficos já existentes, descritos por Mário Chagas como sucata museológica, no que resultava a reciclagem do material expográfico do museu, confeccionado há doze anos e de conservação variável (CHAGAS, 1987).

A exposição itinerante foi realizada em colégios por curtos períodos, cerca de uma semana ou um mês em cada colégio, como também utilizada para apresentação de trabalho dos alunos

e feiras de conhecimentos e até como desfile comemorativo da Independência do Brasil. Com a possibilidade da exposição ser montada nos espaços escolares, as escolas da região foram convidadas para participar da ação e outras solicitaram a exposição para seus espaços, como registrados em ofícios expedidos e recebidos de 1985. Nos ofícios encontrados no Arquivo Muhne é possível observar a constante itinerância do acervo em pouco tempo.

As escolas que participaram da ação foram Escola Joaquim Nabuco (Recife-PE), sendo a primeira escola participar, com a exposição inaugurada no dia 19 de agosto de 1985. No dia 7 de setembro a pedido da escola, a exposição tomou os braços dos estudantes no desfile comemorativo ao dia da pátria, um evento de caráter educativo-cultural, no qual o acervo foi conduzido pelas ruas (Figura 04). A segunda escola a pedir o acervo foi a Escola Conceição Marista (Recife-PE), com intuito de utilizá-la como cenário de uma peça teatral sobre Joaquim Nabuco. Foram os próprios alunos demonstraram interesse na exposição e ficaram a frente ao pedido. O seguinte espaço, com data marcada de início e fim, dia 26 de setembro a 10 de outubro de 1985, foi a Casa da Cultura José Condé (Caruaru –PE), que recebeu a exposição destinadas para as escolas de 1º e 2º graus. Logo em seguida partiu para o Colégio Monte Carmelo (Camocim de São Félix – PE) até 17 de dezembro de 1985.

Neste projeto é perceptível as influências da Mesa de Santiago de 1972 e a reformulação de uma nova museologia, quando o projeto propõe uma linguagem acessível, a participação da comunidade do entorno e principalmente a utilização e apropriação do acervo para alem dos muros do museu, que no momento se encontrava distante e pouco acessível.

5 Encerramento do MUSNA

Em 1985 houve novamente o fechamento do museu para mais uma reforma do espaço e reformulação do acervo, o que desencadeou o fechamento definitivo do espaço cultural, no qual não tinha previsão de reabertura. O fechamento das portas do Museu Joaquim Nabuco foi um pouco surpreso e ao mesmo tempo esperado, principalmente devido à situação do Casarão, do seu acervo e suas ações pontuais.

No texto de Mário Chagas, Sucata Museológica, de 1987, o mesmo constata que o museu se encontrava, neste período, defasado museológica e museograficamente ao comparado aos demais museus, além de não possuir ainda uma frequência de público satisfatória para sua permanência. Nas palavras[3] de Chagas, a intenção de fechar já existia na gestão da Fundaj, justificando que a instituição mantenedora já leva o nome e trabalha o Joaquim Nabuco de diversas formas, então não tinha necessidade de um espaço específico para tal ação. Chagas complementa que o fechamento

3 Participação de Mário Chagas na Conferência de Encerramento do II Seminário em Pesquisas em Ecomuseus e Museus Comunitários, realizado no Museu do Homem do Nordeste, em 08 de agosto de 2017.

do museu foi uma solução boa e necessária para o atual momento e afirma que todo museu pode acabar, o espaço museal sempre tem início e fim, no momento que não exerce mais as funções é hora de encerrar as atividades. E ao encerrar as atividades em um espaço estático, foi descoberto a verdadeira vocação do MUSNA, como Mário escreveu, não era um museu para ser visitado e sim para visitar o público, assim possibilitou a reciclagem museológica do material e a realização de exposição mais próxima do público e mais provocativa e "despertando nos alunos a consciência crítica de participação social" (Chagas, 1987).

Neste momento conclui, a partir das influencias da Nova Museologia, que o museu pode exercer a função social dentro e fora do espaço expositivo e principalmente que o museu como uma experiência, tem início, meio e fim, a depender do interesse do público que o consume, visto que é o público quem faz o museu.

O Museu Joaquim Nabuco, mesmo de porte pequeno e com pouco tempo de existência, comparado a muitos museus, teve sua função social clara e bem executada aos limites possíveis do período, seguindo os pensamentos dos estudiosos e museólogos atuantes na área da (Nova) Museologia. Suas atividades e preocupações com o público serviram de base para outras ações dentro da instituição, que tem um histórico de destaque nas produções educativas, em diversos víeis.

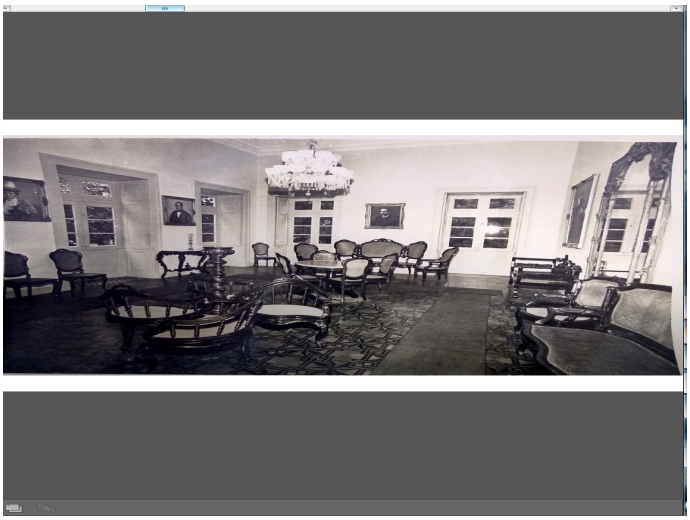
Algumas imagens do Museu Joaquim Nabuco e seus espaços:

Figura 1- Fachada do Casarão Solar Francisco Ribeiro Pinto Guimarães quando MUSNA.



Fonte: Acervo CEHIBRA, 1978 (fotógrafo Josenildo Freire).

Figura 2- Salão Nobre Joaquim Nabuco no primeiro pavimento do Museu Joaquim Nabuco, em 1978



Fonte: Acervo CEHIBRA, 1978 (fotógrafo Josenildo Freire).

Figura 3- Pavimento superior do Museu Joaquim Nabuco, em 1978, com documentos em vitrines



Fonte: Acervo CEHIBRA, 1978 (fotógrafo Josenildo Freire).

Figura 4 - Registro do Projeto Viajando com Nabuco. Desfile com acervo, pela Escola Joaquim Nabuco, Recife-PE



Fonte: Revista Museum, n° 151, ano 1986.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Silvana Barbosa Lira de. Guardiões, memórias e fronteiras: histórias e gestão do Museu do Homem do Nordeste. Dissertação (Mestrado Profissional em Gestão Pública para o Desenvolvimento do Nordeste) – Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2014.

ARQUIVO MUHNE. **Relatório de Atividades e Plano de Trabalho do Arquivo Muhne, ano 2016/2017.** Recife: Fundaj, 2017.

ARQUIVO MUHNE. Lei nº 770, de 21 de julho de 1949. **Crédito para comemoração do centenário de Joaquim Nabuco.**

ARQUIVO MUHNE. Lei nº 6.456, de 26 de outubro de 1977. **Transferência do Museu do Açúcar do Instituto do Açúcar e Álcool para o Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais.**

ARQUIVO MUHNE. Lei nº 6687, de 17 de setembro de 1979. **Institui a Fundação Joaquim Nabuco.**

BRAYNER, Vânia. **Uma gota de sangue no Museu do Homem do Nordeste.** In: BARRIO, Angel Espina; MOTTA, Antônio; GOMES, Mário Hélio (Org.). Inovação Cultural, Patrimônio e Educação. Recife: Massangana, 2010.

BRITTO, Clovis de Carvalho. **"Nossa maçã é que come Eva": a poética de Manoel de Barros e os lugares epistêmicos das Museologias Indisciplinadas no Brasil.** Tese de Doutaramento de Mseologia pela Faculdade de Ciências Sociais, Educação e Administração Instituto de Educação da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Lisboa, 2019.

BRULON, Bruno. **A invenção e a reinvenção da Nova Museologia.** In: Anais do Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro, v. 47, p. 255 – 278, 2015.

CHAGAS, Mário. **Catálogo do Museu Joaquim Nabuco**. Editora Massangana, Fundação Joaquim Nabuco, Recife, 1981.

CHAGAS, Mário. Feira Nordestina do Pavilhão de São Cristovão: Eco-museu para aplacar saudades. **Boletim nº 5 do Programa Nacional de Museus, 1984.**

CHAGAS, Mário. Um novo (velho) conceito de museu. Caderno de Estudos Sociais, Fundação Joa**quim Nabuco, Recife, 1985.**

CHAGAS, Mário. **A dimensão Pedagógica e Social do Museu.** Jornal de Letras,1985.

CHAGAS, Mário. **Sucata Museológica ou Exposição Didática?** Fundação Joaquim Nabuco, Instituto de Documentação, Museu do Homem do Nordeste, Recife,1987.

CHAGAS, Mário. **Estudo Museológico da coleção etnográfica Noel Nutels.** Editora Massangana, Fundação Joaquim Nabuco, Recife, 1987.

CHAGAS, Mário. **Patrimônio é o caminho das formigas**. In: Anais do Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro, v. 47, p. 174 – 196, 2015.

CHAGAS, Mário; GOUVEIA, Inês. Museologia social: reflexões e práticas. In: Caderno do Ceom, 2014.

CRUZ, Henrique de Vasconcelos. **Regulamentação da profissão de museólogo no Brasil um olhar a partir do Departamento de Museologia do IJNPS/Fundaj (1972-1985).** Apresentação no Seminário Profissionalização do Museólogo: 30 anos depois. Recife-PE: Fundação Joaquim Nabuco, 9 de setembro de 2015.

FUNDAJ. Portaria nº 87, de 05 de maio de 2017. **Regimento Interno da Fundaj.**

MACHADO, Sônia. **Janelas para a História: defendendo e preservando a memória arquitetônica da Fundação Joaquim Nabuco.** Fundação Joaquim Nabuco, Recife, 2009.

OLIVEIRA, Aécio de; CHAGAS, Mário. **Museu do Homem do Nordeste: Uma experiência Tropical.** Revista Museum, UNESCO, 1983.

SCHEINER, Tereza. **Criando Realidades através de Exposições.** In: MUSEU DE ASTRONOMIA E CIÊNCIAS AFINS (MAST). Discutindo Exposições: conceito, construção e avaliação. Org. Marcus Granato e Claudia Penha dos Santos. Rio de Janeiro : MAST, 2006.

SCHEINER, Tereza. **Musée et muséologie. Définitions en cours.** In: Mairesse F. e Desvallees A., Vers une redéfinition du musée?, Paris, L'Harmattan, 2007.

LIANA OCAMPO E SUA CONTRIBUIÇÃO PARA O CAMPO MUSEAL BRASILEIRO

Patricia Gabriela Machado Barbosa

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Mestranda em Museologia e Patrimônio (PPGMUSPA/UFRGS)

RESUMO

A pesquisa em desenvolvimento analisa a trajetória docente e pesquisadora da museóloga Liana Rubi Teresa de Ocampo. Para tanto, compreende o recorte temporal de 1977 até 2002, período em que Ocampo foi docente do Curso de Museologia da FEFIERJ/UNIRIO, a fim de investigar suas contribuições para o campo museal brasileiro com ênfase para a educação em museus ao propor a intersecção dos temas acessibilidade e práticas educativas. Por ser uma pesquisa de cunho inicial, serão apresentados resultados parciais de análises realizadas a partir do corpus de investigação, tendo por ênfase sua dissertação defendida Programa de Pós-Graduação em Educação, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ, intitulada *Os Cegos e os Museus: A Utilização do museu como Espaço Educacional para Deficientes Visuais* (1987). A pesquisa realizada por Ocampo aponta já na década de 1980 a urgência dos museus se adaptarem para a inclusão de visitantes com deficiência visual, pois para ela a instituição tem por finalidade a educação, sendo assim um espaço enriquecedor para a construção de conhecimento desses indivíduos. A dissertação aponta Liana Ocampo como uma das pesquisadoras brasileiras pioneiras ligadas às questões de acessibilidade no campo da Museologia brasileira.

PALAVRAS-CHAVE

História da Museologia no Brasil. Acessibilidade em Museus.
Educação em Museus. Liana Rubi Teresa de Ocampo.

RESUMEN

La investigación en curso analiza la trayectoria docente e investigadora de la museóloga Liana Rubí Teresa de Ocampo. Por lo tanto, comprende el marco temporal de 1977 a 2002, período en que Ocampo era profesor del Curso de Museología de la FEFIERJ/UNIRIO, con el fin de investigar sus contribuciones al campo museístico brasileño con énfasis en la educación en museos al proponer la intersección de problemas de accesibilidad y prácticas educativas. Por tratarse de una investigación inicial, serán presentados resultados parciales de análisis realizados a partir del corpus de investigación, con énfasis en su disertación defendida por el Programa de Posgrado en Educación, de la Universidad del Estado de Río de Janeiro - UERJ, titulada Os Cegos y Museos : El uso del museo como espacio educativo para personas con discapacidad visual (1987). La investigación realizada por Ocampo ya señala, en la década de 1980, la urgencia de que los museos se adapten a la inclusión de visitantes con discapacidad visual, ya que, para ella, la institución tiene como finalidad la educación, siendo así un espacio enriquecedor para la

construcción de conocimiento para estos individuos La disertación señala a Liana Ocampo como una de las investigadoras brasileñas pioneras vinculadas a las cuestiones de accesibilidad en el campo de la Museología brasileña.

PALABRAS CLAVE

Historia de la Museología en Brasil. Acessibilidad en los Museos.
Educación en los Museos. Liana Rubi Teresa de Ocampo.

1 Introdução

O presente trabalho é parte do desenvolvimento da minha pesquisa de Mestrado no Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGMUSPA/UFRGS) na linha de pesquisa Museologia, Museus e Coleções: História, Teoria e Métodos, sob orientação da professora Dra. Ana Carolina Gelmini de Faria. Esta pesquisa analisa a trajetória de docente e pesquisadora da museóloga Liana Rubi Teresa de Ocampo no período de 1977 até 2002 em que atuou na FEFEIRJ/UNIRIO e suas contribuições para o campo museal brasileiro. Por ser uma pesquisa de cunho inicial será apresentada uma das fontes documentais relacionadas a minha pesquisa, a dissertação de Mestrado de Ocampo intitulada, *Os Cegos e os Museus: A Utilização do museu como Espaço Educacional para Deficientes Visuais* (1987). Em sua dissertação Ocampo (1987) notava a urgência dos museus serem acessíveis para pessoas com deficiência. Para ela, a finalidade do museu era a educação, e a partir dessa perspectiva a instituição museológica seria um espaço educador para pessoas com deficiência. Valendo-se do discurso da Nova Museologia defendia que ter acesso às informações do museu representava a democratização desse dispositivo cultural para a sociedade (OCAMPO, 1987), implicando em poder usufruir os bens culturais nos museus, que deveriam ser disponibilizados e vivenciados por todos os públicos. Na década de 1960 nos EUA, no pós-guerra do Vietnã, houveram os primeiros movimentos no âmbito das pessoas com deficiência sendo realizadas ações afirmativas de acesso físico e conceitual para essa população em diversos segmentos da sociedade (SARRAF, 2008). Na década de 1970 enquanto professora no Curso de Museus do Museu Histórico Nacional (MHN), Ocampo já alertava de os museus serem acessíveis, sendo o espaço museológico um agente de desenvolvimento social que pode gerar ações (através de práticas educativas acessíveis) que gerem benefícios para população com deficiência.

Mas, quem foi Liana Ocampo? Liana Rubi Teresa de Ocampo[1] natural de La Paz, Bolívia, nasceu em 28 de janeiro de 1932 e faleceu em 23 de dezembro de 2017[2]. Bacharel em Humanidades

1 No desenvolvimento da pesquisa encontrei divergências em como seu nome é escrito, como por exemplo, Liana Rubi Teresa Castaños de Ocampo. Se optou pela retirada do sobrenome, Castaños, por ter uma ocorrência menor em documentos relacionados de Ocampo.
2 Informação sobre seu falecimento: http://www.unirio.br/news/nota-de-falecimento-professora-liana-ruby-teresa-de-o-

pela Universidade Mayor de San Andrés La Paz, graduou-se no Curso de Museus do MHN na Seção de Museus Artísticos, em 1973. Cursou a especialização em Metodologia do Ensino Superior na Fundação Getúlio Vargas (FGV-RJ) em 1978, e especialização em Educação Brasileira, na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) em 1981. Nesta última universidade citada também fez o seu Mestrado em Educação (UERJ) no período de_1982-1984, com a dissertação intitulada “Os cegos e o Museu”. Tornou-se professora no Curso de Museologia da Federação das Escolas Federais Isoladas do Estado do Rio de Janeiro, atual Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (FEFIERJ/UNIRIO) de 1977 até aposentar-se em 2002 (figura 1).

Figura 1 - Liana Rubi Teresa de Ocampo



Fonte: Escola de Museologia da UNIRIO, s.a.

Na década de 1980 foi responsável pela implementação de conteúdos de Educação Especial no Curso de Museologia e posteriormente na Escola de Pedagogia do Centro de Ciências Humanas e Sociais (CCH) da UNIRIO. No Curso de Museologia ministrou as disciplinas Museologia I (1983-1997), Museologia II (1979-1997); Museologia VI - Técnica em Museus (1977-1978) e Museologia V (1978-1985); Comunicação em Museus I (1996-1997); Comunicação e Educação em Museus (1985-1995) e Pesquisa Museológica - Monografia (1999-2000) (figura 2).

Figura 2 - 79 anos da Escola de Museologia - Inauguração das Galerias de Professores (1932- anos 1970), maio de 2011. Ocampo está ao centro de óculos escuros

campo. Acessado em março de 2023.



Fonte: Publicado na página do *Facebook* do Núcleo de Memória da Museologia no Brasil, 2017

Na Escola de Pedagogia ministrou as disciplinas Educação Especial, Fundamentos de Educação Especial, Problemas de Aprendizagem Infantil e Metodologia da Comunicação. Em 1997 foi uma das implementadoras no Departamento de Fundamentos da Educação/CCH, do primeiro curso de Especialização em Educação Especial, tendo sido sua Coordenadora de 1998 a 2000. Responsável em 1983 juntamente com Gabriella Pantigoso e Teresa Scheiner elaboraram o projeto de um Curso de Especialização na Museologia, intitulado "Curso de Especialização em Ação Educativa e Cultural nos Museus". No Mestrado em Memória Social e Documento (anteriormente Administração de Centros Culturais em 1987, atual Memória Social da UNIRIO), integrou as linhas de pesquisa Memória e Espaço e História e Memória dos Bairros do Rio de Janeiro, tendo ministrado a disciplina Fundamentos Teóricos da Documentação (1989-1995) (SÁ; SIQUEIRA, 2007, p. 220-21).

Mesmo aposentada, em 2009 ministrou no Curso de Licenciatura em Pedagogia - modalidade à distância (UNIRIO/UAB/CAPES), na disciplina optativa, Tópicos em Educação Especial[3]. Corroborando o interesse de Ocampo com a temática da acessibilidade dentro do curso de Museologia na UNIRIO já na década de 1970 e justificando a importância de uma pesquisa a nível de Mestrado sobre sua contribuição para Museologia brasileira, referencio seus ex-alunos e notáveis professores da área, Ivan de Sá e Mário Chagas, com as seguintes citações:

> [...] principal porta-voz a Profa Liana Rubi Teresa Castanos de Ocampo, que assumiu a docência em 1977, passando a defender ardorosamente a necessidade premente dos museus se conscientizarem em integrar os chamados "portadores de deficiências". Uma verdadeira 'cruzada' empreendida por Liana Ocampo que vai investir na acessibilidade e na inclusão durante toda sua carreira como museóloga e professora de Educação em Museus.

3 Disponível em: https://youtu.be/pzYdpKyGSaY. Acessado em março de 2023.

(SÁ, 2022, p. 37)

> Registro ainda o trabalho notável da professora Liana Rubi Tereza O'Campo que desde os anos 70 trabalha com o tema de acessibilidade nos museus para pessoas com deficiências. [...] mas foi (e é) uma das professoras especiais da Escola de Museologia da UNIRIO. (CHAGAS, 2007, apud SARRAF, 2008, p. 136)

Com estas duas citações, endossam ainda mais na investigação dos pensamentos e discursos sobre a intersecção da Museologia e acessibilidade realizados por Ocampo e como esta contribuiu para o campo museológico brasileiro. Mas se faz necessário apresentar o referencial teórico que dialoga para análise da dissertação de Ocampo, cujo é objeto de investigação deste trabalho.

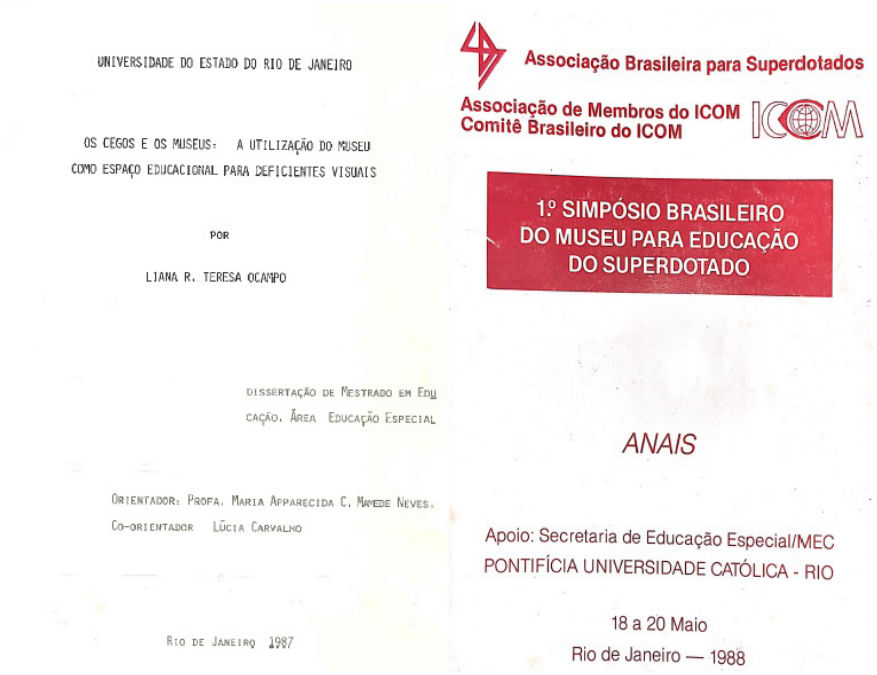
2 Referencial teórico

No desenvolvimento desta pesquisa observei dificuldades em localizar informações sobre Ocampo. Pelo relato do professor Ivan Coelho de Sá[4], coordenador do Núcleo de Memória da Museologia no Brasil da UNIRIO, Ocampo foi muito engajada pelas questões de acessibilidade e os museus enquanto docente do curso de Museologia na década de 1970, mas até então eu nunca havia lido algum trabalho publicado por ela. Minha única referência na área da Museologia era Amanda Tojal, que possui dissertação e tese sobre as questões de acessibilidade nos espaços museológicos, por isto minha surpresa em "descobrir" que na década de 1970 já havia uma museóloga tratando dessa temática no curso mais antigo de Museologia no Brasil.

Para investigar seu percurso acadêmico e profissional tomo por empréstimo o conceito do paradigma indiciário de Ginzburg (1989), seguindo pistas, indícios, signos a partir da busca dos "rastros" deixados por Ocampo, através das fontes documentais. Para Ginzburg (1989) a sabedoria por meio de sinais é tão antiga quanto a própria humanidade e nos cabe rastreá-los como se fosse um caçador, compreendendo o que as pistas significam e os documentos revelam. As pistas documentais iniciais para acessar as ideias de Ocampo sobre a acessibilidade e museus, são sua dissertação e dois textos no livro sobre 1º Simpósio Brasileiro do Museu para Educação do Superdotado, ambos que tive acesso através da minha orientadora (figura 3). E assim, como caçadora, fui localizando mais informações de Ocampo através de documentos de terceiros (a partir de dissertações, tese e artigos) para construir sua trajetória docente e de pesquisadora.

Figura 3 - Fontes documentais de Liana Ocampo que tive acesso no formato físico

4 Relato respondido por correio eletrônico em 10/03/2022.



Fonte: *Printscreen* da capa dos materiais que foram digitalizados pela autora em 2022

Nestas duas fontes documentais Ocampo relaciona os conceitos de acessibilidade com a educação. As práticas de acessibilidade nos museus deveriam ocorrer a partir do setor educativo da instituição. Tal argumento era construído e endossado na disciplina no curso de Museologia da UNIRIO sobre Educação em Museus, que ministrava defendendo a premissa: "[...] a educação não é uma das funções do museu, mas sim sua finalidade. A proposta do museu é para educação. Se ele adquire, conserva, comunica, expõe é para fins de estudo e de educação" (OCAMPO, 1988, p. 17). Para Meneses (2000, p.93), "a educação vem sendo percebida pelos museus não só como campo estratégico e de extraordinário potencial, mas até como aquele capaz de justificar por si só sua própria existência [...]" (MENESES, 2000, p. 93).

A temática da acessibilidade em espaços museológicos é de extrema importância nas teorias museológicas contemporâneas. Mas sobre o que se trata o conceito, acessibilidade? De acordo com a normativa 9050 da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT),

> [...] possibilidade e condição de alcance, percepção e entendimento para utilização, com segurança e autonomia, de espaços, mobiliários, equipamentos urbanos, edificações, transportes, informação e comunicação, inclusive seus sistemas e tecnologias, bem como outros serviços e instalações abertos ao público, de uso público ou privado de uso coletivo, tanto na zona urbana como na rural, por pessoa com deficiência ou mobilidade reduzida (ABNT NBR 9050, 2020, p. 2)

O museu sendo um espaço de cultura e conhecimento onde todos devem ter acesso de forma igualitária, possuindo uma importância fundamental como lugar em que todos os sentidos

(tato, olfato, visão, etc), são acionados para fruição dos bens culturais disponibilizados para comunidade. A acessibilidade em museus prevê uma democratização da cultura que garante o direito de Pessoas com Deficiência (PCD) uma percepção ambiental, que envolve: ter acesso, ouvir, tocar e sentir os bens culturais produzidos pela sociedade através do tempo e disponíveis para toda a sociedade (COHEN; DUARTE; BRASILEIRO, 2012).

Para Tojal (2010) às instituições museológicas devem pautar em suas políticas institucionais um compromisso com a responsabilidade social em nosso país assegurando a qualidade e permanência de programas e ações educativas dirigidos aos públicos por vezes esquecidos ou até excluídos em nossa sociedade (neste contexto pessoas com deficiência), e contribuir para qualidade e desenvolvimento destas pessoas em ter de forma permanente uma política cultural inclusiva para o acesso democrático dos artefatos museais,

> A igualdade entre as pessoas é direito de todos e se concretiza mediante políticas que, ao tratar a todos igualmente, reconheçam também as suas diferenças, oferecendo as oportunidades necessárias para que todos possam desenvolver as suas potencialidades e serem atendidos em suas necessidades também como cidadãos independentes. (TOJAL, 2007 apud TOJAL, 2010, p. 18)

Ocampo (1987, p.45) defendia que o museu, tendo seu compromisso com a educação e sociedade, "[...] apresenta-se com um potencial de recursos multidisciplinares para o atendimento a deficientes visuais, não se utilizando somente dos seus acervos, mas como um espaço cultural global de integração". A fim de aprofundar seus argumentos, a próxima seção propõe uma primeira aproximação com suas premissas teórico-metodológicas.

3 Paradigma indiciário: a dissertação de Ocampo (1987) como primeira pista

Uma das pistas para analisar as ideias de Liana Ocampo sobre cegos e museu é sua dissertação de mestrado. O texto se divide em quatro capítulos. No primeiro capítulo, Ocampo (1987) apresenta o museu como um espaço propício para ações educativas, oferecendo vivências que estimulem o desenvolvimento da pessoa com deficiência visual, aproveitando as coleções pluralistas deste espaço. Em dos subcapítulos apresenta referências bibliográficas de experiências em museus do exterior com pessoas com deficiência visual (Alemanha, França, Polônia, Suécia, Dinamarca, África, Índia, Japão e EUA) e que no Brasil houve somente uma ação parecida (única experiência documentada que Ocampo teve acesso), no Museu do Índio, no Rio de Janeiro, em 1964.

O segundo capítulo é totalmente voltado para metodologia da pesquisa. O universo da sua pesquisa foi o Instituto Benjamin Constant, por ser da cidade do Rio de Janeiro e oferecer maior atendimento para pessoas com deficiência visual no país. Escolheu cinco museus para análise (Índio, Chácara do Céu, Carmen Miranda e Histórico Nacional), partindo do princípio de: a) classificação;

b) oferta de atividades educativas e, c) possuir acervo com as mais variadas categorias de objetos. Realizou entrevistas com os alunos com deficiência visual do Instituto Benjamin Constant e dos profissionais dos cinco museus. A partir deste relato é construído o próximo capítulo, de "resultados e análise crítica".

O terceiro capítulo é subdividido em: subcapítulo 3.1 cegos e espaços culturais; 3.2 museus espaço cultural-educativo para deficientes visuais; 3.2.1 o objeto musealizado; 3.2.2 a informação não tátil; 3.2.3 os deficientes visuais e as atividades dos museus; 3.2.4 observação de visita: cegos no museu e 3.2.5 expectativas de mudança (OCAMPO, 1987). Partindo da metodologia, a autora apresenta resultados da investigação, observando a relação das pessoas com deficiência visual, especialmente profissionais do setor educativo dos museus, a partir de uma atividade na instituição museológica.

Para Ocampo (1987), não há uma orientação pelo viés pedagógico para visitação de cegos nos museus brasileiros. Não basta somente a equipe do museu receber de forma gentil (acessibilidade atitudinal) este público para garantir o direito social da pessoa com deficiência visual estar ali, é preciso assumir uma política pedagógica, não somente a oportunidade de visitar e tocar nos objetos. Ao executar sua investigação identificou dificuldades dos museus em receber visitantes com deficiência visual, sobretudo no contato com o objeto musealizado. O amplo potencial do museu através dos seus objetos acaba sendo desperdiçado, notando-se a falta de conhecimento pedagógico, não só em relação à criança deficiente visual, como da criança em geral. Observou-se que alguns profissionais do setor educativo tinham boas intenções em oportunizar o toque de objetos do seu acervo, mas a partir de relatos dos alunos com deficiência visual este "acúmulo" de informação se tornou enfadonho e nada educativo. Ocampo (1987) reforça que é importante esta intenção em informar através do toque, mas as práticas educativas acessíveis devem ter um viés pedagógico e assim o museu ser um espaço alternativo para educação inclusiva de pessoas com deficiência visual.

Segundo Ocampo (1987), o museu apresenta milhares de possibilidades para um trabalho educativo, sendo usado pedagogicamente, seus recursos facilitariam o desenvolvimento do deficiente visual. Fazia-se necessário concretizar mudanças na utilização do museu na educação de deficiente visuais, pois este espaço se apresenta como ponto crucial na forma como a ação educativa se processa nos museus. Defendia, nessa perspectiva, a importância do museólogo-educador e que toda a equipe do museu estabelesse uma política pedagógica de ação social, para atender todos, incluindo pessoas com deficiência visual, facilitando acesso aos recursos que a instituição museológica possuía.

Suas considerações finais advertiam que os museus, na condição de instituições educativas, apresentam falhas cruciais e que a concretização da ação educativa deveria passar por profundas reflexões sobre a forma como vêm se realizando as atividades ditas educativas. Recomenda a sensibilização dos gestores de museus na compreensão do fenômeno educacional, bem como

revisão de conceitos para que, desta maneira, passasse a ser oferecida nos museus uma ação educativa integrada, que valorizasse mudanças de atitudes, tanto para quem transmite como para quem recebe as informações, reforçando-se mutuamente: um processo de crescimento pessoal-social (OCAMPO, 1987).

Assim, o museu se tornaria de fato um espaço alternativo para educação inclusiva, estimulando o potencial da pessoa com deficiência visual mediante processo de suas relações com o mundo, ao colocar os bens culturais/musealizados a seu alcance. Aproveitar seus recursos e utilizar-se do museu, de forma integral, como espaço cultural-meio, onde a comunicação visasse aos interesses do visitante. Praticaríamos, deste modo, uma Museologia ativa: o museu voltado para o homem, onde se descubra, reflita sobre seu meio natural e humano em todos os aspectos - "[...] o museu para educação, a serviço da sociedade; os museus para todos cidadãos, o museu para os deficientes visuais [...]" (OCAMPO, 1987, p. 116).

4 Próximos passos

Por ser uma pesquisa em desenvolvimento, os próximos passos preveem o acesso às fontes documentais que estão localizadas na cidade do Rio de Janeiro. Estão mapeados como espaços com potencial indícios documentais: a) Arquivo Central da UNIRIO; b) Núcleo de Memória da Museologia no Brasil e c) Instituto Benjamin Constant. Ainda há a possibilidade de entrevistas com seus ex-alunos.

Mesmo sem ter acesso de forma integral às fontes documentais sobre Ocampo, não somente pela distância geográfica, mas, sobretudo, pela dissociação e perda documental, há itinerários que contribuirão compreender o contexto de Liana Ocampo e suas proposições: o Curso de Museus - MHN, sua passagem de aluna para docente do curso de Museologia FEFIERJ/UNIRIO, suas participações em eventos e orientações de pesquisas. A busca por suas iniciativas voltadas para a formação no campo dos museus ajuda a compreender como Liana Ocampo entendia o papel da Museologia no mundo contemporâneo, e de que forma seu pensamento contribui para a história da educação em museus ao propor a intersecção dos temas acessibilidade e práticas educativas nesse cenário, tema que a partir da pesquisa ganha visibilidade no processo de legitimação da Museologia brasileira na segunda metade do século XX.

REFERÊNCIAS

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. **NBR 9050: 2015. Acessibilidade a edificações, mobiliário, espaços e equipamentos urbanos.** Rio de Janeiro, 2020. Disponível em: https://www.caurn.gov.br/wp-content/uploads/2020/08/ABNT-NBR-9050-15-Acessibilidade-emenda-1_-03-08-2020.pdf. Acessado em: março de 2023.

COHEN, R.; DUARTE, C. R. S.; BRASILEIRO, A. B. H. Acessibilidade a museus. **Cadernos**

Museológicos, v.2, 2012. Disponível em: http://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2013/07/acessibilidade_a_museu_miolo.pdf.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história**. Tradução de Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. **Educação e museus: sedução, riscos e ilusões.** Revista Ciências & Letras, n°27, Porto Alegre: FAPA, 2000. p.91-101.

OCAMPO, Liana Rubi Teresa. **Os Cegos e os Museus: A Utilização do museu como Espaço Educacional para Deficientes Visuais**, 1987, 150p. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ, Rio de Janeiro, 1987.

OCAMPO, Liana Rubi Teresa. Contribuição de Liana Teresa R. Ocampo. *In:* 1º Simpósio Brasileiro do Museu para Educação do Superdotado. Associação Brasileira para Superdotados (ABSD). Associação de membros do ICOM Brasil. Rio de Janeiro, 1988, p. 17-20.

SÁ, Ivan Coelho de; SIQUEIRA, Graciele K. **Curso de Museus - MHN, 1932-1978: alunos, graduandos e atuação profissional.** 1. ed. Rio de Janeiro: Escola de Museologia-UNIRIO, 2007, 269p.

SÁ, Ivan Coelho de. Curso de Museologia-UNIRIO: 90 anos de avanços e desafios. *In:* **Museologia e Patrimônio**, v.15, nº 2, 2022, p. 19-49.

SARRAF, Viviane Panelli. **Reabilitação do Museu: políticas de inclusão cultural por meio da acessibilidade**, 2008, 180p. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-graduação em Ciências da Informação - USP, São Paulo, 2008.

TOJAL, Amanda Fonseca. **Acessibilidade e inclusão de públicos especiais em museus.** *In:* TOJAL, Amanda Fonseca, et. al. **Caderno de acessibilidade: reflexões e experiências em museus e exposições.** Expomus, São Paulo, 2010, p. 11-19.

PROJETO DECORATIVO DO MUSEU PAULISTA E GRANDES VULTOS, DE A. TAUNAY: análise comparativa

Tatiana Vasconcelos dos Santos

Programa Pós-Graduação Interunidades em Museologia da USP (PPGMus/USP) – Mestre

RESUMO

Na publicação *Grandes vultos da independência brasileira: publicação commemorativa do Primeiro Centenário da Independência Nacional* lançada em 1922 pela Editora Melhoramentos, Afonso Taunay reproduz alguns retratos encomendados por ele para a decoração do Museu Paulista acompanhados da biografia de cada um dos personagens representados. Tais retratos compunham uma série de representações de "homens ilustres". O projeto decorativo concebido para o hall, escadaria e salão nobre do Museu, executado parcialmente em 1922, dá visualidade a uma narrativa histórica sobre o processo de construção da nação brasileira, que se inicia na colonização brasileira e termina na Proclamação da Independência. Tais imagens demarcam episódios e personagens que representam a história do Brasil a partir de um enfoque que dá centralidade a São Paulo na narrativa de construção nacional. Na comparação do local reservado a estas imagens nos projetos decorativo e editorial, observamos alguns deslocamentos em relação ao protagonismo destes personagens. A proposta aqui é traçar alguns pontos de análise com o objetivo de avançarmos na interpretação dos critérios de seleção dos nomes que foram selecionados para serem retratados no projeto decorativo do Museu Paulista.

PALAVRAS-CHAVE

Retrato. Museu Paulista. Independência do Brasil. Panteão. Centenário.

RESUMEN

En la publicación *Grandes vultos da independência brasileira: publicação commemorativa do Primeiro Centenário da Independência Nacional* lanzada en 1922 por la Editora Melhoramentos, Afonso Taunay reproduce algunos retratos encargados por él para la decoración del Museo Paulista, acompañados de la biografía de cada uno de los personajes representado. Dichos retratos componían una serie de representaciones de "hombres ilustres". El proyecto decorativo diseñado para el vestíbulo, la escalera y la sala principal del Museo, ejecutado parcialmente en 1922, da visualidad a una narración histórica sobre el proceso de construcción de la nación brasileña, que comienza con la colonización brasileña y termina con la Proclamación de la Independencia. Tales imágenes demarcan episodios y personajes que representan la historia de Brasil a partir de un enfoque que otorga centralidad a San Pablo en la narrativa de la construcción nacional. Comparando el lugar reservado a estas imágenes en los proyectos decorativos y editoriales, observamos algunos desplazamientos en relación al protagonismo de estos personajes. La propuesta aquí es esbozar algunos puntos de análisis con el objetivo de avanzar en la interpretación de los criterios de selección de los nombres que fueran seleccionados para ser retratados en el proyecto decorativo del Museo Paulista.

PALABRAS CLAVE
Retrato. Museu Paulista. Independencia de Brasil. Panteón. Centenario.

Esta comunicação é parte da minha dissertação de mestrado, que se debruçou na análise comparativa do ciclo curatorial que levou a duas publicações realizadas para os festejos dos centenários de Independência, *Grandes Vultos da independência brasileira* (1922), de Afonso Taunay (Museu Paulista), e *Los heroes de la Independencia* (1910), de Adolfo P. Carranza (Museo Histórico Nacional argentino) e pretende apresentar questões levantadas durante a pesquisa que – entre outros objetivos – procurou entender e interpretar os critérios de seleção dos nomes que foram retratados e figuram na decoração do Museu Paulista (Museu do Ipiranga) a partir da comparação entre os projetos decorativo e editorial idealizados e agenciados por Afonso Taunay.

Museu Paulista (breve apresentação)

O Museu Paulista (MP), hoje um museu de História, nem sempre teve esse perfil. Criado em 1895, nasceu com um perfil enciclopédico, abrigando seções de História Natural, além de obras de arte que representassem vultos e episódios do passado nacional.

O edifício que passou a abrigar o MP não fora, entretanto, erguido para essa finalidade, e sim para ser um monumento em homenagem à Independência do Brasil, ocorrida em 1822. Após vários impasses em relação ao projeto e seu financiamento, os trabalhos de construção do edifício-monumento foram iniciados em 1885 e concluídos em 1890, mas com a Proclamação da República e o rompimento com o regime monárquico propositor do memorial à Independência, o local permaneceu desocupado sem definição de sua utilização. Em 1893, Bernardino de Campos, Presidente da Província de São Paulo, promulgou a lei n.º. 192, de 26/08/1893, em que se estabeleceu a utilização do Monumento do Ipiranga como sede do Museu Paulista. Em 1894, foram iniciados os trabalhos de transferência das coleções para o edifício[1], e em 7 de setembro de 1895, o museu abriu as portas ao público.

O edifício que passou a abrigar o museu foi erguido em estilo eclético e foi projetado por Tommaso Gaudencio Bezzi, arquiteto italiano. A proclamação da República em 1889 alterou os rumos da construção, que teve suas alas frontais na direção Norte suprimidas e sua decoração interna foi também suspensa, permanecendo nichos e pedestais sem qualquer decoração que não

1 O acervo inicial do Museu Paulista foi formado a partir da junção do acervo proveniente do antigo Museu Provincial, pertencente à Sociedade Auxiliadora do Progresso da Província de São Paulo, e do Museu Sertório, de propriedade de Joaquim Sertório. Ver: CARVALHO, Paula Carolina de Andrade. O Museu Sertório: uma coleção particular em São Paulo no final do século XIX (primeiro acervo do Museu Paulista). In: Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material. v. 22. n.2. Jul.-Dec. 2014; MORAES, Fábio Rodrigo. Uma coleção de história em um museu de ciências naturais: o Museu Paulista de Hermann von Ihering. In: Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material, São Paulo, v. 16, n.1, p. 203-233, jan.-jun. 2008.

a arquitetônica.

Figura 1 – Interior do edifício-monumento do Ipiranga – andar superior visto da escadaria central (IC 13306)



Fonte: Acervo do Museu Paulista da USP, 1890-1910c.

Afonso Taunay[2] assumiu a direção do MP em 1917 com a missão de preparar a instituição para as comemorações do Centenário da Independência. A preparação envolvia tanto a formação de coleções, como a mobilização de objetos, documentos iconográficos, cartográficos e textuais para a concretização de exposições que ocupariam as dependências do edifício. Além disso, Taunay encomendou numerosas obras de arte para a representação visual de episódios e personagens que considerava centrais no processo de Independência do Brasil.

A proposta do projeto decorativo do Museu Paulista para atender as comemorações centenárias da Independência foi apresentada por Taunay ao Governo do Estado de São Paulo em 1919, na qual afirmava "A vista do que ouvi de V. Excia. sobre o desejo de preparar o Museu para as festas de 1922" (TAUNAY, 1920, pp. 490)

> Reservemos para a comemoração de 1922 o grande saguão, a escadaria monumental e majestosa, o Salão de Honra e as salas B7, B8, B9 e B10. Aí poderemos fazer de golpe a evocação de todos os grandes lances de História do Brasil revestindo o edifício do Museu de uma feição de pantheon, empolgadora ao primeiro contato da vista dos visitantes com as suas pinturas e esculturas" (TAUNAY, 1920, pp. 487).

Com a apresentação e aprovação do projeto decorativo, foi aberto crédito extraordinário pelo Governo do Estado de São Paulo para a execução dos painéis históricos, das estátuas dos

2 Afonso Taunay ficou na direção do MP de 1917 a 1945.

bandeirantes e dos retratos dos próceres da Independência. O Museu Paulista reabriu suas portas no dia 07 de setembro de 1922 com a nova ornamentação, que só foi realmente concluída no final da década de 1930.

Figura 2 – Museu Paulista, escadaria, nicho (sanca lateral sul) (IC 292)



Fonte: Acervo do Museu Paulista da USP, 1920d.

Figura 3 – Museu Paulista – Salão de Honra – Lados Sul e Oeste (IC 382)



Fonte: Fonte: Acervo do Museu Paulista da USP, 1910-1920c.

O projeto decorativo apresentado e executado parcialmente em 1922, dá visualidade a uma narrativa histórica sobre o processo de construção da nação brasileira que se inicia na colonização e termina na Proclamação da Independência, demarcando episódios e personagens que representam uma História do Brasil, e esta foi escrita a partir do enfoque que dá centralidade a São Paulo na narrativa de construção nacional.

O enredo começa no saguão do prédio com as estátuas de Antônio Raposo Tavares e Fernão Dias Paes Leme simbolizando os dois grandes ciclos bandeirantes (escravização dos índios e a busca de ouro e pedras preciosas) e continua pela escadaria central que leva ao Salão de Honra (Salão Nobre), marcando episódios e personagens que estabeleceram as bases para a construção da unidade nacional. Neste percurso ascendente (saguão, escadaria e Salão de Honra) temos representado a conquista do território nacional como empreitada paulista desencadeando no "grande feito" representado no Salão de Honra com o quadro "Independência ou Morte", de Pedro Américo.

> Assim, foram fortemente estabelecidas as bases para a fixação do nacionalismo paulista, que há alguns anos começara a ser traçado pela produção teórica do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo e por parte da intelectualidade paulista, fortemente interessada pelos temas regionais (BREFE, 2002-2003, p. 99).

O projeto decorativo desenhado para o Museu Paulista foi concebido como um roteiro linear e visual do processo de formação do Brasil.

Com exceção dos retratos do saguão, os denominados por Taunay como "vultos da

independência", foram entregues entre 1919 e 1922 e estão distribuídos e hierarquizados entre escadaria, sanca e Salão de Honra.

Escadaria

Neste espaço estão os retratos dos irmãos Andrada (Antônio Carlos e Martim Francisco, irmãos mais novos de José Bonifácio), que ficam na lateral sul do prédio. No mesmo nível, e na lateral oposta estão os retratos do cônego Januário da Cunha Barbosa e José Joaquim da Rocha. Estes quatro retratos (adquiridos e doados ao Museu Paulista pelo Automóvel Club de São Paulo, por mediação de Henrique de Souza Queiroz, cunhado de Afonso Taunay) foram entregues em 1920, nomes que, somados aos do Salão Nobre (local de maior destaque do projeto), foram os primeiros a serem definidos e encomendados aos artistas Oscar Pereira da Silva e Domenico Failutti[3].

Sanca

A sanca perimetral à claraboia, posicionada sobre a escadaria principal do edifício-monumento do Museu do Ipiranga, é disposta em 22 painéis em arco abatido de grande curvatura, contendo 18 retratos óleo sobre tela marruflados, com molduras em pintura mural. Nos quatro cantos da sanca, há brasões esculpidos com milésimos dourados, coroados de louros e com os anos relativos às intenções de Independência: 1720 (Levante de Luís Felipe dos Santos), 1789 (Inconfidência Mineira), 1817 (Revolução Pernambucana) e 1822 (Independência do Brasil).

Assim como os retratos da escadaria e Salão de Honra, os 18 retratos que integram a decoração da sanca, foram pintados por Oscar Pereira da Silva e Domenico Failutti e representam os seguintes personagens: Lino Coutinho, Cipriano Barata, Hipólito da Costa, Frei Sampaio, Vergueiro e Xavier Curado (lateral sul), Lima e Silva, Joanna Angélica e Labatut (lateral oeste), Visconde de Cairú, Marquês de Queluz, Marquês de Valença, Marquês de Barbacena, Marquês de Maricá e Antônio Rebouças (lateral norte), Barão de Pirajá, Lord Cochrane e Paula Souza (lateral leste).

Figura 4 – Retratos na lateral leste da sanca: Barão de Pirajá, Lord Cochrane e Paula Souza (da esq. para direita)

3 Ver: LIMA JUNIOR, Carlos Rogerio. Um artista às margens do Ipiranga: Oscar Pereira da Silva – o Museu Paulista e a reelaboração do passado nacional. São Paulo, 2015. (dissertação de mestrado, IEB/USP) 251p.



Fonte: Acervo do Museu Paulista da USP, 2010d.

Salão de Honra (Salão Nobre)

No Salão de Honra, compondo com a tela *Independência ou Morte*, de Pedro Américo, temos: dois painéis laterais com as figuras de Leopoldina (lateral leste) e Maria Quitéria (lateral oeste), além de duas pinturas de história (lateral norte) representando os episódios *Príncipe Regente Dom Pedro e Jorge Avilez à Bordo da Fragata União* e *Sessão das Cortes de Lisboa*[4]. Acima da tela *Independência ou Morte* temos os retratos de Joaquim Gonçalves Ledo, José Bonifácio, D. Pedro I, Clemente Pereira e Feijó (da esquerda para a direita – lateral sul). Os painéis foram pintados por Domenico Failutti e as pinturas de história, assim como os retratos sobre a tela de Pedro Américo, por Oscar Pereira da Silva.

Encomenda dos retratos

A eleição dos nomes que compõe o panteão do Museu Paulista não foi feita de maneira isolada. Entre 1919 e 1921, houve trocas de cartas com diversos intelectuais paulistas e de outras regiões para a definição dos nomes. Entre os colaboradores temos, por exemplo, Theodoro Sampaio (Bahia), Oliveira Lima (Pernambuco), Basílio de Magalhães (Minas Gerais), Capistrano de Abreu (Ceará) e Washington Luis (São Paulo), todos, além de serem membros dos Institutos

4 Ver: LIMA JUNIOR, Carlos; NERY, Pedro. Do "campônio paulista" aos "homens da Independência": interpretações em disputa pelo passado nacional no Salão de Honra do Museu Paulista. In: Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material, 27, 1-47. 2019. LIMA JUNIOR, Carlos. Salão de Honra do Museu Paulista: projetos e narrativas. In: PICCOLI, Valéria; PITTA, Fernanda. Coleções em diálogo: Museu Paulista e Pinacoteca do Estado. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2016.

de História regionais, também eram vinculados ao IHGB (Instituto Histórico Geográfico Brasileiro).

Para reunir referências visuais para fundamentar as encomendas dos retratos, Taunay contou com a pesquisa incessante junto a instituições nacionais e estrangeiras, como a Biblioteca Nacional e o Arquivo Nacional, com o objetivo de conseguir matrizes para as fisionomias dos retratos, que precisavam ser mais "fidedignos" possíveis. Além do contato com as instituições, Taunay intensifica seus contatos pessoais e faz campanhas em jornais de grande circulação.

Com a intenção de iluminar os agentes presentes e atuantes nos processos de seleção dos homenageados e da criação de suas representações, e sua posterior difusão, esquematizamos dois eixos de ações identificados ao comparar os projetos decorativo e editorial. São eles: as biografias presentes no livro *Grandes Vultos* sem retratos "ilustrativos" (Luís Pereira da Nobrega de Souza Coutinho e a de Domingos Alves Branco Muniz Barreto) e o estudo/esboço de retrato com matriz fotográfica localizada, mas que não figura na decoração do prédio (Marechal Joaquim de Oliveira Álvares).

Luís Pereira da Nobrega de Souza Coutinho (biografias sem retrato)

Grandes Vultos da Independência brasileira, publicada no centenário de Independência do Brasil em 1922, contêm 29 retratos impressos a cores e 31 biografias[5]. Estas imagens são reproduções dos retratos que estão na decoração do edifício do Museu Paulista. Afonso Taunay menciona na Introdução do livro que aproveitou a recém-inaugurada "galeria de vinte e nove retratos de personagens da independência" para atender a encomenda da Editora Melhoramentos. As duas biografias inseridas sem retratos expostos na "galeria de personagens da Independência" são as de Luís Pereira da Nobrega de Souza Coutinho e a de Domingos Alves Branco Muniz Barreto.

Para tentar localizar o retrato de Luís Pereira da Nóbrega, Taunay escreveu para Nilo Peçanha (Grão Mestre da Maçonaria)[6] *e João Pandiá Calógeras (Ministro da Guerra) em 30 de setembro de 1919, solicitando ajuda para localizar os retratos de Joaquim Gonçalves Ledo, Luiz Pereira da Nóbrega e Joaquim de Oliveira Álvares, entre outros. Escreve*u, também, para a redação de vários jornais solicitando a publicação dos ofícios encaminhados diretamente às autoridades, como no caso do enviado ao Ministro da Guerra (Calógeras). Direcionou sua correspondência aos diretores do Arquivo Nacional (Gastão Doria) e da Biblioteca Nacional (Tancredo de Barros Paiva), que apesar de todos seus esforços e a insistência de Taunay, não conseguiram localizar o retrato de Luiz Pereira da Nóbrega. Taunay expressou seu desânimo em carta enviada a Tancredo de Barros

5 Não estão na publicação os retratos de Tiradentes e Domingos José Martins (mártires da liberdade) e os quatro do saguão encomendados na década de 1930.
6 Presume-se que a carta foi respondida por Thomaz Cavalcanti de Albuquerque (assinatura ilegível) em 22 de outubro de 1919 no lugar de Nilo Peçanha, que renunciou ao cargo em 24 de setembro de 1919.

Paiva em 03 de fevereiro de 1920: “não tenho esperanças quanto a L. P. da N.”. Este, para “animar” o amigo, escreveu em carta enviada a 13 de março de 1920, entre outras sugestões

> Luiz Pereira da Nóbrega deve ter deixado descendência e entre ela deve existir o seu retrato. Oficial general, ministro da guerra, fidalgo, incluído, portanto das ideias aristocráticas, sendo uma delas o fotografar-se *au grand complet*, fardão, espada e condecorações... Escreva ao Coronel Honório de Lima, Angra dos Reis (...) Peça-lhe que informe que souber, respeito a retrato e a descendência do General, que como o Sr. sabe era da terra de Honório de Lima. H. de L. é um apaixonado por tudo quanto diz respeito à Angra dos Reis, tendo mesmo já escrito um livro. (FMP: série de correspondência recebida e enviada – P110)

Apesar de todo esforço colocado na busca do retrato, este não foi localizado e seu nome foi inserido na placa que fica na lateral direita de quem sobe a escadaria central[7]. Taunay justifica a “ausência” de certos nomes “não contemplados na sanca [foi por] por ausência de retratos, [e] outros por falta de espaço”, isto é o que escreve para o periódico *Illustração Brasileira (órgão oficial das comemorações do centenário* de Independência brasileira) e menciona a gravação destes nomes nas placas de bronze que ficam ao lado da escadaria central.

> De um e outro lado do lance principal de escadaria, duas belas placas de bronze recordam ainda os nomes de numerosos próceres da nossa Independência (...). Nestas placas se rememoram os serviços e o patriotismo de numerosos servidores eminentes do Brasil. (*Illustração Brasileira* – 25 de dezembro de 1922.)

Figura 5 – MP (peristilo): placa em homenagem aos próceres da Independência (IC 288)

7 Ver: OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles. Retrato ficcional e implicações historiográficas: a figura de Gonçalves Ledo na decoração interna do Museu Paulista. In: OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles (Org.). O Museu Paulista e a gestão de Afonso Taunay: escrita da História e Historiografia, séculos XIX e XX. São Paulo: Museu Paulista da USP, 2017.



Fonte: Acervo do Museu Paulista da USP, 1920d.

Oliveira Álvares (estudo/esboço realizado mas não figura na decoração do MP)

Na mesma placa com os nomes de Luiz Pereira da Nóbrega e Domingos Alves Branco, também, encontramos o nome do Marechal Joaquim de Oliveira Álvares, que assim como outros nomes também gravados nas placas de bronze, não teve sua biografia publicada no livro *Grandes Vultos...* Mas, ao contrário dos dois primeiros, Oliveira Álvares teve retrato fotográfico localizado e um primeiro estudo do seu retrato realizado por Domenico Failutti.

A rede e as estratégias mobilizadas por Taunay para localizar o retrato de Oliveira Álvares

foram as mesmas utilizadas para outros personagens, como as que vimos no caso de Pereira da Nóbrega. Sebastião Vieira de Carvalho, neto de Oliveira Álvares, escreveu a Taunay após ler um dos anúncios nos jornais (carta de 10 de novembro de 1919):

> Tenho lido nos jornais desta capital que V. Excia. desejava alguns retratos de homens públicos do Império, e dentre esses, o do Marechal Joaquim de Oliveira Alvares e não Alves, como foi publicado. Permita-me a honra de dirigir-lhe esta carta, informando que possuo uma fotografia que reproduz o retrato a óleo desse meu antepassado [...] o retrato original existente em Bruxelas. (...) Caso V. Excia. nada tenha conseguido do Ministério da Guerra, eu terei muita honra em lhe remeter por mão segura aquela fotografia, esperando porém que V. Excia. me [...] o meio da minha família não se desfazer da relíquia. (FMP: série de correspondência recebida e enviada – P109)

Vieira de Carvalho enviou o retrato a Afonso Taunay em 31 de dezembro de 1919 em carta que também faz alguns esclarecimentos a respeito de sua família.

O estudo do retrato foi realizado por Domenico Failutti em 1921, no mesmo ano que os retratos de Lino Coutinho, Cipriano Barata, Hipólito da Costa, Frei Sampaio, Vergueiro, Curado, Lima e Silva, Joanna Angélica e Labatut foram entregues. Desta maneira, ainda teriam nove espaços para outros retratos (a sanca foi finalizada no início de 1922). Mesmo que a lista de nomes já estivesse "fechada" em junho de 1921 (data da contratação dos pintores para a execução dos retratos da sanca), a localização do retrato data de 1919 e temos o estudo encomendado a Domenico Failutti em 1921. Seguimos com a questão: Por que o retrato de Oliveira Álvares não figura no projeto decorativo do Museu Paulista e nem teve sua biografia inserida no livro *Grandes Vultos*?

Figura 6 – Reprodução do retrato de "Marechal Manoel Joaquim Oliveira Álvares" (IC 1054)



Fonte: Acervo do Museu Paulista da USP, 1910d.

Figura 7 – Retrato de "Marechal Manoel Joaquim Oliveira Álvares" (estudo) (IC 15155)



Fonte: Acervo do Museu Paulista da USP, 1920d.

Considerações finais

Seguimos na busca e na sistematização da documentação que nos ajude a compreender a seleção dos nomes que foram retratados e que compõe o panteão que figura na decoração do prédio do Museu Paulista. Cecília Helena afirma no texto que discorre sobre a importância de compreendermos esse embate

> (...) o caso da ornamentação interna do Museu Paulista, construída por intermédio de retratos e cenas recortados do passado, articulados ao famoso painel pintado por Pedro Américo "Independência ou Morte". Foi, sem dúvida, uma das maiores contribuições de Afonso Taunay para a definição do perfil institucional do Museu Paulista no século XX e para a produção historiográfica sobre a história do Império, tanto à época quanto posteriormente. Representou, a um só tempo, a sedimentação de vertentes interpretativas sobre a formação nacional que vinham se alimentando dos debates políticos, entre as décadas finais do período imperial e

> o início da República, e a projeção de um "panteão nacional" que até hoje orienta reflexões sobre o processo de Independência e de organização do Império, em especial, a definição do elenco de personagens que não poderiam ser olvidados. (OLIVEIRA, 2017, pp. 117-118)

REFERÊNCIAS

BREFE, Ana Cláudia Fonseca. História nacional em São Paulo: o Museu Paulista em 1922. In: **Anais do Museu Paulista**. São Paulo. N. Sér. V. 10/11. p. 79-103. (2002-2003)

CARVALHO, Paula Carolina de Andrade. O Museu Sertório: uma coleção particular em São Paulo no final do século XIX (primeiro acervo do Museu Paulista). In: **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**. v. 22. n.2. Jul.-Dec. 2014;

Fundo Museu Paulista: série de correspondência recebida e enviada.

Illustração Brasileira (Orgão Official da Comissão Executiva do Centenário da Independência). N. 28. Ano III. 25 de dezembro de 1922.

LIMA JUNIOR, Carlos; NERY, Pedro. Do "campônio paulista" aos "homens da Independência": interpretações em disputa pelo passado nacional no Salão de Honra do Museu Paulista. In: **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, *27*, 1-47. 2019.

LIMA JUNIOR, Carlos. Salão de Honra do Museu Paulista: projetos e narrativas. In: PICCOLI, Valéria; PITTA, Fernanda. ***Coleções em diálogo*: Museu Paulista e Pinacoteca do Estado**. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2016.

LIMA JUNIOR, Carlos Rogerio. **Um artista às margens do Ipiranga: Oscar Pereira da Silva – o Museu Paulista e a reelaboração do passado nacional**. São Paulo, 2015. (dissertação de mestrado, IEB/USP) 251p.

MARINS, Paulo Cesar Garcez. Nas matas com pose de reis: a representação de bandeirantes e a tradição da retratística monárquica europeia. In: **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros da USP**, v. 14, 2007.

MATTOS, Claudia Valladão. Da Palavra à Imagem: sobre o programa decorativo de Affonso Taunay para o Museu Paulista. In: **Anais do Museu Paulista**. São Paulo. N. Sér. v. 6/7, 1998-1999.

MAKINO, Miyoko. Ornamentação do Museu Paulista para o Primeiro Centenário: construção de identidade nacional na década de 1920. In: **Anais do Museu Paulista**. Vol.10-11, n.1, 2003.

MORAES, Fábio Rodrigo. Uma coleção de história em um museu de ciências naturais: o Museu Paulista de Hermann von Ihering. In: **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, São Paulo, v. 16, n.1, p. 203-233, jan.-jun. 2008.

OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles. Vidas em paralelo: o Museu Paulista e a construção da memória dos fundadores do Império. In: **IX Seminário Nacional do Centro de Memória da Unicamp**, julho/2019.

OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles. Retrato ficcional e implicações historiográficas: a figura de Gonçalves Ledo na decoração interna do Museu Paulista. In: OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles (Org.). **O Museu Paulista e a gestão de Afonso Taunay: escrita da História e Historiografia,**

séculos XIX e XX. São Paulo: Museu Paulista da USP, 2017.

OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles. Museu Paulista: espaço celebrativo e memória da Independência. In: **Memória e (Res)sentimento: indagações sobre uma questão sensível**. Campinas: Editora da Unicamp, 2004.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti; LIMA JUNIOR, Carlos. Heroínas em batalha: figurações femininas em museus em tempos de centenário: Museu Paulista e Museu Histórico Nacional, 1922. In: **Museologia & Interdisciplinaridade**. Volume 7, Ano 13, 2018.

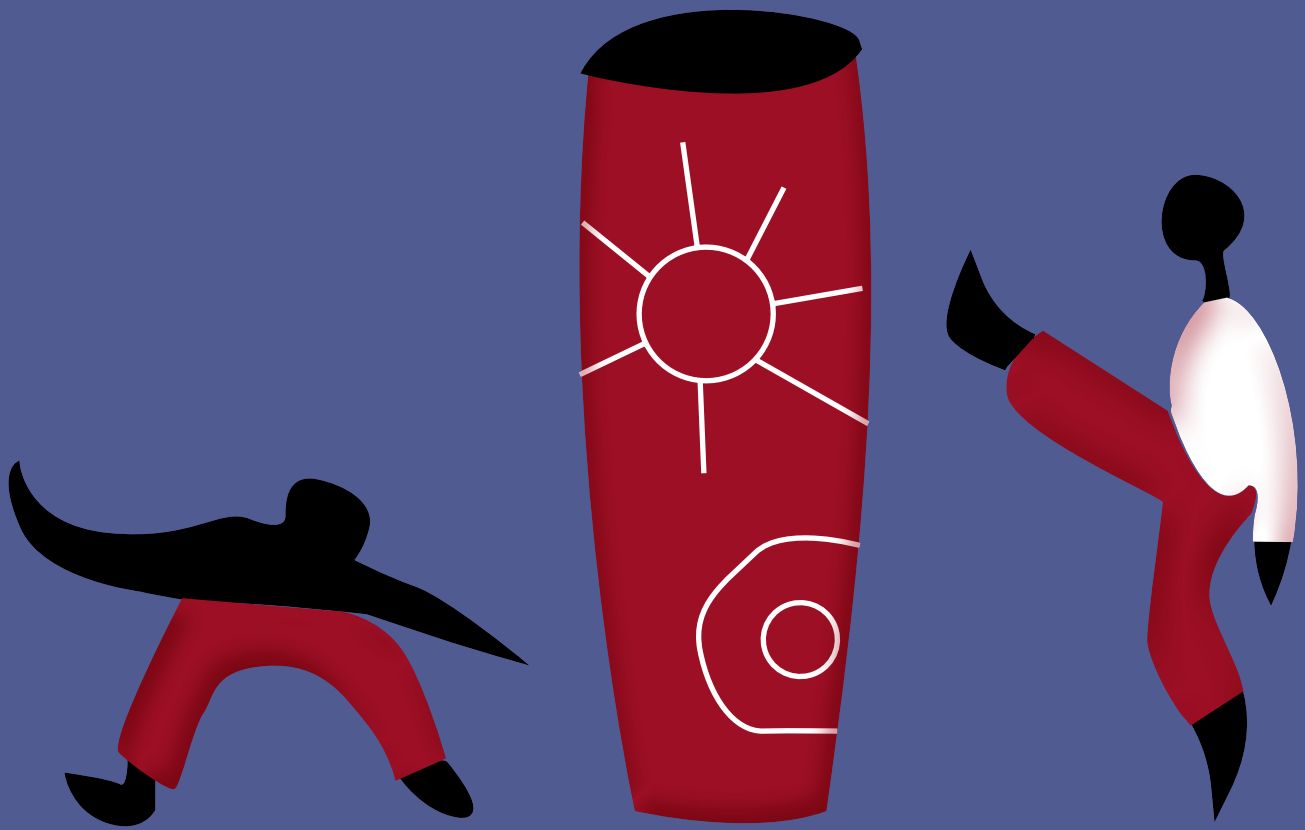
TAUNAY, Affonso. Relatório Annual de 1919. **Revista do Museu Paulista**. Tomo XII. São Paulo, Imprensa Oficial, 1920.

TAUNAY, Affonso. **Grandes vultos da independência brasileira: publicação commemorativa do Primeiro Centenário da Independência Nacional**. Editora Melhoramentos: São Paulo, 1922. 230 p.

5º sebramus

Museologia em *movimento:* lutas e resistências

GT 16
MUSEOLOGIA E PATRIMÔNIO CULTURAL NEGRO: ANCESTRALIDADES, LUTAS E EXISTÊNCIAS



GT 16 - MUSEOLOGIA E PATRIMÔNIO CULTURAL NEGRO: ANCESTRALIDADES, LUTAS E EXISTÊNCIAS

Coordenadores
Giane da Silva Vargas (UNIPAMPA)
Eráclito Pereira (UFRGS)
Elza Vieira da Rosa (UFRGS)

Resumo

A população negra vive um momento de questionamento sobre quais são as memórias preservadas e os monumentos visibilizados nas cidades e ao longo da história numa sociedade cuja lógica do racismo marca a formação da identidade nacional e, a partir de tal questionamento busca encontrar estratégias para que as identidades negras sejam reconhecidas no tecido social ainda tão excludente e racista. O Grupo de Trabalho tem como objetivo reunir pesquisas e pesquisadoras/es que abordam a museologia, a memória, a identidade, o patrimônio cultural e as ancestralidades negras, numa perspectiva epistemológica interdisciplinar, contra hegemônica, afrocentrada e afroreferenciada evidenciando as ações e práticas museológicas, os saberes e tradições do Patrimônio Vivo e dos Movimentos Sociais. No contexto das ações afirmativas e de uma educação para as relações étnico-raciais do povo brasileiro, conforme preconiza a LDB (Art. 26A) e as Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais (Resoluções CNE/CP Nº 01/2004 e 03/2004), este GT quer assumir e valorizar o legado dos povos da negra diáspora, precondição essencial para a produção e desenvolvimento de conhecimentos. Reconhecer e preservar o patrimônio cultural negro e suas ancestralidades nos permite identificar as aproximações, conexões e potencialidades entre os diferentes espaços museais e manifestações patrimoniais que contribuam para o desenvolvimento de uma museologia decolonial e participativa. Outrossim, nos proporciona um espaço para diálogo e problematização da patrimonialização, estratégia de ação que muito contribui para a efetivação da produção de conhecimentos contra hegemônicos e a desconstrução de uma histórica invisibilidade das questões étnico-raciais nas instituições oficiais e tradicionais de educação e cultura.

TERRITÓRIOS NEGROS EM MAPA: inventário dos Pontos Negros da Memória de Jaguarão/RS

Pamela Cristina de Oliveira Santana Pinto

Universidade Federal do Pampa e Graduanda Produção e Política Cultural

Ariane de Sá de Andrade Cruz

Universidade Federal do Pampa e Graduanda História

Giane Vargas Escobar

Universidade Federal do Pampa e Professora Adjunta História

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo apresentar o projeto desenvolvido na Universidade Federal do Pampa - Campus Jaguarão/RS pelo Núcleo de Estudos Afro-brasileiros e Indígenas - NEABI MOCINHA. Este projeto pretende mapear, identificar, localizar e pesquisar trajetórias de vidas de pessoas negras e os territórios da memória conectados as essas presenças na diáspora africana, com vistas a produzir um material didático pedagógico que contribua com luta antirracista na cidade de Jaguarão, localizada na fronteira Brasil-Uruguai. Jaguarão é uma cidade negra, entretanto, esta presença e memória, bem como seus sujeitos/as e ações são invisibilizados/as pelo racismo estrutural e institucional, assim como são muito recentes os estudos que evidenciam o protagonismo, o apoderamento, a emancipação e a agência destas pessoas. Além disso, a proposta é evidenciar a memória, a altivez, a agência das pessoas negras, em especial mulheres negras e suas relações com o entorno. É preciso rastrear os caminhos percorridos por estas pessoas e investigar seus nomes e identidades, afinal, como nos ensina Lélia Gonzalez “negro tem que ter nome e sobrenome, senão os brancos arranjam um apelido…ao gosto deles”. O percurso metodológico seguirá as diretrizes do mapeamento cultural, as Rodas de Lembranças, o Inventário Participativo, Entrevistas, Pesquisa bibliográfica e documental e história oral.

PALAVRAS-CHAVE

Territórios Negros. Rodas de Lembranças. Ancestralidade.
Inventário Participativo. Mapeamento Cultural.

ABSTRACT

The present work aims to present the project developed at the Federal University of Pampa - Campus Jaguarão/RS by the Nucleus of Afro-Brazilian and Indigenous Studies - NEABI MOCINHA. This project intends to map, identify, locate and research the life trajectories of black people and the territories of memory connected to these presences in the African diaspora, with a view to producing pedagogical material that contributes to the anti-racist struggle in the city of Jaguarão, located on the border of Brazil - Uruguay. Jaguarão is a black city, however, this presence and memory, as well as its subjects and actions are made invisible by structural and institutional racism, as well as very recent studies that show the protagonism, empowerment, emancipation and agency these people. In addition, the proposal is to highlight the memory, the haughtiness, the agency of black people,

especially black women and their relationships with the environment. It is necessary to trace the paths taken by these people and investigate their names and identities, after all, as Lélia Gonzalez teaches us “black people have to have a first and last name, otherwise the whites get a nickname… to their liking”. The methodological path will follow the guidelines of cultural mapping, such as Circles of Memories, the Participatory Inventory, Interviews, Bibliographical and documentary research and oral history.

KEY WORDS

Black Territories. Wheels of Memories. Ancestry.
Participatory Inventory. Cultural Mapping.

1 Introdução

O Projeto Territórios Negros em Mapa: Inventário dos Pontos da Memória de Jaguarão/RS tem como referência inicial, o passeio monitorado intitulado *Tour “Linha Preta”*, um evento cultural e educativo organizado durante o II COPENE SUL, o Congresso de Pesquisadores/as Negros/as da Região Sul, realizado no período de 21 a 24 de julho de 2015, na cidade de Curitiba. O projeto referencia-se também na *Rota da Pequena África* no Rio de Janeiro, uma visita guiada pelos principais marcos históricos do período mais intenso da escravidão no país, na região que ficou conhecida como Pequena África, na zona portuária da cidade.Esta iniciativa inspira-se, ainda, nas ações do *Museu de Percurso do Negro em Porto Alegre*, pois “não possui sede, endereço fixo ou coleção, como a maioria dos museus”. São Sujeitos/as Negros/as ancorados na memória e, a exemplo deste museu “zarpa em direção ao futuro” (RAMOS et al, 2015).

Figura 1 - Reunião de desenvolvimento do Projeto de Extensão Territórios Negros em Mapa: Inventário dos Pontos Negros da Memória de Jaguarão/RS



Fonte: Das autoras.

Jaguarão é uma cidade que tem uma significativa presença negro africana diaspórica. Entretanto, esta presença e memória, bem como seus sujeitos/as (KILOMBA, 2018) e ações são invisibilizados/as pelo racismo estrutural e institucional, assim como são muito recentes os estudos

que evidenciam o protagonismo, o apoderamento, a emancipação e a agência destes/as sujeitos/as.

Reconhecemos e referenciamos trabalhos anteriores realizados por pesquisas acadêmicas na cidade de Jaguarão, como a pesquisa do turismólogo Leandro Machado (2017) que resultou no roteiro turístico intitulado *AFROTUR: proposta de um roteiro turístico étnico-religioso no município de Jaguarão/RS.*

Nesse sentido, este projeto vem para conhecer e tornar conhecidos/as os/as pessoas negras/os que constroem e/ou construíram esse município. Os lugares, as ruas, as praças, os prédios, os monumentos, fazem parte do entrelaçamento cultural e da conexão destas personalidades com o seu entorno e não o fim em si mesmo.

2 Desenvolvimento

O projeto segue as diretrizes apontadas pela Lei Federal 10639/03, que torna obrigatório o ensino da cultura africana e afro-brasileira em todos os níveis de ensino. Esta lei é uma conquista do Movimento Negro, fixando a necessidade de uma nova política dentro das salas de aula**,** trazendo assim um novo olhar sobre a história de pessoas negras sem ser a do colonizador. Buscando uma sociedade mais justa e equidade, e o cumprimento desta lei deve ser um dever de todos para avançar as mudanças em nossa sociedade. Ao longo de mais de uma década percebemos que a Lei 10.639/03 não é devidamente cumprida pelos estabelecimentos de ensino, ou tem a sua aplicação parcial somente em datas pontuais como o 13 de maio ou o 20 de novembro. Segundo a intelectual negra Beatriz Nascimento *"É preciso a imagem para poder recuperar a identidade (torna-se visível)"*. Com esse intuito sentiu-se a necessidade de elaborar um Mapeamento sobre os Territórios Negros no municipio de Jaguarão como forma de disponibilizar um material didático para a comunidade, dando visibilidade para essas histórias e memórias das pessoas negras da cidade de Jaguarão/RS. Buscando mapear, identificar, localizar e pesquisar trajetórias de vida de pessoas negras e os territórios da memória conectados as estas, presenças na diáspora africana, com vistas a produzir um material didático pedagógico que contribua com luta antirracista na cidade de Jaguarão.

O nosso objetivo e foco neste mapeamento é evidenciar a memória (ESCOBAR, 2010), a altivez, a emancipação, a agência e o protagonismo das pessoas negras, em especial mulheres negras e suas relações com o entorno. (GOMES,2017). Tendo como primeiro passo o reconhecimento destas pessoas (OLIVEIRA,2017) e onde elas se encontram. Segundo passo é construir as narrativas e histórias de cada pessoa negra sob a perspectiva do patrimônio/ monumento/ território negro. (NASCIMENTO,2007;1989; VIEIRA,2021). Mapeamento Cultural centrado em sujeitos/as negros/as como método investigativo. (Kilomba, 2008). É preciso pensar que em cada pessoa negra temos memórias africanas e da diáspora africana. Sendo preciso rastrear os caminhos percorridos por estas pessoas. Lélia Gonzales nos ensina que *"negro tem que ter nome e sobrenome, senão os brancos arranjam um apelido...ao gosto deles"*. É nesta perspectiva que neste projeto nos interessa fazer as seguintes questões:

1. Quantos escravizados foram necessários para enriquecer e construir o sobrado do Barão Tavares Leite ? 2. Qual o nome dos escravizados que ficavam o dia inteiro puxando o elevador, para o Barão e os seus, no interior da Casa Grande? 3. Qual o nome das lavadeiras da rua do cordão?

3 Metodologia

A primeira etapa foi na elaboração do projeto com reuniões grupo Programa de Iniciação à Docência PIBID História, Disciplina ofertada Ensino da História e Cultura Afro-Brasileira e o Núcleo de Estudos Afro-Brasileiros e Indígenas - NEABI MOCINHA. Após essa etapa foi planejado formações para que os integrantes do projeto Territórios Negros em Mapa: inventário dos Pontos Negros da Memória de Jaguarão/RS se instrumentalizassem dos referenciais teóricos e técnicas de conservação preventiva. As primeiras formações foram realizadas nos dias 16 de junho de 2022 e 24 de junho de 2022, com integrantes do NEABI MOCINHA, o haitiano e mestrando Ernso Populaire, o Fotógrafo Hermes Gomes, a graduanda em história Ariane Andrade e a Coordenadora Profa. Dra. Giane Vargas, com a temática "*Patrimônio, Memória, Fotografias e Acervos Antirracistas"* .

Figura 2 - Oficina "Patrimônio, Memória, Fotografias e Acervos Antirracistas"





Fonte: Das autoras.

O segunda etapa foi o mapeamento cultural com as visitas nos Bairros Kennedy, onde os integrantes do *Projeto de Extensão* Territórios Negros em Mapa: inventário dos Pontos Negros da Memória de Jaguarão/RS entrevistaram cada morador negro/a, como a Rainha do Clube Social Negro Suburbano, Dona Rosa Maria, a ex membra da diretoria do Clube Social Negro 24 de Agosto, Dona Aldaci, o conselheiro fiscal do Clube Social 24 de Agosto, Profº Alzemiro Gonçalves

,Profª Lucimara Chave, neta do homem negro que foi um importante ativista social da cidade de Jaguarão, João da Costa Chaves, que em memória possui uma rua com o seu nome. Os sujeitos e sujeitas da pesquisa *receberam todos os pesquisadores/as* em suas residências, onde foi relatado um pouco sobre as suas vivências dentro da comunidade, com perguntas elaboradas através de um questionário previamente elaborado pela equipe de pesquisadores/as. Na semana seguinte tivemos a oportunidade de conhecer o único Centro Comunitário da cidade localizado no Bairro Vencato, coordenado por uma mulher negra, a Presidenta Jurema Cardozo e a diretoria. Na oportunidade foi realizada uma Roda de Lembranças com a comunidade local e após uma caminhada pelas ruas João da Costa Chaves e a popular Rua do Cordão. *"Quando você segue as pegadas dos mais velhos, aprende a caminhar como eles"* (Provérbio Africano). É assim que construimos uma politica antirracista quando colocamos as pessoas negras como sujeitos/as da sua própria história.

Figura 3 - Visita aos territórios bairro Kennedy e Vencato



Fonte: Das autoras.

Na terceira etapa do Projeto foi realizado um convite para todas as comunidades visitadas

para irem até a Universidade Federal do Pampa - Campus Jaguarão na trativa de apresentar a universidade e promover o Encontro *"Memória e Mapeamento dos Territórios Negros em Jaguarão/RS".* Na chegada dos visitantes aconteceu a visita mediada aos setores da Universidade Federal do Pampa e logo após as comunidades prestigiaram a Exposição Rainhas Negras do Clube 24 de Agosto na Galeria Intercultural Magliani, com a presença de duas Rainhas, as irmãs Iara Cardozo e Jurema Cardozo, Secretária e Presidenta da Associação Comunitária Vencato, respectivamente. No segundo momento todas/os foram recepcionadas na Sala do Neabi Mocinha ao som da música do popular Venâncio, reafirmando a figura do tradicional afrogaúcho do pampa, dando início à Roda de Lembranças, onde foi fundamental exercitar o lugar de escuta coletiva.

Figura 4 - Encontro *"Memória e Mapeamento dos Territórios Negros em Jaguarão/RS"*





Fonte: Das autoras.

O encontro foi produtivo e resultou na criação de um projeto de extensão intitulado " *KAMINHU DI SKOLA: Neabi Mocinha vai ao Centro Comunitário Bairro Vencato com aulas de reforço".* Projeto criado devido a uma demanda da diretoria do Centro Comunitário Bairro Vencato - CCBV que solicitou ao NEABI MOCINHA a possibilidade de construir um projeto de reforço escolar para a juventude que reside e estuda nas escolas do Bairro Vencato.

Figura 5 - Reunião com a Presidenta do Centro Comunitário Bairro Vencato (CCBV) Jurema Cardozo e integrantes do NEABI MOCINHA, coordenadora Profª Giane Vargas e as discentes Pamela Cristina (Curso de PPC) e Ariane Andrade (Curso de História)



Fonte: Das autoras.

A quarta etapa se deu com a visita da Cátia Cilene, pedagoga, graduanda em geografia pela Universidade Federal do Pampa - Campus Caçapava do Sul e mestranda em patrimônio cultural da Universidade Federal de Santa Maria. Com a oficina intitulada *"Mapeamento dos Pontos da Memória Negra no Geoparque Caçapava: Centralidade no Clube Recreativo Harmonia".* No primeiro momento contou com uma visita técnica ao arcervo do Centro de Documentação do Clube Social Negro 24 de Agosto e na Galeria das Rainhas do Clube 24 de Agosto, em evidência na Sala de Honras do Clube 24 de Agosto. No segundo momento, a exposição da oficina ministrada pela professora Cátia Cilene. A oficina fez parte da finalização da primeira etapa do projeto Territórios Negros em Mapa: Inventário da Memória dos Pontos Negros em Jaguarão/RS.

Figura 6 - Visita ao Centro de Documentação do Clube 24 de Agosto e Oficina *Mapeamento dos Pontos da Memória Negra no Geoparque Caçapava: Centralidade no Clube Recreativo Harmonia*



Fonte: Das autoras.

Os próximos passos a serem realizados pela equipe do projeto é a Implementação nas Escolas da cidade, a realização de um relatório final e a elaboração de um material didático em forma de mapa, criação de um aplicativo com os principais Territórios Negros da Cidade como uma forma de dar um retorno desse projeto para a comunidade Jaguarense, tentando também amplir a pesquisa para outras regiões, dialogando com a lei 10.639/03. Nosso intuito é dialogar com os/as alunos/as das escolas públicas da cidade de Jaguarão, propondo como abertura da atividade, uma conversa com as turmas onde será dada uma introdução e explicação sobre nossa pesquisa e registro das trajetórias de pessoas negras no município de Jaguarão.

4 Conclusão

O projeto Territórios Negros em Mapa: inventário dos Pontos Negros da Memória de Jaguarão/RS é resultado de políticas afirmativas do Núcleo de Estudos Afro-Brasileiros e Indígenas que percebe-se a necessidade do direito à memória das pessoas negras/os de Jaguarão, tento em vista ser uma cidade histórica marcada pelo reflexo da escravização. Este projeto se encontra em andamento com efetivo diálogo com a comunidade e através dos encontros conseguiram acessar a Universidade através de ingresso estudantes negros/as nos diferentes cursos. Como nos ensina a intelectual bell hooks *"Para educar para a liberdade, portanto, temos que desafiar e mudar o*

modo como todos pensam sobre os processos pedagógicos" (HOOKS, 2013, p.193). Um dos grandes desafios do Núcleo de Estudos Afro-brasileiros e Indígenas - NEABI MOCINHA é articular com a comunidade acadêmica o ingresso e a permanência dos jovens negros/as na graduação e pós-graduação, dialogando com a Secretaria de Educação e Desporto (SMED), escolas do ensino básico local e a universidade a trabalharem com as leis 10.639/03 e 11.645/08, pensando em uma educação e formação antirracista.

REFERÊNCIAS

BRASIL. Lei Nº 10.639/03, de 09 de janeiro de 2003. Dispõe sobre a proteção do consumidor e dá outras providências. Brasília, DF: Diário Oficial da União, 1990.

ESCOBAR, Giane Vargas. **Museu Treze de Maio:** lugar de memória, resistência negra, patrimônio e potencial. In: DUTRA, Maria Rita Py e QUEVEDO, Júlio (orgs) Nas trilhas da negritude: consciência e afirmação. Porto Alegre: Martins Livreiro-Editor, 2007.

GOMES, Nilma Lino. **O Movimento Negro Educador:** saberes construídos nas lutas por emancipação. Petrópolis: RJ, Vozes, 2017.

GONZALEZ, Lélia. **A mulher negra na sociedade brasileira:** uma abordagem político-econômica. In: Lélia Gonzalez: PRIMAVERA PARA AS ROSAS NEGRAS: Lélia Gonzalez em primeira pessoa, Coletânea organizada e editada pela UCPA - União dos Coletivos Pan-Africanistas. Diáspora Africana, 2018, p. 34-53.

HOOKS,bell. **Ensinando a Transgredir**: a educação como prática de liberdade/ bell hooks; tradução de Marcelo Brandão Cipolla - São Paulo: Editora WNF Martins Fontes, 2013.

KILOMBA, Grada, 1968 - **Memórias da plantação** - Episódios de racismo cotidiano/ Grada Kilomba; tradução Jess Oliveira - 1.ed - Rio de Janeiro: Cobogó, 2009. 248 p: il;21 cm

ÔRÍ. Direção de Raquel Gerber. Brasil: Estelar Produções Cinematográficas e Culturais Ltda, 1989, vídeo (131 min), colorido. Relançado em 2009, em formato digital. Disponível em: https://www.facebook.com/watch/?v=677188599155700. Acesso em:30 de março de 2023.

RAMOS, Jeanice Dias; VARGAS, Pedro Rubens Nei Ferreira; SOUZA, Vinícius Vieira de. **Museu de Percurso do Negro em Porto Alegre:** etapa IV. Ed. Porto Alegre, 2015.

SILVA, Fernanda Oliveira da. **Pessoas Comuns, histórias incríveis:** a construção da liberdade na sociedade sul-riograndense./Fernanda Oliveira da Silva… (et al.). - Porto Alegre: UFRGS: EST Edições, 2017.

SOUZA, Vinícius Vieira de. **Museu de Percurso do Negro** em Porto Alegre: etapa IV. Ed. Porto Alegre,2015.

TAVARES, Leandro Mateus Almeida. **Afrotur**: proposta de um roteiro étnico-religioso no município de Jaguarão/RS. 38p. 2017. Trabalho de conclusão de curso (Curso Superior de Tecnologia em Gestão de Turismo) - Universidade Federal do Pampa, Campus Jaguarão, Jaguarão, 2017.

UNIÃO DOS COLETIVOS PAN-AFRICANISTAS. **Beatriz Nascimento, quilombola e intelectual:** Possibilidade nos dias da destruição. Coletânea·organizada e editada pela UCPA. Editora Filhos da África, 2018.

VIEIRA, Daniele Machado.**Territórios Negros em Porto Alegre/RS (1800-1970):** Geografia-histórica da presença negra no espaço urbano/ Daniele Machado Vieira. - - - 2017. 189 f.

II COPENE SUL – Congresso das/dos Pesquisadoras/es Negras/os da região Sul. Registro Fotográfico do II Copene Sul: Memória e fortalecimento dos(as) pesquisadores(as) negros(as) da região sul. Passeio Monitorado “Tour Linha Preta”. Disponível em: https://plus.google.com/u/0/photos/+Comunica%C3%A7%C3%A3oIICopeneSul/albums/6175907997067321505 . Acesso em 06/02/2022.

REFLEXOS DA POLÍTICA NACIONAL DE MUSEUS NO MUSEU HISTÓRICO DE ITAJAÍ

Marco Antonio Figueiredo Ballester Júnior

Museólogo (COREM 5R 0054-I) / Historiador

Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (UFRGS)

Márcia Bertotto

Professora do Curso de Museologia e PPGMUSPA/UFRGS

RESUMO

A partir de discussões dentro do Museu Histórico de Itajaí, mantido pela Fundação Genésio Miranda Lins, ocorreu um processo para construir uma história a contrapelo, vista de baixo para cima, demonstrando outros atores que participaram da formação da história da cidade de Itajaí. Dentre eles a comunidade negra que, até aquele momento, era representada de forma limitada quanto a questão da temática escravizados. Dessa maneira, traz a ampliação da discussão sobre quem é o negro em Itajaí e sua representatividade dentro do museu municipal. A proposta deste artigo é demonstrar a trajetória do acervo referente ao negro do Museu Histórico de Itajaí e suas relações com a Política Nacional de Museus, a Lei 10.639/03 (obrigatoriedade do ensino história e cultura afro-brasileira e africana nas escolas públicas e privadas) e a Lei 11.904/09 (Estatuto de Museus). Tendo como marco temporal de análise desses acervos os anos de 1993 à 2021, período de formação da referida coleção na instituição pública municipal.

PALAVRAS-CHAVE

Musealização. Política Pública. Acervos Negros.

RESUMEN

A partir de estas discusiones en el Museo Histórico de Itajaí, mantenido por la Fundación Genésio Miranda Lins, se dio un proceso de construcción de una historia a contrapelo, vista de abajo hacia arriba, demostrando otros actores que participaron en la formación de la historia de la ciudad de Itajaí. Entre ellos, la comunidad negra que, hasta ese momento, estaba representada de manera limitada en cuanto al tema de las personas esclavizadas. De esta forma, trayendo la ampliación de la discusión sobre quién es negro en Itajaí y su representatividad dentro del museo municipal. Por lo tanto, el objetivo de esta investigación es demostrar la trayectoria de la colección relacionada con los negros en el Museo Histórico de Itajaí y sus relaciones con la Política Nacional de Museos, Ley 10.639/03 (enseñanza obligatoria de la historia y cultura afrobrasileña y africana en escuelas públicas y privadas) y la Ley 11.904/09 (Estatuto de los Museos). Tomando como marco temporal para el análisis de estas colecciones los años 1993 al 2021, que fue el período de formación de la referida colección en la institución pública municipal.

PALABRAS CLAVE

Musealización. Política pública. Colecciones Negras.

1 Introdução

O presente artigo tem como proposta analisar, dentro da ótica das políticas públicas culturais – e, especificamente, a Política Nacional de Museus –, um estudo de caso referente a atividades de aquisição e comunicação de acervos de temática negra, no ano de 2021, em instituição de memória da cidade de Itajaí.

O referido estudo tem como *locus* de pesquisa a unidade cultural da mantenedora Fundação Genésio Miranda Lins (FGML), o Museu Histórico de Itajaí (MHI), primeiro espaço de memória oficial da cidade de Itajaí, no estado de Santa Catarina.

A análise busca destacar de que forma os acervos referentes e representativos a uma parcela da sociedade itajaiense encontram-se disponíveis (ou não) no âmbito das exposições e das pesquisas da instituição. A abordagem usa como metodologia a revisão de literatura e análise de dados a partir de coleta realizada com dois entrevistados.

Este artigo também considera a pesquisa para dissertação de mestrado intitulada "Formação de Acervos Negros em Museus do Litoral de Santa Catarina: Diálogos com a Política Nacional de Museus", que se desenvolveu junto ao Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio – PPGMUSPA/UFRGS, entre 2020 e 2022.

Considera-se que as políticas públicas para museus se apresentam inclusivas e devem ser implementadas em conjunto com a sociedade e com os princípios democráticos e abrangentes de sua criação.

2 Origem dos Acervos no Museu Histórico de Itajaí

O Museu Histórico de Itajaí (MHI) surge como primeira unidade da Fundação Genésio Miranda Lins e foi dele que se originaram as primeiras tentativas de escrever, através de exemplares da cultura material, uma história da cidade. Aberto ao público em 05 de janeiro de 1982, o referido Museu possui um discurso fundador semelhante ao dos museus existentes no século XIX

> Os objetos guardados pelos museus deixam de ser fonte de ensinamentos entre gerações. O antigo passa ter aspecto de curiosidade e raridade em relação aos tempos modernos. Sob o pretexto de resolver problemas no futuro, a ação do presente ganha ascendência sobre o passado e o apropria segundo os seus interesses. Ao mesmo tempo, o presente é considerado meramente transitório, e, como isso, indivíduos isentam-se de suas responsabilidades, intervenções e omissões (SANTOS, 2016, p.18)

Esse Museu foi idealizado por um colecionador, João Amaral Pereira, primeiro Presidente do Conselho Curador da Fundação Genésio Miranda Lins e grande incentivador da cultura na

cidade. Observa-se que o primeiro lote de acervos do MHI é proveniente de sua coleção particular dele e, somente no ano de 2013, foi oficializada como pertencente ao Museu Histórico de Itajaí. A referida coleção continha, dentre outros acervos: uma Espada do II Império (século XIX; Gravura representando Dama Europeia (início do século XX); Bíblia (século XVIII; Caixa de Transporte de Ouro (século XIX; e Retrato de Militar do Corpo de Voluntários da Pátria (século XIX).Pelos exemplares indicados na coleção originária, compreende-se que se tratava de um Museu de influência europeia, branca e militar.

Cabe, então, a partir da mirada aos acervos acima destacados, indagar como estariam representadas as populações negras no Museu? Como o Museu Histórico de Itajaí nasceu e cresceu dentro da proposta de uma história oficial, oriunda de correntes historiográficas do século XIX, traz à tona discursos peculiares:

> [...] aquele que a narrativa histórica subordina a sua lógica o discurso do objeto. Nele há um claro distanciamento entre o presente e passado, uma vez que o passado é apresentado por meio de uma crítica neutra e/ou ideológica – em ambos os casos uma postura distante da relação com o passado. (SANTOS, 2016, p.22)

Na atuação como servidor efetivo no Museu Histórico de Itajaí entre os anos de 2003 até 2019, um dos autores acompanhou o cotidiano das atividades, que contou com nuances importantes na formação de suas coleções, que carecem ser pesquisadas. As investigações poderiam abarcar desde a formação inicial de seus acervos, até a formação e inclusão de acervos relativos aos negros nesse Museu. Observa-se que os acervos referentes a temática da negritude no MHI só terão seus primeiros registros no ano de 1993. Antes disso, a Fundação Genésio Miranda Lins, possuía acervos, relativos a essa parcela da sociedade, em suporte papel, situados em sua outra unidade, o então Arquivo Histórico de Itajaí, que na atualidade é o Centro de Documentação e Memória Histórica da cidade.

No MHI, dentre os objetos que se referem à memória negra, estão: tronco, argola para correntes e algemas; acervos que foram adquiridos no Estado de Minas Gerais pela Fundação Genésio Miranda Lins e registradas na categoria 027, que se intitula “Castigo”[1], e dá o tom do discurso em referência a representação negra no Verifica-se que estes acervos foram retirados da exposição no ano de 2005, devido a uma nova postura relativa a representação negra do Museu deixando uma lacuna na expografia e narrativa. Esta lacuna só veio a ser preenchida em 2009, devido a mobilização efetivada pelo Setor Educativo da instituição junto à comunidade negra local. Por decisão da comunidade, em conjunto com o Museu, uma peça foi considerada como forma de dar representação à população negra. Assim, se deu a confecção de um busto do Escravo Simeão, que foi o construtor da primeira capela católica de Nossa Senhora da Imaculada Conceição que, a partir dessa edificação, originou a emancipação da cidade e, nesse sentido, demonstrou um outro

1 O Museu Histórico de Itajaí até o ano de 2016 organizou a divisão de suas coleções utilizando o Thesaurus como balizador de nomenclatura dos objetos, sem aplicar a metodologia dessa publicação.

olhar sobre essa temática. (BALLESTER JÚNIOR, 2016)

Compreende-se que nas duas propostas - dos anos 1993 e 2009 - é o Estado que determina como se dará a representação da população negra, sendo que na segunda proposta, a Fundação Genésio Miranda Lins interrompeu a discussão com a comunidade negra devido a descontinuidade de inserção desta parcela da população no Museu. Conforme Benjamin (1991), "longe de querer o resgaste da memória, o que interessa é a potência de futuro encontrada no passado", ou seja, a falta de uma discussão mais ampla gerou outra lacuna, e um novo questionamento: quais caminhos seguiram os acervos que representariam os negros no Museu Histórico de Itajaí?

No ano de 2013, surge a primeira proposta de doação, ao Museu Histórico de Itajaí, de peças oriundas da comunidade negra, onde uma moradora de Itajaí, filha da segunda Mãe de Santo do Estado de Santa Catarina, doa um lote de peças pertencentes a sua mãe que contêm: fotos, diplomas e objetos, dentre eles, três anéis de cultos de matriz africana. Peças essas que, desde o ano de 2016, encontram-se disponíveis à visitação, no núcleo expositivo Fé e Religiosidade (conforme Figura 1).

Figura 1 - Núcleo Expositivo Fé e Religiosidade, Museu Histórico de Itajaí, 2016



Fonte: Foto de Marco Antonio Ballester Junior, 2016

3 Novas Exposições do Museu Histórico de Itajaí

No ano de 2014, em razão da necessidade de modernização e restauração do prédio histórico, o Palácio Marcos Konder[2], a sede do MHI foi fechada ao acesso público.

Comentamos que, até o ano de 2013, o ingresso de acervos no Museu Histórico de Itajaí contemplando a temática negra, constava ainda da proposta expográfica anterior ao seu fechamento.

Com o aumento gradual da quantidade dos acervos preservados no Museu durante sua história institucional, o espaço para visitação pública, que contava com quatro salas, era acanhado e limitava as ações de preservação das coleções ali existentes.

No prédio histórico ocorreram obras que visaram restauro e remodelação dos espaços anteriormente ocupados para funções técnicas, administrativas e expositivas e, assim, uma ampliação substancial do espaço expositivo e, por consequência, de atendimento ao público. Aliado ao conjunto de obras para preservação do patrimônio edificado, a Prefeitura Municipal de Itajaí encampou a remodelação do entorno do Museu e ergueu, atrás do prédio histórico, outra edificação, exclusiva para atendimento às escolas, setores administrativos, técnicos e apoio, bem como, para a ampliação do espaço de guarda de acervos.

As adaptações arquitetônicas possibilitaram a organização de uma nova expografia, que traria o investimento, para além de mobiliários, em aparelhos mecânicos, eletrônicos e suportes expográficos para delinear a atual proposta expositiva.

Os objetos escolhidos pelo grupo que fazia a gestão dos acervos e por servidores da própria Fundação para essa nova proposta expositiva e narrativa contemplaram a ocupação do território, formação da cidade, seu crescimento urbano, práticas religiosas, o patrimônio naval (tanto no seu viés material quanto imaterial), as correntes migratórias, as profissões, as relações d'além mar, armaria, numismática, Segunda Guerra Mundial, literatura, iconografia e artes visuais. Ressalte-se que os acervos que alimentaram essa nova expografia eram oriundos das coleções do museu, com exceção de peças que compuseram os núcleos expositivos Religiosidade e Segunda Guerra Mundial. No Núcleo da Religiosidade foram duas coroas referentes aos festejos de Nossa Senhora do Rosário, na cidade de Penha[3]. A inclusão desses acervos negros tinha a intenção de complementar a questão sincrética religiosa negra, onde existiam anéis de culto negro, contudo, carecia de proximidade com a comunidade negra quanto as suas práticas com o sagrado católico. As referidas coroas pertenciam a uma família que detinha a tarefa da realização da festa naquele município e, também, por já terem sido utilizadas em outras exposições no Museu Histórico de Itajaí.

A nova expografia trouxe a opção de escolha de acervos por várias razões. O busto de Simeão

2 O Palácio Marcos Konder, antigo prédio da Prefeitura de Itajaí abrigou a Câmara de Vereadores, Fórum e a própria Prefeitura, em 1982 o Museu Histórico de Itajaí foi instalado e continua até hoje como sede dessa instituição.
3 A Festa de Nossa Senhora do Rosário na cidade da Penha possui registros desde o século XIX e era uma das referências para a comunidade negra da região.

foi realocado em Reserva Técnica, por ser considerado uma forma tradicional de exposição, tal como as outras representações de bustos existentes na proposta expográfica anterior. Possivelmente a comunidade negra não foi consultada para a retirada deste acervo. Também deixaram de compor a nova expografia os mobiliários de cunho histórico da cidade, permanecendo apenas os móveis que estavam sendo utilizados no Salão Nobre Rui Barbosa, pertencentes a antiga Câmara de Vereadores de Itajaí e utilizados nas sessões dessa instituição que ocupara as dependências do Palácio Marcos Konder[4] até final do século XX. Considera-se que valeria uma discussão referente aos usos desse espaço (onde atualmente são efetivados recitais e reuniões) em que se utiliza objetos oriundos da formação da história legislativa da cidade de Itajaí.

4 Políticas Públicas: A mão invisível do Estado

As políticas públicas de patrimônio no Estado Brasileiro começam a ser formuladas a partir da criação do Serviço do Patrimônio Histórico Nacional (SPHAN) em 1937. Nestes primórdios, o foco sobre o conceito de patrimônio estava centrado na preservação do que se conhece como “pedra e cal”. Outras manifestações culturais passíveis de preservação ficaram à margem da discussão até a promulgação da Constituição Federal de 1988, quando se alarga a concepção de cultura e também de patrimônio.

As políticas públicas para o setor cultural no Brasil têm seu referencial maior na Carta Magna da legislação. Observa-se que as expressões: cultura, cultural, diversidade e museu se apresentam com expressivo destaque nos artigos e parágrafos da legislação, demonstrando a atenção dos legisladores com o patrimônio cultural da nação.

A Constituição Federal de 1988 reporta em seu capítulo III – Da Educação, da Cultura e do Desporto, na sua seção II:

> Art. 215 O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais. § 1º O Estado protegerá as manifestações das culturas populares, indígenas e afro-brasileiras, e das de outros grupos participantes do processo civilizatório nacional. (BRASIL, 1988)

Compreende-se que é dever dos municípios proteger a diversidade e suas representatividades, sejam na forma de manutenção dos acervos, bem como na educação ou nas manifestações sociais das comunidades que formam as respectivas municipalidades

É, ainda, na Constituição, em seu artigo 216, que se destaca o patrimônio material e imaterial:

> Art. 216. Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira [...] (BRASIL, 1988)

4 O referido mobiliário não foi remetido para a Reserva Técnica devido a sua quantidade e, principalmente, a presença dela no Salão das Sessões da Câmara de Vereadores resgata como era esse espaço no período em que o Legislativo ocupava as dependências do Palácio Marcos Konder.

Patrimônio este que prevê, dentre outros: as obras, objetos, documentos e espaços para efetivação de manifestações artístico-culturais e que deverá ser protegido por meio de registros, tombamento e outras formas de preservação que devem ser disponibilizados ao público.

No sentido da proteção de acervos negros é o parágrafo 5º, do mesmo artigo 216, que dispõe sobre o tombamento de "[...] todos os documentos e sítios detentores de reminiscências históricas dos antigos quilombos." (BRASIL, 1988).

Por emenda constitucional de 2012, há referência ao Sistema Nacional de Cultura (SNC) que dispõe, em sua organização, as articulações com políticas e planos setoriais nos estados e municípios e traz a fundamentação da Política Nacional de Cultura. Suas diretrizes apontam para o funcionamento do Plano Nacional de Cultura que preconiza o desenvolvimento cultural e a sistematização de ações governamentais no sentido de proteger, valorizar e difundir o patrimônio cultural brasileiro, para além de qualificar gestores culturais e valorizar a diversidades das etnias e formações locais.

A Lei 12.343/2010 institui, dentre outras ações, o Plano Nacional de Cultura e indica, no artigo 2º, o reconhecimento e valorização da diversidade cultural, étnica e regional do Brasil. Já no artigo 3º estão indicadas como competências do poder público:

> IV - proteger e promover a diversidade cultural, a criação artística e suas manifestações e as expressões culturais, individuais ou coletivas, de todos os grupos étnicos e suas derivações sociais, reconhecendo a abrangência da noção de cultura em todo o território nacional e garantindo a multiplicidade de seus valores e formações (BRASIL, 1988)

Desta forma, podemos observar que as políticas públicas são inclusivas e consideram a proteção e promoção da diversidade.

Quanto às políticas públicas para museus começam a ser repensadas a partir do ano de 2003, com o lançamento, pelo então Ministério da Cultura, da Política Nacional de Museus (PNM). Esta PNM foi formatada por meio de ampla participação de profissionais do campo museal e áreas afins, sendo que, os resultados estão disponíveis no Caderno da Política Nacional de Museus – Memória e Cidadania (BRASIL, 2007) que contempla, dentre outros conteúdos, os eixos programáticos da referida Política.

No objetivo geral da PNM atentamos para a indicação de inclusão social e cidadania, além da institucionalização de memórias representativas da diversidade étnica, que nos interessam diretamente neste artigo.

> Promover a valorização, a preservação e a fruição do patrimônio cultural brasileiro, considerado como um dos dispositivos de inclusão social e cidadania, por meio do desenvolvimento e da revitalização das instituições museológicas existentes e pelo fomento à criação de novos processos de produção e institucionalização de memórias constitutivas da diversidade social, étnica e cultural do país. (BRASIL, 2007)

Na demonstração dos eixos se elaboram novos discursos sobre como as instituições

deveriam rever e inserir novas memórias. Um dos eixos destaca a democratização de acesso aos bens culturais e, nesse sentido, as inserções de acervos negros se constroem nessa política de Estado. O princípio orientador 7 indica: "respeito ao patrimônio cultural das comunidades indígenas e afrodescendentes, de acordo com as suas especificidades e diversidades" (BRASIL, 2007).

No âmbito dos museus, a partir da criação do Sistema Nacional de Museus (2003) se observa uma legislação exclusiva para os espaços de preservação patrimonial. Trata-se da Lei 11.904/2009 que reforça a importância da valorização da diversidade cultural e étnica nos museus. No artigo 28 existe a indicação sobre a política de gestão de acervos:

> **§ 1º O estudo e a pesquisa nortearão a política de aquisições e descartes, a identificação e caracterização dos bens culturais incorporados ou incorporáveis e as atividades com fins de documentação, de conservação, de interpretação e exposição e de educação. (BRASIL, 2010)**

Compreende-se, desta forma, como gestores de museus podem e devem se movimentar, a fim de difundir ações inclusivas nos museus, no sentido de ter políticas de gestão acervos que considerem e reflitam sobre as etnias e a diversidade da cultura brasileira.

5 As Políticas Culturais e o Museu Histórico de Itajaí

É necessário compreender como teve continuidade a trajetória do Museu Histórico de Itajaí, a partir de 2017. É sabido que o Museu possui um acervo ínfimo sobre a temática de representação negra, que perpassam a década de 1990, início do século XXI e primeira década dos anos 2000, por diversos períodos e propostas que transcorrem por justificativas e aceites desses períodos.

Todavia, quais foram as políticas adotadas? Quais são os mecanismos de Estado (e não de governo) que a instituição irá construir para que esse diálogo continue e não tenha rupturas? Serão novos desafios que se apresentam e é importante observar até onde a comunidade negra está dialogando com o Museu como proposta de espaço para inserção de memórias dessa população.

A partir do ano 2021 foram observadas duas propostas pontuais no tocante a inclusão da diversidade étnica no Museu: 1. Uma campanha de acervos para arrecadação de objetos representativos dos negros com a comunidade; 2. A entrega, em regime de comodato, das Coroas de Nossa Senhora do Rosário na Semana da Consciência Negra Municipal.

Trazendo a colaboração do que enfatiza a Lei 12.288/2010, em seu artigo 4º está determinado a participação da população negra de forma igualitária "na vida econômica, social, política e cultural do País", por meio da – entre outras ações – "eliminação dos obstáculos históricos, socioculturais e institucionais que impedem a representação da diversidade étnica nas esferas pública e privada". Indica, assim, a importância do respeito à diversidade, à inclusão e à igualdade que devem ser dispensadas não só a populações negras como suas representações.

A formação de territórios negros da cidade de Itajaí ainda é um campo de estudo em construção. Apesar de existirem produções científicas sobre o assunto, são poucas as que abarcam

a questão do patrimônio museológico, ou seja, ainda necessita-se de uma pesquisa mais ampla.

Concordamos com Maurício de Almeida Abreu quando comenta

> É através da recuperação das memórias coletivas que sobraram do passado (estejam elas materializadas no espaço ou em documentos), e da preocupação constante em registrar as memórias coletivas que ainda estão vivas no cotidiano atual da cidade (muitas das quais certamente fadadas ao desaparecimento) que poderemos resgatar muito do passado, eternizar o presente, e garantir às gerações futuras um lastro de memória importante para a sua identidade (ABREU, 2014, p.40).

Portanto, é dever de instituições de preservação do patrimônio o papel de garantir que as memórias sobre a negritude não se percam e que políticas públicas sejam criadas ou implementadas para que essa parcela da sociedade seja contemplada. O combate ao racismo estrutural é fundamental para que a comunidade negra seja inserida no patrimônio municipal (e também regional e federal) bem como a participação ativa do movimento negro nesse processo. Não é suficiente somente o Estado criar mecanismos de inclusão, mas a comunidade estar concatenada nesse processo.

Vale lembrar que, em 2016, duas coroas do culto de Nossa Senhora do Rosário estiveram expostas no Núcleo Fé e Religiosidade, do Museu Histórico de Itajaí e a comunidade detentora daquele acervo solicitou seu retorno por terem sido cedidas em regime de empréstimo. No entanto, em 2021, outras duas coroas oriundas de Itajaí voltaram para a exposição de longa duração. Conforme o Dossiê do Processo de Aquisição do Museu Histórico de Itajaí, consultado em pesquisa para a dissertação de mestrado, esse acervo foi adquirido numa loja de artigos de umbanda, em 2005, na cidade de Itajaí, e as mesmas peças são semelhantes àquelas que, anteriormente, estavam no Museu, procedentes da cidade de Penha.

Mesmo com os esforços recentes de ampliar os acervos negros no Museu Histórico de Itajaí, a mão invisível do Estado na coordenação das políticas públicas, devem ser buscadas parcerias além da comunidade., como na Câmara Setorial da Cultura Afro-brasileira do Conselho Municipal de Políticas Culturais da Fundação Cultural de Itajaí, ou no próprio Conselho Municipal de Desenvolvimento da Comunidade Negra de Itajaí (CONEGI). Entretanto, não sabemos da existência de grupo de discussão pertencente à Fundação Genésio Miranda Lins, além das referidas secretarias.

Salientamos que o Museu Histórico de Itajaí no ano de 2022 lançou seu planejamento museológico, adequando-se a Lei 11.904/2009, contudo no seu Programa de Acervos não está demonstrada a ampliação, ou pelo menos a inserção, de novos acervos na temática da negritude.

6 Considerações Finais

A formação de acervos sobre a negritude em museus ainda é um tema sensível e interessante pauta para discussões, ainda mais em Itajaí onde existe uma comunidade negra articulada e, principalmente, atuante na conquista de espaços e no reconhecimento de sua participação no processo histórico da construção da cidade.

A proposta de diálogo dessa temática nos museus de Itajaí deverá ter um aprofundamento necessário entre os processos anteriores e os atuais que vem sendo construídos.

Há necessidade de realizar a reflexão e o diálogo. A administração pública é assentada em cinco princípios basilares, os quais citamos: legalidade, impessoalidade, moralidade administrativa, publicidade e, não menos importante, eficiência. As propostas efetivadas de acréscimo de acervos negros pelo Museu Histórico de Itajaí demonstram o processo da unidade em aumentar o rol de possiblidades, entretanto fica o questionamento: quais são os convênios efetivados entre a Fundação Genésio Miranda Lins e a Fundação Cultural de Itajaí para a concretização de uma política pública que tenha esses processos administrativos acima descritos? Essa pergunta também se estende para a Secretaria de Promoção da Cidadania da municipalidade.

Considera-se que seria interessante, como forma de representatividade institucional, a FGML ter assentos efetivos tanto na Câmara Setorial da Cultura Afro-Brasileira da FCI como no Conselho Municipal de Desenvolvimento da Comunidade Negra de Itajaí (CONEGI). Isso reforçaria a vontade institucional caracterizada pelo MHI e interiorizaria essa discussão na FGML como um ponto a ser abordado não somente pelo MHI, mas no Centro de Documentação e Memória Histórica e no próprio Museu Etno Arqueológico de Itajaí, esses dois últimos também unidades culturais da Fundação Genésio.

Esses questionamentos colocam-se no intuito de demonstrar a necessidade da capilaridade do tema proposto e de dar sustentabilidade, tanto institucional, quanto social, para essa discussão que começou na década de 1990 e que ainda necessita avançar para a preservação do patrimônio museológico e arquivístico na cidade de Itajaí.

REFERÊNCIAS

ABREU, Mauricio de Almeida. Sobre a memória das cidades. In: FRIDMAN, Fania; HAESBAERT, Rogério (Orgs). **Escritos sobre espaço e história.** Rio de Janeiro: Garamond, 2014.

BALLESTER JÚNIOR, Marco Antonio Figueiredo. **Do Século XIX ao XXI a formação dos Acervos Afros Descendentes no Museu Histórico de Itajaí.** In: LENZI, Rogério (Org.). **Anuário de Itajaí 2016.** Itajaí: Fundação Genésio Miranda Lins, 2016.

BENJAMIN, Walter. **Teses sobre a filosofia da história.** In: KOTHE, Flávio (Org.). **Walter Benjamin.** São Paulo: Ática, 1991.

BRASIL. Lei nº 12.288 de 20 de julho de 2010. Institui o Estatuto da Igualdade Racial. Disponível

em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2010/lei/l12288.htm. Acesso em: 02 mar. 2022.

BRASIL. Ministério da Cultura. **Política Nacional de Museus.** Brasília: MinC, 2007.

BRASIL. Constituição Federal, 1988. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm. Acesso em: 20 fev. 2022.

BRASIL. Lei n. 12.343 de 02 de dezembro de 2010. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2010/lei/l12343.htm. Acesso em: 25 fev. 2022.

COSTA, Moacir da. **Depoimento Concedido a Marco Antonio Figueiredo Ballester Júnior.** Itajaí, 26/01/2022.

Museu Histórico de Itajaí. **Dossiê Processo de Aquisição – Comodato.** Itajaí: FGML, 2021.

RIBAS, Evelise Moraes.;CASTRO, Tayná Mariane Monteiro. **Depoimento Concedido a Marco Antonio Figueiredo Ballester Júnior**. Itajaí, 24/02/2022.

SANTOS, Myriam Sepúlveda dos. **A escrita do passado em museus históricos.** Rio de Janeiro: Garamond, MinC, IPHAN, DEMU, 2006.

SILVA, José Bento Rosa da. **Negras Memórias.** Itajaí: Prefeitura Municipal de Itajaí, 1996.

SILVA, José Bento Rosa da Silva. **Depoimento Concedido a Marco Antonio Figueiredo Ballester Júnior.** Itajaí, 28/01/2022.

A LEMBRANÇA À REVELIA DO ESQUECIMENTO: o carnaval do Afro-Sul/Ọdọmọde em Porto Alegre/RS

Natália Souza Silva
Instituto Sociocultural Afro-Sul/Ọdọmọde, pesquisadora
Giane Vargas
Universidade Federal do Pampa (UNIPAMPA), docente

RESUMO

O carnaval constitui-se como mais uma das manifestações culturais negras invisibilizadas no imaginário gaúcho e porto-alegrense, intencionalmente apagada pela perspectiva predominante da branquitude, que privilegiou a salvaguarda das marcas culturais e simbólicas das etnias branco-europeias. Indagamos as razões que fazem da celebração carnavalesca algo imperceptível para uma parcela dos habitantes desta cidade, considerando que a preservação das referências culturais negras vinculadas ao carnaval destaca a existência de um patrimônio cultural negro gaúcho. Portanto, a análise centrou-se em torno das memórias do carnaval porto-alegrense produzidas ao longo de quase cinquenta anos de atuação do Instituto Sociocultural Afro-Sul/Ọdọmọde, com o objetivo de compreender como a participação do grupo Afro-Sul/Ọdọmọde contribuiu para construção do patrimônio cultural negro em Porto Alegre. As recordações dos carnavais foram acessadas por meio da promoção de uma Roda de Lembranças, com o propósito de valorizar as experiências partilhadas entre integrantes do Grupo e estimular a produção da memória do coletivo reconstituindo lembranças inertes compartilhadas coletivamente. A base metodológica utilizada fundamentou-se na História Oral e o exame dos dados coletados seguiu as técnicas de análise de conteúdo propostas por Isabel Guerra (2006). Ao se debruçar sobre as memórias em torno do carnaval de Porto Alegre produzidas a partir da atuação do Afro-Sul/Ọdọmọde, promove-se a valorização e a legitimação do espaço como um centro de referência cultural, reunindo os instrumentos de patrimonialização que atenda a vontade de patrimônio externada pelos próprios integrantes, lhes assegurando continuidade das atividades.

PALAVRAS-CHAVE
Afro-Sul/Odomode. Carnaval. Patrimônio Negro. Roda de Lembranças. Branquitude.

RESUMEN

El carnaval constituye otra de las manifestaciones culturales negras invisibilizadas en el imaginario de Rio Grande do Sul y Porto Alegre, intencionalmente borradas por la perspectiva predominante de la blanquitud, que privilegia la salvaguardia de las marcas culturales y simbólicas de las etnias blanco-europeas. Indagamos las razones que hacen de la celebración del carnaval algo imperceptible para una parte de los habitantes de esta ciudad. El análisis se centró en las memorias del carnaval de Porto Alegre producidas a lo largo de casi cincuenta años de actividad del Instituto Sociocultural Afro-Sul/Ọdọmọde, con el objetivo de comprender cómo la participación

del Grupo contribuyó para la construcción del patrimonio cultural negro en Porto Alegre. Fueron accedidos las memorias de los carnavales a través de la promoción de una Rueda de Memorias, con el propósito de valorizar las experiencias compartidas entre los integrantes del Grupo y estimular la producción de memoria colectiva a partir de la reconstitución de memorias inertes compartidas colectivamente. La base metodológica utilizada se basó en la Historia Oral y el examen de los datos recogidos siguió las técnicas de análisis de contenido propuestas por Isabel Guerra (2006). Al enfocarse en las memorias en torno al carnaval de Porto Alegre producidas a partir del trabajo de Afro-Sul/Ọdọmọde, el espacio es valorizado y legitimado como centro de referencia cultural, reuniendo los instrumentos de patrimonialización que atienden las demandas de voluntad de patrimonio expresadas por los propios miembros, asegurando la continuidad de las actividades.

PALABRAS CLAVE
Afro-Sul/Odomode. Carnaval. Herencia Negra. Rueda de Recuerdos. Blanquitud.

1 Introdução

O Grupo Afro-Sul de Música e Dança ocupou os palcos do Teatro Renascença, em Porto Alegre, nos anos de 2018 e 2019 com o espetáculo *Reminiscências – Memórias do Nosso Carnaval*, realizando um verdadeiro manifesto em defesa das manifestações populares, em apoio às tradições e expressões culturais negras no sul do Brasil. O espetáculo desfilou os antigos coretos, os blocos precursores, as primeiras agremiações, coreografias e enredos marcantes, personalidades singulares do carnaval da cidade, que despertaram lembranças na plateia sobre os antigos carnavais de rua e de escolas de samba da cidade. Mas, sobretudo, o Grupo produziu naquele espaço e tempo o registro da sua história de participações e contribuições ao carnaval porto-alegrense e apresentou ao público um registro memorialístico celebrado através da dança e da música.

Fez-se no teatro uma grande roda de lembranças, os sambas, coreografias, figurinos e adereços revisitados atuaram como dispositivo de memória, para rememorar a trajetória por onde o Afro-Sul/Ọdọmọde desfilou e reafirmar que o carnaval tem história na cidade de Porto Alegre. Ao despertar a alegria e a emoção do público, o espetáculo Reminiscências provocou reflexões sobre o atual contexto da festa na cidade, recebendo sanções e restrições de recursos e políticas de incentivo. O carnaval porto-alegrense é historicamente impelido a se reinventar, atualmente resiste frente aos tempos austeros, onde as manifestações das culturas populares são menosprezadas e relegadas ao segundo plano.

Nesse contexto, o Afro-Sul/Ọdọmọde reinventou-se através dos tempos e permanece resistindo como um importante território de sociabilidades negras e circulação de saberes (MARTINS, 2016). Espaço de resistência e celebração da cultura negra em Porto Alegre, constitui-

se como patrimônio negro, todavia, sem o reconhecimento formal do Estado. O carnaval é uma das práticas desenvolvidas no espaço, que reúne conhecimentos em torno da dança, musicalidade, culinária, religiosidade e de memórias ancestrais negras. Neste estudo, o patrimônio cultural do Afro-Sul/Ọdọmọde é destacado sob a perspectiva da Sociomuseologia (PRIMO; MOUTINHO, 2020), possibilitando reconhecê-lo como espaço de memória e transmissão de saberes, que abriga a tradição carnavalesca por meio de estratégias de preservação que reinventam o patrimônio.

A pesquisa de mestrado aqui sintetizada buscou abordar as memórias do carnaval de Porto Alegre a partir da atuação do Afro-Sul/Ọdọmọde. As memórias narradas testemunham a trajetória do Grupo de música e dança desde a sua criação, em 1974, e se estende à constituição do Instituto Sociocultural Afro-Sul/Ọdọmọde, instalado no território herdado da extinta escola de samba Garotos da Orgia. Todos esses anos de atuação estão atravessados por uma estreita relação com o carnaval produzido na cidade, através da participação do Grupo e de seus integrantes na pesquisa, na produção musical e artística de diversos blocos e escolas de samba. Individualmente os integrantes do Grupo participaram ou integraram diferentes agremiações da cidade e, coletivamente, fomentaram diversos carnavais através da ala coreografada e da pesquisa em torno de temas relacionados à cultura africana e afro-brasileira. O carnaval de rua também foi agraciado com o Bloco Afro Ọdọmọde, que ganhou às ruas por mais de uma década (SILVA, 2017), e no cenário atual do carnaval de rua da cidade o Afro-Sul/Ọdọmọde fomenta os novos blocos oferecendo formação percussiva.

Foram rastreados os caminhos percorridos pela instituição no carnaval, visto que os estudos iniciais sobre o Bloco Afro Ọdọmọde permitiram compreender o espaço como uma ferramenta importante de manutenção e ressonância cultural, por onde as relações com o carnaval de Porto Alegre são aprofundadas, permeando as memórias pessoais de integrantes do Grupo e as memórias produzidas coletivamente. A dissertação aprofundou as discussões iniciadas no Trabalho de Conclusão de Curso que investigou a trajetória do Bloco Afro Ọdọmọde e destacou a sua importância na ocupação das ruas na data da Consciência Negra, uma vez que o cortejo diferenciava-se dos demais blocos carnavalescos por não ocupar as ruas nos dias oficiais do carnaval, mas na data do Vinte de Novembro (SILVA, 2017).

O percurso que resultou na dissertação de Mestrado refletiu parte de minha trajetória de formação no curso de graduação em Museologia que ocorreu junto ao Afro-Sul/Ọdọmọde. O fio de continuidade proposto inicialmente, entre a graduação e a pós, foi interpelado pela pandemia de coronavírus e, diante do novo contexto adverso a pesquisa acadêmica necessitou ser reconfigurada e abreviada a convivência cotidiana e presencial para respeitar as medidas de segurança sanitária.

A pesquisa partiu da indagação sobre as razões que fazem da celebração carnavalesca algo imperceptível para uma parcela dos habitantes da cidade. E teve como objetivo geral compreender como a participação do grupo Afro-Sul/Ọdọmọde, a partir das suas memórias sobre o carnaval porto-alegrense, contribuiu para construção do patrimônio cultural negro da cidade. A seguir, serão

brevemente apresentados os caminhos por onde a pesquisa se delineou.

2 O carnaval negro da cidade de Porto Alegre

O carnaval no Rio Grande do Sul tem tradição, tem referências africanas e afro-brasileiras. O recorte proposto neste tópico tangenciou o aspecto territorial e etnico dos carnavais realizados em Porto Alegre, dando ênfase às marcas genuínas ao carnaval porto-alegrense, além de perpassar as transformações e tensionamentos que a manifestação passou para permanecer existindo até hoje, nos moldes atuais. A história do carnaval em Porto Alegre surge como manifestação espontânea celebrada nas ruas em oposição aos clubes aristocráticos e alcança o nível de espetáculo sofrendo a padronização pelo poder público, que objetivou formatar um produto destinado ao consumo e ao turismo. Porém, o carnaval porto-alegrense tem pouco reconhecimento e prestígio entre a população local, efeito do silêncio sobre um grupo social específico, a população negra presente na cidade desde os primeiros tempos da dominação territorial, mas silenciada pela narrativa oficial (KRAWCZYK; GERMANO; POSSAMAI, 1992).

Apesar do carnaval movimentar um número expressivo da população, Porto Alegre não é considerada uma cidade carnavalesca e as camadas médias e altas da população buscam outros destinos no país para vivenciar a festa. Germano (1999) observa que são as camadas com menor poder aquisitivo que apropriaram-se das práticas e representações do carnaval por permanecerem na cidade e vivenciarem os festejos acabando por territorializar os espaços abandonados. Em contraste ao discurso de invisibilidade sobre as contribuições negras na história e na cultura gaúcha e porto-alegrense, destacamos as produções que fazem referência a estas marcas culturais, no que tange ao carnaval produzido na cidade.

As publicações fundamentadas no registro memorialístico de participantes do carnaval são importantes fontes aliadas às, recentes, produções acadêmicas. As obras coordenadas pela fotógrafa e historiadora Irene Santos (2005; 2010) inspiraram a realização desta pesquisa, trataram de organizar testemunhos narrativos e fotográficos sobre as vivências negras em Porto Alegre, dentre elas o carnaval. Os personagens e expressões da manifestação popular carnavalesca emergem de acervos pessoais, álbuns de famílias negras e relatos de lembranças vividas e outras herdadas, por onde transparecem os modos de diversão, beleza e a criatividade do carnaval.

A desafricanização que passou o carnaval relaciona-se ao histórico desalojamento que afastaram a população negra das regiões centrais da cidade (VIEIRA, 2017; ROSA, 2019). Mesmo o carnaval estando em ascensão entre os anos 1980 e 1990 um longo processo resultou no deslocamento do local de desfile oficial, da região central para um bairro situado no extremo norte da cidade. Em torno do debate público sobre o lugar do carnaval foi instaurado um campo

de conflitos e disputas sobre que revelam processos de gentrificação e o racismo entranhado na sociedade brasileira como um sistema de racionalidade atualizado e reproduzido por meio das múltiplas instituições, que difundem elaborações intelectualizadas carregadas de hierarquização racial (ALMEIDA, 2019). As investidas contra o carnaval e outras expressões periféricas afastaram a população negra dos espaços centrais de vivência, e o controle sobre a espontaneidade da festa encareceu, restringiu e promoveu o embranquecimento da festa.

As manifestações carnavalescas na cidade contêm elementos culturais da negritude forjados na resistência às amarras do colonialismo (MUNANGA, 2020) persistente nas estruturas da sociedade sendo atualizado através dos tempos. Os silenciamentos sobre as manifestações culturais negras, especificamente, as frequentes tentativas de anulação e cerceamento do carnaval em Porto Alegre desvelam o epistemicídio provocado pela invisibilização e silenciamentos dos saberes, conhecimentos e formas de expressão negras (CONCEIÇÃO, 2019). Na contramão deste fluxo, a partir do território do Afro-Sul/Ọdọmọde são desenvolvidas um conjunto de manifestações culturais que evidenciam as marcas simbólicas que contribuem para consolidar as identidades negras no sul do Brasil. Índices importantes para reconstituir a história tanto de indivíduos negros, quanto da cidade de Porto Alegre.

Contemporâneo ao Grupo Palmares, em meio ao renascimento do Movimento Negro moderno (ESCOBAR, 2014), nasceu o grupo Afro-Sul de música e dança. Durante os anos de chumbo efervesceu a organização cultural e intelectual negra no Brasil e em Porto Alegre. Os conceitos de Oliveira Silveira e as discussões levantadas pelo Grupo Palmares foram importantes influenciadores para o trabalho do Afro-Sul (SILVA, 2017), que pesquisava e aprofundava-se nas referências culturais africanas para constituir suas músicas e coreografias. Para além da reflexão teórica, a ação do Afro-Sul ocorrre por meio da produção artística, reunindo diferentes referenciais do universo cultural negro-africano que se desenvolveu em solo gaúcho (MARTINS, 2016).

A história do Afro-Sul com o carnaval porto-alegrense é de longa data, perpassa a trajetória pessoal dos integrantes, e se intensifica com a fundação da Escola de Samba Garotos da Orgia, a qual participaram Iara Deodoro e Paulo Romeu. Atuando na pesquisa dos temas levados para a avenida, estritamente africanos ou sobre a história da população negra no Brasil. A proposta da Escola não atendeu às exigências para a participação na competição e, consequentemente, encerrou suas atividades. No entanto, o grupo Afro-Sul assumiu o espaço vago da quadra de ensaios da Garotos Orgia e ampliou suas atividades artísticas incorporando ações educativas e sociais, transformou sua razão social e dando surgimento ao Instituto Sociocultural Afro-Sul/ Ọdọmọde.

A herança carnavalesca foi mantida no Grupo através da criação do Bloco Afro Ọdọmọde e os trabalhos foram direcionados para a formação e o cuidado com as novas gerações valorizando as raízes africanas. O espaço passou a ofertar cursos e oficinas de música, dança e percussão, trabalho realizado durante todo o ano e que resultou na ocupação das ruas no formato de bloco

carnavalesco, que optou pelo dia de saído a data de Vinte de Novembro (SILVA, 2017). A importância do cortejo promovido pelo Bloco Afro Ọdọmọde fora dos dias oficiais do carnaval e no dia da Consciência Negra acentua o propósito de afirmação da negritude e do trabalho voltado para a difusão da cultura afro-gaúcha.

3 O passado em disputa: Patrimônio Negro Afro-Gaúcho

A história e a memória difundida através do Carnaval confrontam a narrativa hegemônica e as estruturas de poder dominante expressas por instituições culturais, visto que estes espaços não são neutros nem apolíticos. Recordemos que as instituições culturais foram erigidas como memoriais de culto aos vultos vitoriosos do passado que consagrou os vencedores em detrimento da história e da memória da população massacrada. No presente, os museus e o patrimônio são pensados como ferramenta de desmitificação da história única e tem potencial para fazer emergir a polifonia expressa em experiências identitárias diversas (CHAGAS, 2006).

No terreno de disputas sobre o imaginário de Porto Alegre, a memória do carnaval questiona a imagem mitificada do gaúcho e destaca as referências afro-gaúchas, analisadas sob o prisma do patrimônio cultural imaterial, categoria que permitiu a incorporação das manifestações dos carnavais brasileiros. Esta pesquisa imergiu nas memórias produzidas pelo grupo Afro-Sul/ Ọdọmọde e sobre a sua participação durante décadas no carnaval porto-alegrense, no intuito de destacar a contribuição do Grupo na edificação do patrimônio cultural negro de Porto Alegre.

Com aporte teórico situado na perspectiva social dos estudos museológicos, cujo propósito tenciona para a emergência de novas práticas e dispositivos de memória que abarcam bens culturais representativos da história, da memória e da identidade dos grupos sociais minoritários que reivindicam suas narrativas. Para tanto, os conceitos que auxiliaram na estruturação desta investigação relacionam a noção de imaginários urbanos, memória coletiva e as suas imbricações na construção de identidades (POLLAK, 1992), no contexto de emergência das culturas populares negras no Sul do Brasil. Procurou estabelecer um diálogo com as perspectivas teóricas pós-coloniais tendo em vista a necessidade de revisar as práticas e reflexões acerca do patrimônio cultural vinculado às identidades em emergência (CHUVA, 2013).

A contar dos anos 2000 ocorre a alteração radical na correlação de forças vigentes arena política do patrimônio, as manifestações e expressões culturais intangíveis ganham reconhecimento social e político e passam a constituir um amplo e diversificado acervo que, enfim, se aproxima do que é a diversidade cultural brasileira (ABREU; CHAGAS, 2009). A constituição e enunciação de um patrimônio cultural negro gaúcho evidencia imaginários até então tornados invisíveis, visto que o passado brasileiro foi constituído sob pressupostos da matriz de pensamento branca e etnocêntrica,

diluída na sua aparência à sombra do aspecto da normalidade, do padrão de beleza, inteligência e verdade. A crítica estabelecida pelo conceito de branquitude permite elevar os debates em nível acadêmico para uma reflexão antirracista, indispensável aos estudos que tangem as relações étnico-raciais e buscam compreender as identidades brasileiras (MÜLLER, 2017).

A escrita da história e do patrimônio local e regional ocorreu de modo a reforçar a perspectiva da branquitude privilegiando as marcas culturais e simbólicas das etnias branco-europeias, anulando toda a diversidade das migrações ocorridas ao longo dos séculos XIX e XX e tentando extinguir o passado no qual o branco europeu protagonizou como escravizador. A fixação de um imaginário urbano porto-alegrense baseado predominantemente em representações da memória de imigrantes europeus destacam a invisibilidade de uma escrita espacial negra na história de Porto Alegre (BONETTO, 2018) e enfatizam a necessidade da implementação de políticas representativas dessa história.

A salvaguarda dos bens representativos das culturas tradicionais e populares está calcada na memória coletiva, que opera como veículo que assegura a continuidade dos rituais, crenças e celebrações das representações que conformam os suportes simbólicos da cultura. Entretanto, a memória está diretamente relacionada aos constructos da identidade, pois, é através das ações de lembrar e esquecer que os sujeitos constituem entendimentos e representações sobre si e sobre o seu entorno sociocultural. É por meio das dinâmicas da memória que construímos o sentimento de pertencimento.

A lembrança é o objeto de estudo essencial desta análise. As recordações de experiências vividas que compõem as trajetórias pessoais, familiares e profissionais dos indivíduos, que se cruzam e arquitetam a memória do Grupo, pois, o ato de recordar é um esforço individual e ao mesmo tempo coletivo (HALBWACHS, 2006). A memória é construída socialmente à medida que, ao lembrar, o sujeito amarra sua memória pessoal à memória do grupo (BOSI, 1994).

O discurso identitário mais amplamente difundido sobre ‘ser gaúcho’ está fundamentado sobre elementos que homogeneizam a sociedade sul-rio-grandense em torno de uma identidade única, insuficiente para representar a pluralidade étnica desta população. Este discurso abafa tanto a diversidade presente em nossa cultura, como também exclui os conflitos sociais que permeiam a construção do passado. A tendência deste discurso identitário é de excluir os grupos sociais pouco valorizados na narrativa histórica e memorialística, o imaginário mítico do gaúcho não privilegia o caráter étnico diverso da colonização, prevalecendo o esquecimento das referências negras e indígenas (MACEDO, 2016).

“O mundo todo vai enxergar! Vai ver que tem uma coisa afro-gaúcha lá.” (ROMEU, 2015 apud PEREIRA, 2015, p. 142, inform. verbal). Essas palavras do griot Paulo Romeu tem a força de um importante porta-voz da cultura popular negra no Estado, as suas palavras nos oferecem a reflexão a respeito da manutenção das tradições e o anseio do Mestre por ver o reconhecimento da cultura negra no Sul do Brasil. A “coisa afro-gaúcha” a que se refere é recorrente nos relatos

de mestres e mestras dos saberes regionais, seja para compor as narrativas sobre si ou para referir-se à cultura que lhes cercam e que protagonizam. Pois, a partir do uso da expressão, se afirma a existência das referências culturais negras compreendidas como manifestações próprias ao território e ao contexto social e histórico do Rio Grande do Sul.

Quando Mestre Paulo Romeu afirma que há "uma coisa afro-gaúcha lá" exibe o termo que sintetiza a experiência particularmente negra de viver nos pampas. Junto manifesta o desejo de expor o sentimento de pertencimento ao exclamar que o mundo todo irá tomar consciência da negritude pujante situada no sul do país. O modo de ser afro-gaúcho se constitui como uma maneira de ser afro-brasileiro desde a experiência da convivência historicamente definida neste espaço geográfico (PEREIRA, 2015). A enunciação do termo afro-gaúcho relacionado às expressões culturais próprias de um processo histórico e territorial específicos, revela a intencionalidade da manutenção destas tradições as quais preenchem as construções identitárias de sujeitos sul-rio-grandenses. Patrícia Pereira (2015) ressalta a importância de espaços que cultivem as manifestações afro-gaúchas perpetuando-as para as gerações futuras. O Afro-Sul/Ọdọmọde é este espaço de preservação dos saberes ancestrais, de práticas educacionais afrocentradas e antirracistas, dedicado às futuras gerações através da manutenção das referências culturais.

4 A memória em roda: o percurso metodológico da pesquisa

A escolha metodológica pela produção de narrativas orais (ALBERTI, 2012) através da promoção de uma Roda de Lembranças teve por propósito valorizar as experiências partilhadas entre os integrantes do Grupo e estimular a produção da memória do coletivo reconstituindo lembranças inertes e que no momento da Roda são compartilhadas coletivamente. A memória em roda se compõe dos múltiplos relatos, atravessamentos, complementos, risadas e gestos que se entrelaçam e oferecem subjetividade ao universo da coleta dos dados. Semelhante aos grupos focais, a Roda de Lembranças enquanto metodologia sugere o encontro entre semelhantes, pessoas que compartilham de experiências ou lugares próximos, os participantes são estimulados a expressar memórias e elaborações sobre assuntos de interesse comum. De modo aberto e informal, em roda busca-se criar um ambiente acolhedor e convidativo para estimular a participação e espontaneidade dos indivíduos (GIL, 2013).

Não há um modelo pronto de execução dos círculos de memória, mas, contamos incontáveis as experiências efetivadas em torno do princípio de reunir em roda para recordar e expressar sobre vivências. Deste modo, a construção dos círculos de memória tem sido reativa aos contextos da sua aplicação. Chamadas de roda de lembranças ou roda de memória ou roda de conversa, foram aplicadas de forma significativa em contextos museológico e patrimonial, mas, tais experiências ainda não produziram muitas reflexões acerca das suas aplicabilidades para servirem de apoio

teórico-metodológico.

A valorização de novos métodos e estratégias mais autônomas de ação possibilitam alcançar a pluralidade de memórias e identidades que permeiam a realidade brasileira. Neste sentido, Cândido (2014) enfatiza o propósito da salvaguarda patrimonial como pretexto para empoderar atores sociais promotores do desenvolvimento local, pois, o valor primordial do patrimônio encontra-se nas pessoas, que utilizam-se do trabalho autogestionado da memória para a criação de novos futuros.

Enquanto pesquisadora realizei a condução do círculo propondo a temática da presença do Afro-Sul/Ọdọmọde no carnaval porto-alegrense, ainda que a discussão extrapolasse a proposta temática e abrangesse também a trajetória do Grupo e a história pessoal das componentes, resultado que será analisado nas seções seguintes. A roda de lembranças foi realizada em setembro de 2021, contou com nove componentes, majoritariamente composto por mulheres que integram o grupo de dança e que já participaram da ala Afro-Sul, presente no carnaval de Escolas de Samba ao longo de duas décadas. Embora estas sejam características comuns ao grupo de informantes que se conformou naquela tarde, estes mostraram-se diversos no aspecto geracional e das experiências vividas com o Grupo e no carnaval. Estava presente uma das fundadoras do Grupo, algumas pessoas participam do carnaval com o Afro-Sul desde a infância, outras participaram dos últimos apenas. Pessoas com diferentes níveis e tipos de envolvimento com o carnaval.

Após a etapa da pesquisa de campo efetivada na realização de apenas uma Roda de Lembrança, realizei a passagem do conteúdo captado em áudio e vídeo para a forma textual. Passando à análise dos depoimentos na sua integralidade por meio de uma abordagem qualitativa. Para balizar o tratamento das informações obtidas, foi utilizado como aporte teórico de Isabel Guerra (2006), cuja proposta está baseada nas teorias compreensivas que buscam interpretar a heterogeneidade da realidade contida nas palavras emitidas pelos agentes. A análise de conteúdo foi dividida em duas dimensões, uma parte descritiva que transmite o que foi narrado e outra parte interpretativa, proveniente das indagações colocadas pela pesquisadora diante do objeto investigado (GUERRA, 2006).

Para instrumentalizar a análise do que havia sido enunciado em roda e produzir reflexões a respeito, o conteúdo textual foi organizado em tabelas e mapas mentais, passando pelo processo de decupagem até gerar as reflexões expostas nas seções seguintes, quando o material coletado de forma empírica foi confrontado com quadro de referências teóricas arranjado na investigação (GUERRA, 2006). A partir das reflexões extraídas da análise da transcrição, interpretada através do cruzamento entre as narrativas orais e o referencial teórico, foram projetadas as seções que forjaram o último capítulo da dissertação, produzindo uma organização em eixos analíticos conforme as similaridades argumentativas percebidas nos depoimentos.

Em cada subcapítulo buscou-se produzir um debate a partir dos relatos coletados, com títulos que parafraseiam partes dos depoimentos colhidos e conferem sentido ao conjunto da análise.

Sob o título de *A gente se torna família*, o primeiro tópico abordou os diferentes aspectos como a relação familiar que perpassa a experiência do Grupo no carnaval porto-alegrense. No segundo eixo, intitulado *Ọdọmọde: foi no Afro-Sul que me conheci por gente*, foram relacionadas narrativas sobre as infâncias e trajetórias pessoais atravessadas por experiências com o Afro-Sul no carnaval de Porto Alegre. O terceiro eixo, *Por si e pelos seus, é isso que dá sentido*, destacou os aspectos da consciência negra, da construção coletiva da memória, da formatação das identidades e processos de identificação e representação. Por fim, no eixo analítico *Carnaval, o grande professor*, foram destacadas as perspectivas sobre a atuação do Afro-Sul no carnaval em uma dimensão educativa, de construção de saberes em torno do carnaval e dos reconhecimentos sobre a trajetória do Grupo.

5 Lembrança à Revelia do Esquecimento: Considerações Finais

Este estudo abordou as memórias do carnaval de Porto Alegre a partir da atuação do Afro-Sul/Ọdọmọde produzindo um movimento simultâneo que aponta para a importância do Afro-Sul/Ọdọmọde para o carnaval, bem como da manifestação carnavalesca para a cidade. Dessa forma, a pesquisa contribui com a preservação das referências culturais que reforçam a constituição de um patrimônio cultural negro em Porto Alegre e que contrapõe a homogeneização promovida historicamente pelas instituições de memória. Desse modo, compreendemos que destacar o carnaval enquanto bem cultural dos gaúchos tensiona a lógica de uma cultura única e excludente, fundamentada no espectro da branquitude.

Tendo em vista a ampliação do conceito de patrimônio cultural brasileiro através da incorporação da categoria de patrimônio imaterial ou intangível (BRASIL, 2013), que proporcionou a incorporação das diversidades culturais e étnicas formadoras da nação, é possível contribuir com a salvaguarda das referências vinculadas ao carnaval de Porto Alegre, a fim de preservar as referências culturais negras e destacá-las na narrativa da cidade. Ao afirmarmos haver um carnaval afro-gaúcho ratificamos a existência de manifestações genuínas relacionadas à ocupação deste território e, que estão repletas de singularidades produzidas historicamente por atores sociais locais. A preservação das referências culturais negras vinculadas ao carnaval da cidade destaca a existência de um patrimônio cultural negro gaúcho.

REFERÊNCIAS

ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (orgs.). **Memória e patrimônio**: ensaios contemporâneos. 2. ed.. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009.

ALMEIDA, Silvio. **Racismo estrutural**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019. 264p.

ALBERTI, Verena. De "versão" a "narrativa" no Manual de história oral. **História Oral**. v. 15, n. 2, jul. 2012. p. 159-166.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**: lembranças de velhos. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, 484 p.

BONETTO, Helena. **A invisibilidade negra na Cidade de Porto Alegre**: uma pesquisa sobre imaginários urbanos. 236 f. Tese (Doutorado em Geografia) Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2018.

BRASIL. Ministério da Cultura. Decreto No 3.551, de 4 de agosto de 2000. Institui o registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro, cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial e dá outras providências. *In*.: DOS DEPUTADOS, Câmara. **Legislação sobre Patrimônio Cultural**. 2. ed. Brasília: Câmara dos Deputados, 2013. p. 234-236.

CANCLINI, Néstor Garcia. Ciudades multiculturales y contradicciones de la modernidad. *In.:* CANCLINI, Néstor Garcia. **Imaginarios urbanos**. Buenos Aires: Eudeba, 1997. p. 67-104.

CÂNDIDO, Manuelina Maria Duarte. Heritage and Empowerment of Local Development Players. **Museum International**, v. 64, n. 1-4, p. 43-55, 2012. Disponível em: http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/muse.12014/abstract. Acesso em: 8 dezembro de 2021.

CHAGAS, Mário de Souza. **Há uma gota de sangue em cada museu**: a ótica museológica de Mário de Andrade. Chapecó: Argos, 2006. 135 p.

CHUVA, Márcia. **Para descolonizar museus e patrimônio**: refletindo sobre a preservação cultural no Brasil. *In*: Aline Montenegro Magalhães; Rafael Zamorano Bezerra. (Org.). 90 anos do Museu Histórico Nacional: em debate. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2013. p. 195-208.

CONCEIÇÃO, Thiago Pirajira. **Forjas Pedagógicas**: rupturas e reinvenções nas corporeidades negras em um bloco de carnaval (Porto Alegre, Brasil). Orientador: Gilberto Icle. 83 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019.

ESCOBAR, Giane Vargas. Mulheres Negras, Comunicação, Identidade e Cidadania no Clube Social Negro Treze de Maio de Santa Maria-RS. **V SIPECOM Seminário Internacional de Pesquisa em Comunicação Epistemologia e desafios da pesquisa no campo da comunicação**, 2013.

ESCOBAR, Giane Vargas. **Memória da Militância Negra durante a Ditadura Militar no Brasil e a Luta Antirracista através do Acervo Fotográfico de Oliveira Silveira (1971-1988)**. 141 f. Dissertação (Mestrado em Memória Social e Patrimônio Cultural) – Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2014.

GERMANO, Iris Graciela. **Rio Grande do Sul, Brasil e Etiópia**: os negros e o carnaval de Porto

Alegre nas décadas de 1930 e 40. Orientadora: Sandra Jatahy Pesavento. 275 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1999.

GIL, Carmem Zeli de Vargas (Org.). **Da Vila Dique ao Porto Novo**: extensão popular, rodas de memórias e remoções urbanas. São Leopoldo: Oikos, 2013. 111p.

GUERRA, Isabel Carvalho. **Pesquisa qualitativa e análise de conteúdo**: sentido e formas de uso. Principia: Cascais, 2006. 95 p.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006. 224p.

HALL, Stuart. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. 2.ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013. 480 p.

KRAWCZYK, Flavio; GERMANO, Iris; POSSAMAI, Zita. **Carnavais de Porto Alegre**. Porto Alegre: Secretaria Municipal de Cultura, 1992. 66p.

MACEDO, José Rivair. IV Encontro: Qual a visão dos outros sobre a cultura gaúcha e os modos de ser dos gaúchos? *In.:* BETTS, Jaime; ROBIN; Sinara (Orgs.). **Nós Outros gaúchos**: as identidades dos gaúchos em debate interdisciplinar. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2016. p. 206-212. Disponível em: https://issuu.com/difusaoddc/docs/livro_nosoutrosgauchos_final_bx_res. Acesso em 13 fev. 2020.

MARTINS, Camila Cardoso Coronel. **Memória e Negritude**: O Grupo Afro-Sul/Odomode como referência da cultura da cultura imaterial de Porto Alegre. Orientadora: Ana Maria Dalla Zen. 2016. 52 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Museologia) – Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Porto Alegre, 2016.

MUNANGA, Kabengele. **Negritude**: usos e sentidos. 4.ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2020. 95p.

MÜLLER, Tânia MP; CARDOSO, Lourenço. **Branquitude**: estudos sobre a identidade branca no Brasil. Curitiba: Appris, 2017. 335 p.

PEREIRA, Patrícia da Silva. **Griot-Educador**: a Pedagogia ancestral negro-africana e as infâncias, em um espaço de cultura Afro-gaúcha. Orientadora: Leni Vieira Dornelles. 161 p. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.
POLLAK, Michael. **Memória social e identidade**. Estudos Históricos. Rio de Janeiro, vol.5, n. 10, 1992, p. 200-212.

PRIMO, Judite; MOUTINHO, Mário. Referências teóricas da Sociomuseologia. *In:* **Introdução à Sociomuseologia**. Centro de Estudos Interdisciplinares em Educação e Desenvolvimento (CeiED), Departamento de Museologia-Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Catedra UNESCO "Educação Cidadania e Diversidade Cultural". 2020. p. 17-34. Disponível em: https://www.museologia-portugal.net/files/introducao_sociomuseologia_10.07.2020.pdf. Acesso em: 2 fevereiro 2021.

ROSA, Marcus Vinícius de Freitas. **Além da invisibilidade**: história social do racismo em Porto Alegre durante o pós-abolição. Porto Alegre: EST Edições, 2019. 272 p.

SANTOS, Irene et al. **Colonos e Quilombolas:** Memória Fotográfica das Colônias africanas de Porto Alegre. Prefeitura de Porto Alegre: Porto Alegre, 2010.

SANTOS, Irene. **Negro em preto e branco**: história fotográfica da população negra de Porto Alegre. Prefeitura de Porto Alegre, 2005.

SILVA, Natália Souza. **Bloco Afro Odomode no Vinte de Novembro**: celebração e resistência negra nas ruas de Porto Alegre, RS. Orientador: Eráclito Pereira. 2017. 90 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Museologia) – Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Porto Alegre, 2017.

VIEIRA, Daniele Machado. **Territórios Negros em Porto Alegre/RS (1800 – 1970)**: Geografia histórica da presença negra no espaço urbano. 189 f. Dissertação (Mestrado em Geografia) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2017.

O CLUBE GAÚCHO DE CAXIAS DO SUL/RS E A AUSÊNCIA NEGRA NOS MUSEUS

Fabiana Ferreira Santos

Universidade Federal do Rio Grande do Sul- UFRGS.

Mestranda em Museologia e Patrimônio

Giane Vargas

Universidade Federal do Rio Grande do Sul- UFRGS. Docente

RESUMO

O presente estudo propõe a análise das narrativas do Museu Municipal Maria Clary Frigeri Horn, localizado no município de Caxias do Sul/RS. Possui como objetivo investigar as formas de representação do negro no museu, por meio dos discursos realizados sobre as exposições, a fim de coletar evidências que promovam novos entendimentos ao visitante alicerçados na perspectiva decolonial. Ao evidenciar a existência de um Clube Social Negro na cidade denominado Clube Gaúcho, fundado em 1934 e que ainda hoje permanece em atividade, procuramos significar a presença negra na história do município e propor reflexões que poderiam auxiliar para a compreensão de que a historicidade local não se limita a imigração italiana ocorrida na região Nordeste do Rio Grande do Sul no século XIX. Valer-se do patrimônio cultural negro presente no município permitiria a compreensão de que o negro foi um partícipe do contexto social da cidade no qual contribuiu e ainda contribui significativamente para a memória coletiva local. Como resultados, se percebe que o Museu Municipal poderia ser um espaço rico em possibilidades de diálogo com as diferenças étnico-raciais, a partir da reconfiguração das construções de memórias e esquecimentos. Entende-se que as narrativas produzidas no e pelo museu têm um papel fundamental para a constituição do sujeito. Assim, ao problematizar suas exposições estamos contribuindo ativamente para que o ambiente institucional e as relações sociais ali constituídas favoreçam o olhar sobre a historicidade negra ainda hoje negligenciada na cidade.

PALAVRAS-CHAVE

Museologia Decolonial. Clubes Sociais Negros. Clube Gaúcho.
Museu Municipal Maria Clary Frigeri Horn. Relações Étnico-Raciais.

RESUMEN

El presente estudio propone el análisis de las narrativas del Museo Municipal Maria Clary Frigeri Horn, ubicado en la ciudad de Caxias do Sul/RS. Tiene como objetivo investigar las formas de representación de los negros en el museo, a través de los discursos realizados sobre las

exposiciones, con el fin de recopilar evidencias que promuevan nuevas comprensiones al visitante a partir de la perspectiva decolonial. Al resaltar la existencia de un Club Social Negro en la ciudad llamado Clube Gaúcho, fundado en 1934 y que aún hoy está activo, buscamos significar la presencia negra en la historia del municipio y proponer reflexiones que puedan ayudar a comprender esa historicidad local no se limita a la inmigración italiana ocurrida en la región Nordeste de Rio Grande do Sul en el siglo XIX. Hacer uso del acervo cultural negro presente en el municipio permitiría comprender que el negro fue partícipe del contexto social de la ciudad en el que contribuyó y aún contribuye significativamente a la memoria colectiva local. Como resultado, queda claro que el Museo Municipal puede ser un espacio rico en posibilidades de diálogo con las diferencias étnico-raciales, a partir de la reconfiguración de las construcciones de la memoria y el olvido. Se entiende que las narrativas producidas en y por el museo juegan un papel fundamental en la constitución del sujeto. Así, al problematizar sus exposiciones, estamos contribuyendo activamente al entorno institucional y a las relaciones sociales que en él se constituyen, favoreciendo una mirada sobre la historicidad negra aún hoy relegada en la ciudad.

PALABRAS CLAVE

Museología Decolonial. Clubes sociales negros. Club Gaucho.
Museo Municipal Maria Clary Frigeri Cuerno. Relaciones étnico-raciales.

1 Introdução

> O mundo é isso- revelou. Um montão de gente, um mar de fogueirinhas. Cada pessoa brilha com luz própria entre todas as outras. Não existem duas fogueiras iguais. Existem fogueiras grandes e fogueiras pequenas e fogueiras de todas as cores. Eduardo Galeano.

A igualdade de existências é uma constante luta pelo acolher. O reconhecimento se faz possível a partir da ação de percebermos o outro como a nós mesmos, assim, compreender e olhar o diferente para acolhê-lo sem colocá-lo como espelho é uma tentativa de humanizar e desafiar a sociedade, uma vez que o encontro com o outro só será possível se houver equidade. Conforme Galeano, “neste mundo somos um mar de fogueirinhas” (2009, p. 25) ‘fogueirinhas’ dispostas a desafiar as desigualdades inerentes à perspectiva colonial existentes em diferentes contextos, dentre eles os museus. Contudo, não basta a presença do diferente, necessitamos refletir sobre igualdade, diálogo e transformação. Diante disso, os museus são espaços capazes de contribuir significativamente para mudar a história que vivemos atualmente; neles percebemos a intensidade da vida, as possibilidades de diálogo com as diferenças sociais, culturais e étnicas, com suas

construções de memórias, esquecimentos e esperança de termos mais humanidade diante de nossas complexidades e contradições. Como o mundo intenso e plural os museus movimentam nossos pensamentos, proporcionando encontros, desencontros e percepções, convidando-nos a adentrar num universo de emoções e sensações únicas que necessitam fazer parte do cotidiano das diferentes existências. Assim, a

> [...] insistência no facto da instituição museológica e os significados dos seus conteúdos serem contextuais e contingentes – e não fixos – conduz à tomada de consciência da necessidade de fazer incluir nos discursos museológicos outras 'vozes', até agora ausentes. Ou seja, vai crescendo a consciencialização da necessidade de alargar o espaço representacional do museu (DUARTE, 2013, p. 112).

Desafiar os museus significa renunciar às narrativas propostas pela oficialidade. Ao problematizar sobre a necessidade de lutar constantemente contra os mecanismos que perpetuam as desigualdades, estaremos contribuindo significativamente para que a história do povo negro e indígena sejam reivindicadas devolvendo a eles o direito de serem narradores de suas próprias memórias. Desde cedo a oficialidade determina quem devemos lembrar e esquecer, memórias são apagadas e silenciadas cotidianamente para que assim o processo de esquecimento resulte na perda total da multiplicidade de identidades, somos, historicamente, condicionados a esquecer. Enfim, parece ser realmente um desafio, à prática do acolhimento do outro, especialmente em espaços onde somos constantemente silenciados, refiro-me aqui aos museus que desconsideram a diversidade de seus públicos.

Selado para a diversidade, o museu deixa de contribuir com ações e práticas transformadoras para sua comunidade. Deste modo, permeado por uma potente legitimação simbólica, intrínseca as representações sociais ali criadas de si para os outros, desconsidera entendimentos de mundos, corpos, saberes e fazeres assumindo seu caráter transitório, perdendo sua forma e sua função social.

Em contraponto, temos os museus que estão entrelaçados a Museologia Social no qual propõe perceber o museu como um espaço dialógico, que está sempre em movimento, em diálogo com a comunidade na qual está inserido, um museu que contribui para uma política de inclusão e está conectado com a sociedade contemporânea ressignificando suas existências e experiências. Um museu que oferece possibilidades favorecendo as aprendizagens de seus visitantes e valorizando em sua plenitude a memória coletiva dos diferentes grupos sociais, pois percebe a cultura como essencial para a constituição do humano, um museu que trabalha a favor da pluralidade cultural e luta para remover as barreiras que impedem a participação plena de qualquer indivíduo na sociedade.

Para que muitos de nossos museus estejam conectados com a Museologia Social, a

importância de um pensamento decolonial no contexto da museologia brasileira se faz necessária e surge para questionar, dentre outras questões, a oficialidade dos discursos nos museus, mostrando os "perigos da história única" (ADICHIE, 2019, p. 11). Ainda conforme a autora,

> Assim como o mundo econômico e político, as histórias também são definidas pelo princípio do nkali, "ser mais do que outro", como elas são contadas, quem as conta, quando são contadas e quantas são contadas depende muito de poder. O poder é a habilidade não apenas de contar a história de outra pessoa, mas de fazer que ela seja sua história definitiva. O poeta palestino Mourid Barghouti escreveu que, se você quiser espoliar um povo, a maneira mais simples é contar a história dele e começar com "em segundo lugar". Comece a história com as flechas dos indígenas americanos, e não com a chegada dos britânicos, e a história será completamente diferente. Comece a história com o fracasso do Estado africano, e não com a criação colonial do Estado africano, e a história será completamente diferente (ADICHIE, 2019, p. 23 e 24).

Assim, a decolonização do museu ao perpassar pela indagação das narrativas oficiais propõe, dentre tantas outras questões não menos importantes, o diálogo com as diferenças sociais e culturais, onde a diversidade de corpos e a percepção da história e da memória pode ser significativa a todos e ao mesmo tempo a cada um ressignificando suas existências e perpassando a sobrevivência. Conforme Mignolo,

> A decolonialidade funciona com base na pluriversalidade e na verdade plural, e não na universalidade e em uma verdade única. Os primeiros movimentos da decolonialidade devem ser os da desvinculação. Em segundo lugar, ela deve trabalhar pela re-existência. Reexistir é algo diverso de resistir. Se você resiste, você fica preso às regras do jogo que outros criaram, especificamente à narrativa e às promessas de modernidade e da necessária implementação da colonialidade. Não pode haver um único modelo de re-existência (2019, p. 6).

À vista disso, como tentativa de orientar minha luta e colaborar no combate a racialização do negro, proponho aqui decolonizar[1] o Museu Municipal Maria Clary Frigeri Horn[2], por meio da análise

1 Neste estudo, o termo Decolonial segue o entendimento de Catherine Walsh, para quem "suprimir o 's', e nomear 'decolonial' é opção minha, não é promover um anglicismo. Pelo contrário, é marcar uma distinção com o significado em castelhano [e português] do 'des'. Não pretendemos simplesmente desamar, desfazer ou reverter o colonial; isto é, passar de um momento colonial a um não colonial, como se fosse possível que seus padrões e rastros desistam de existir. A intenção, em verdade, é para apontar e provocar um posicionamento, uma postura e atitude contínua de transgredir, intervir, insurgir e incidir. O decolonial denota, então, um caminho de luta contínuo no qual podemos identificar, visibilizar e destacar 'lugares' de exterioridade e construções alternativas" (2009, p. 15).

2 Museu Municipal Maria Clary Frigeri Horn - Localizado à rua Visconde de Pelotas, 586, Centro, Caxias do Sul. O Museu Municipal de Caxias do Sul foi criado pela Lei Municipal nº 02, de 03 de outubro de 1947, na administração de Demétrio Niederauer, tendo funcionado até 1967, em um prédio localizado junto à Praça Dante Alighieri. Algum tempo depois, a partir do processo de reurbanização, as atividades foram suspensas, em virtude da demolição do prédio. (MEMÓRIA, 1999, nº 20).

de suas narrativas onde superar as desigualdades e preconizar reexistências, a partir de ações renovadoras que favoreçam as narrativas do negro e do indígena, seja o início de uma reparação da política do espaço. Assim, ressignificar os espaços museais ofertando uma narrativa decolonial valorizando a pluralidade cultural, seria compreender que "os museus são casas e espaços que suscitam sonhos" (BENJAMIN,2006, p. 135) sonhos, também, daqueles que lutam por igualdade e dignidade em suas existências. Portanto, "reexistir depende do lugar do indivíduo nas histórias locais negadas, diminuídas e demonizadas nas narrativas da modernidade ocidental. Isso não significa sugerir que a decolonialidade apregoe a delinquência" (MIGNOLO, 2019, p. 6).

As narrativas externas abordadas sobre o espaço propõem ao visitante uma poética imaginada, no entanto quando do ingresso ao museu a poesia da imaginação começa a ganhar ares de exclusão e relatam um discurso onde as diversas existências são silenciadas. Logo, o presente artigo problematiza a seguinte questão: A Sociedade Recreativa e Cultural Gaúcho, um Clube Social Negro teria espaço de representação oficial num museu localizado em uma cidade fundamentada pela diversidade, desencadeada pelos intensos processos migratórios, internos e externos, onde o mito do imigrante europeu constrói uma potente narrativa de superioridade?

A fim de auxiliar na análise das narrativas produzidas pelo museu, como aporte metodológico, utilizo o pensar de Mignolo para quem a colonialidade está longe de ter sido superada, logo a decolonialidade deve prosseguir (2019). Gallazzi e Moraes dão suporte para análise textual discursiva, percebendo que o museu poderá adequar suas narrativas, acervos, espaços e exposições tornando-os além de acessíveis, valorosos a todos e todas independente de religião, sexo, etnia, faixa etária ou grau de instrução transformando-o assim em um espaço plural que justificará sua existência e permanência.

2 O Museu como palco para a colonialidade representada

A indiferença aos patrimônios das 'memórias silenciadas' desvela a necessidade de superação à ordem estabelecida, ou mesmo a um cotidiano tradicional que os transforma em portadores de invisibilidade social. Desta maneira, o referido museu, até o presente momento, dispõe, em meio a um acervo de doze mil objetos, uma boneca negra para contar a trajetória do povo negro em Caxias do Sul, desconsiderando todo e/ou qualquer movimento, realizado na cidade pelo referido povo, irrisório para a memória coletiva local. Suas exposições, propostas pedagógicas, materiais de pesquisa, acervos e narrativas, contemplam consideravelmente a imigração italiana, sendo inviável ao visitante conhecer mais a fundo a história do negro no município por meio de uma breve apreciação de apenas um objeto exposto. Assim, com a perspectiva de construir uma identidade europeia italiana para a localidade, o município, valendo-se do centenário dessa imigração para o

Rio Grande do Sul, em 1975[3], intensifica, também por meio de seu patrimônio cultural material, a superioridade de um povo que chegou, desbravou e venceu, e desde então luta ferozmente pela manutenção dessa superioridade.

> O centenário da Imigração Italiana em 1975, marca o início de uma nova etapa na história do Museu Municipal de Caxias do Sul. A partir de então, a comunidade tornou-se a vertente que orientou a reflexão em torno do por que existir uma instituição voltada, exclusivamente, à guarda de "objetos velhos", sem nenhuma utilidade. Ao lado do que, como e para que preservar, a questão da identidade cultural veio à tona. O objeto, enquanto obra, é sempre expressão do homem, por isso revela hábitos, emoções, o jeito de viver de uma comunidade. A função de guardião dos bens culturais era pouco para justificar a existência do Museu. Ele deveria ser a expressão cultural do passado e também acolher a comunidade como protagonista das obras que testemunham a sua história (MEMÓRIA, 199, Nº 23).

Contudo, a comunidade aqui referida limita-se ao grupo social europeu italiano, pois apesar da existência de patrimônios, ações e relações a serem traçadas a partir dos outros povos que também se estabeleceram na cidade, desde sua origem, opta-se pela indiferença. Assim, em abril de 2019, o Museu Municipal abrigou uma importante exposição dedicada aos brinquedos e brincadeiras tradicionais. Desenvolvida após o convite dos organizadores do Téti[4], a exposição ambicionava encantar o público visitante, em especial o infantil. Para tanto, os pequenos tiveram, além da exposição, a oportunidade de se valer do quintal do Museu para se divertir e compartilhar os brinquedos, antigos, confeccionados especificamente para eles, como pé de lata, telefone sem fio, cinco marias, bambolê e bolinha de gude.

A exposição denominada, 'O brinquedo na memória da infância', reuniu aproximadamente uma centena de brinquedos/objetos antigos e contemporâneos, dentre acervos e outros emprestados pelos próprios servidores da instituição. Logo, a intensidade da exposição faria dela um grande sucesso, tendo sido visitada por um público[5] amplo e diverso, que fora também estimulado pela abundante divulgação realizada nos mais diferentes meios de comunicação. Em meio a intensidade, um importante registro fotográfico foi feito e publicado no jornal Pioneiro[6]. Como destaque estava a boneca negra, trajada com roupas que lembravam as antigas baianas, enfeitada com um colar

3 1975 - Quando da comemoração da Imigração Italiana, foram relativas às atividades museológicas. A convite do Prefeito, Mário Bernardino Ramos, a senhora Maria Clary F. Horn coordenou um grupo de professores, visando a montagem de um museu que resgatasse a trajetória do município, utilizando, para tanto, o prédio da antiga Intendência e Prefeitura Municipal. Reinaugurado no dia 02 de março de 1975, o Museu possui em seu acervo material recolhido junto às famílias caxienses, buscando ressaltar e resguardar elementos característicos do processo colonizador. Através da exposição permanente de peças, da organização de Exposições temporárias e permanentes e Itinerantes e de publicações de conteúdo didático, busca-se fixar os momentos mais importantes e recompor as atividades que caracterizaram o processo e a evolução que foi definindo os laços da comunidade (MEMÓRIA, 1999, Nº 23).

4 Téti – Festival de Arte e Cultura para Criança.

5 O público da exposição foi de aproximadamente 1.208 pessoas, sendo que 33 escolas prestigiaram a mostra.

6 Jornal de grande circulação no município de Caxias do Sul e Região. https://gauchazh.clicrbs.com.br/pioneiro/cultura-e-lazer/noticia/2019/04/de-bonecas-a-telefones-de-lata-exposicao-resgata-brinquedos-antigos-em-caxias-do-sul-10931987.html.

de contas, adereço utilizado em algumas religiões afro-brasileiras[7]. O encanto da fotografia deu visibilidade a um brinquedo profundamente simbólico, pois essa seria a única referência negra em meio a um grandioso acervo.

Figura 1 - A boneca negra da exposição



Fonte: Felipe Nyland / Agência RBS

No entanto, apesar da presença da boneca e da grande repercussão da exposição o silenciamento prevaleceu, pois o negro, juntamente com sua cultura e ancestralidade, permaneceu invisível no espaço, bem como em suas narrativas. A 'história única' (ADICHIE, 2019) ali apresentada silencia e negligencia memórias diversas, portanto, uma análise histórica do museu convida, antes

7 Chamado de 'Ìlèkè' no Candomblé ou 'Guia' na Umbanda ele pode ser identificado como um colar sagrado que aponta de "maneira simbólica para a identidade religiosa, o poder, a defesa e a hierarquia dos sujeitos dessa tradição religiosa originária da África. Os colares sagrados são portadores de múltiplos significados, muitas vezes ecoam de suas estruturas, pois participam de um sistema em que cada objeto tem função, finalidade e representação em relação ao sagrado, porque são produtos de rituais. [...] a dimensão simbólica-religiosa desses colares caracteriza e condiciona a relação entre os sujeitos e o seu grupo social [...] marcando, assim, as interfaces entre religião de matriz africana iorubá, memória, tradição, axé e identidade" (SOUZA, 2019, p. 08).

de tudo, a uma investigação curatorial, levando em consideração a presença de objetos da cultura negra para compor a exposição relacionando-os com a história da localidade, permitindo assim a desconstrução de estereótipos e a construção de novos saberes. Ausentes também estão os indígenas, poloneses, franceses e tantos outros povos que ocuparam e ocupam as terras caxienses diariamente.

> O Mapa Estatístico da Colônia Caxias – 1881-1884 – é o documento que possuímos para levantar os nomes dos primeiros moradores de Caxias, que, à época, se chamava oficialmente de "Sede Dante", como, aliás, aparece no próprio documento e consta, ainda, dos relatórios do Presidente da Província sobre assuntos de imigração e colonização. O mapa cita os moradores de 77 quadras, dando o nome, a família, a profissão, nacionalidade, religião e apostilando outros informes eventuais (GARDELIN, 1993, p. 68).

Diante disso, o museu é um espaço que apresenta importantes indícios para mediações decoloniais, para tanto, sua organização merece atenção, pois podem ser instituições pedagógicas que silenciam e ao mesmo tempo oprimem por considerar o outro como mero apêndice histórico-social, silenciando suas memórias coletivas e apagando-os enquanto possibilidade histórica e representativa. O abismo entre colonizado e colonizador se potencializa gradualmente, em cada palavra, em cada objeto ausente, ou mesmo único. Carregados de discursos e ações simbólicas, a narrativa que é apresentada a muitos visitantes acaba por problematizar algo maior, a sua inexistência perante o mundo. Os 'detentores' das palavras, no momento, remetem a ação humana, os saberes e fazeres, o trabalho árduo, o gradual desenvolvimento tecnológico, os mais variados sentimentos provenientes de um intenso processo de colonização que molda as ações e os pensamentos do espaço que habitam até o tempo presente.

3 Possibilidades Decoloniais no Patrimônio Cultural

Ao pensarmos em narrativas decolonias abrimos um leque de problematizações, que cabe a nós encontrarmos saídas, como disse Walter Benjamin (1985) "saber orientar-se numa cidade não significa muito. No entanto, perder-se numa cidade, como alguém se perde numa floresta, requer instrução". Sendo assim, considerar o patrimônio negro existente na localidade, organizar fragmentos narrados pelas próprias pessoas negras que vencem e lutam cotidianamente por uma vida mais digna seria um começo de reparação política sobre a historicidade do negro na cidade de Caxias do Sul. Criar 'fios condutores' para as narrativas por meio do objeto musealizado e do patrimônio cultural negro local permitiria a lembrança e a rememoração de acontecimentos que nos

levem a perceber que o negro também faz parte dessa história, onde "a questão das identidades está no coração do debate político" (CANDAU, 2012, p.200)

Uma conversa, um lugar, uma comida, uma música, uma ação pedagógica podem servir como alicerces que prometem desencadear narrativas múltiplas e belas, sobre os povos são constantemente marginalizados. À medida que narrativas são construídas, baseadas em pressupostos decoloniais, poderão despertar entendimentos diversos, reconhecimento, rememoração e alegria, pois permitirá a identificação daquele que o recebe em conexão com as dinâmicas cotidianas.

Deste modo, enquanto mulher negra e pesquisadora do campo museal busco a supressão do vácuo existente na história do município de Caxias do Sul, por meio de ações e pesquisas que favorecem a memória do negro no município. Para tanto abordo a representatividade de um Clube Social Negro na localidade que permanece silenciado na história oficial do município.

Fundado em 1934 na cidade de Caxias do Sul-RS a Sociedade Recreativa e Cultural[8] surge no momento em que o 'associativismo negro' se fortalece no Brasil, especialmente no pós-abolição. Contudo, mesmo antes da abolição da escravatura, em 1888, já existia a presença de clubes sociais negros no Brasil. Conforme Escobar

> A origem dos Clubes Sociais é anterior à Abolição da Escravatura, em 1888. Pode-se citar a Sociedade Floresta Aurora, de Porto Alegre, Clube Social Negro mais antigo do país, em atividade, fundado em 1872. Eles surgiram como um contraponto à ordem social vigente, além de constituírem um local de sociabilidade e de lazer para a população negra, que era impedida de frequentar os tradicionais 'clubes sociais brancos' (2010, p. 58).

Tais Clubes no pós abolição se multiplicaram e permanecem, por muito tempo, sendo "o lugar da sociabilidade e do lazer das famílias negras, servindo também a iniciativas culturais e de solidariedade", além de "conferir dignidade e autoestima a seus integrantes e auxiliar no combate ao estigma de inferioridade que o preconceito alimentava" (LAZZARI, 2001, p. 193, 194). Anterior ao Gaúcho, em 1933, Caxias do Sul viu nascer o 'Clube das Margaridas", um clube de mulheres negras. Conforme Gomes

8 Clube Gaúcho-Segundo matéria publicada no jornal Pioneiro, o Clube Gaúcho teria esse nome, "por sua diretoria orgulhar-se de serem filhos do estado do Rio Grande do Sul, orgulho do Brasil, o qual seus antecedentes muito colaboraram para o seu engrandecimento". O orgulho de ser gaúcho e brasileiro, durante a década de 1930, contrastava com o sentimento de italianidade em Caxias. [...] O significado de trazer o termo "gaúcho" no nome do clube vai além do orgulho de ser filho do estado. Tem a intenção de vincular a população caxiense, ou parte dela, ao Rio Grande do Sul e ao Brasil. Afirmando, perante aqueles que se consideram italianos, que na cidade existem brasileiros do Rio Grande do Sul. Mas, a utilização do termo "gaúcho" no nome da associação também busca marcar, de certa forma, a presença negra no estado do Rio Grande do Sul. Podemos dizer que esta denominação-gaúcho – mostrava que os associativistas negros não estavam apenas dialogando com seus contemporâneos locais, mas também com as representações nacionais e regionais em cursos no período (GOMES, 2008, p. 72).

> No caso do 'Clube das Margaridas', não temos como afirmar se em algum momento de sua história a participação foi somente feminina. Através de uma fotografia, um dos poucos vestígios deixados pelo clube, ficou registrada a participação masculina. Além da presença dos homens, estar evidente através da ilustração, na ficha descritiva da fotografia, encontra-se a informação de que o "popular" Jacó fazia parte da diretoria do referido clube. Mas, as margaridas, além de enfeitarem o teto da sede do clube, davam nome a ele. O Clube era "das margaridas", das flores, que podem estar relacionadas à ideia da "sensibilidade feminina", à vaidade, à beleza, ao perfume, o que indica a importância das mulheres dentro dessa associação (2008, p.67).

No entanto, devido a escassez de fontes, pouco se sabe sobre o Clube das Margaridas. O que algumas delas afirmam é que o Clube Gaúcho teria surgido no interior do Clube das Margaridas e, a partir dele, os homens negros organizam um Clube que inicia com um time de futebol, o Sport Club Gaúcho, chegando a uma associação que chegou a possuir diversos objetivos. Inicialmente, o Clube possuía duas diretorias paralelas, uma composta por mulheres e outra por homens. A presença feminina era constantemente valorizada, chegando a propiciar a constituição de um Departamento Feminino ou Ala Feminina, com a intenção de participarem ativamente na promoção de ações voltadas a todos os associados e familiares. Já entre os homens, muitos eram trabalhadores do Estado, especialmente militares do Exército brasileiro ou da Brigada Militar que, para construir a segunda sede do Clube, penhoraram seus parcos bens, colocando em risco perdê-los para instituições bancárias em prol de sua comunidade.

O Clube, por muito tempo, auxiliou para a coesão e integração entre os negros que eram proibidos de frequentar os mesmos espaços sociais que os brancos. Assim, como outros espaços de igual teor social, o Clube Gaúcho também previa em seu estatuto o auxílio-funeral ao associado, a doação de uma quantia em dinheiro aos familiares após a morte, realizava eventos em especial bailes e com o tempo fundou uma escola de samba[9] almejando sempre o fortalecimento dos laços de solidariedade do povo negro. Entre futebol, bailes e carnaval, a Sociedade Recreativa e Cultural Gaúcho nunca deixou de ser um espaço de luta e resistência social, local onde são narradas as histórias sociais da comunidade negra, memórias que perpassam gerações e ainda se mantêm vivas, embora fora dos espaços institucionais de memória oficiais da localidade.

Figura 2 - Antiga Sede do Clube Gaúcho

9 Escola de Samba denominada Protegidos da Princesa, inicialmente foi um bloco de carnaval. "Durante toda a década de 1960, o "famoso bloco carnavalesco" Os Protegidos da Princesa, do Clube Gaúcho, desfilou pelas ruas da cidade, conquistando o campeonato por nove carnavais seguidos, de 1961 e 1969.205 Tornando-se campeã, a escola, além de prestígio, ganhava o prêmio oferecido pelos promotores do Carnaval de Rua" (GOMES, 2008, p. 86).



Fonte: Acervo Clube Gaúcho

Além de eventos promovidos na própria Sociedade, com o passar do tempo, esta tentava se inserir nos eventos sociais locais, como na Festa da Uva ou no Carnaval de rua, enviando suas representantes para a escolha das soberanas da festa e realizando concursos para escolher a representante e concorrer a rainha do carnaval caxiense, além dos blocos de carnaval que o representavam.

A partir de 1950, o Gaúcho, já em sua nova sede, passa por dificuldades financeiras, mas não deixa de promover eventos para se reerguer e continuar sendo um espaço de encontros e conexões da população negra caxiense. A educação também foi uma bandeira levantada pelo Clube que, com a criação de uma biblioteca, procurou promover uma educação antirracista na localidade, incluindo em seu acervo diferentes bibliografias e ações voltadas aos filhos dos associados, tais como o reforço escolar e o desenvolvimento de cursos pré-vestibulares. Atualmente, com poucas atividades e tentando novamente se restabelecer devido ao grande número de dívidas deixadas por diferentes administrações ao longo dos anos, o espaço passa por uma ampla reforma em sua estrutura física. Recentemente a sede foi vítima de diversos vandalismos tendo sua estrutura praticamente demolida.

Assim, as narrativas do museu sobre a existência do negro na localidade poderá problematizar e referendar a presença negra no município ainda anterior a fundação do Clube Gaúcho, no entanto, este poderia servir como referencial para reforçar o papel desempenhado pelo negro nas relações

sociais da localidade.

4 Considerações Finais

Finalizo este estudo, compreendendo que entremeados pela colonialidade, o discurso delimita recortes, emprega critério de seleção e impõe práticas que determinam nosso pensar e fazer, numa narrativa que nos condiciona à inexistência. Portanto, romper com os contratos que ainda nos amarram à colonialidade requer que externalizemos nossas experiências fora das relações de dominação.

Há tantas vozes ocultas no museu e no próprio patrimônio cultural local que merecem equitativamente atenção e que hoje se encontram simbolicamente silenciadas. Cabe ressaltar que a visita ao museu pode e necessita ser significativa a todos e a cada um igualmente, para tanto se faz necessário ações efetivas de inserção da cultura negra no museu. Diante disso, as narrativas ali produzidas podem possuir o papel de religar e encantar a contemporaneidade da vida ante a um passado que não precisa ser percebido como algo estanque. Assim, ações que contemplem a presença negra na história do município em diversas situações para além da escravização favorecendo dessa forma a cultura do negro nas narrativas do museu e desvelando novos convívios, outros encontros e inúmeros saberes.

A utilização de novas propostas e procedimentos voltados aos museus ou demais patrimônios culturais existentes na cidade – e aqui enfatizo a relevância do Clube social Negro na cidade –, propicia a materialização de uma nova práxis museal comprometida com a transformação social, voltada a atender as especificidades dos mais diversificados públicos que poderá vir a atingir, incluir e valorizar, constituindo-se como alternativa possível para que se rompam algumas questões relacionadas com o cotidiano desses estabelecimentos, dentre eles a exclusão, a diferença e a própria indiferença.

REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda. **O perigo de uma história** única**.** 2019. Ed Cia das Letras.

BENJAMIN, Walter. **Espaços que suscitam sonhos, museus, pavilhões de fontes hidrominerais.** *In* Revista do Patrimônio, nº 31. Brasília: Iphan, 2006, pp. 133-147.

CANDAU, Joel. **Memória e Identidade**. Tradução: Maria Letícia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2012.

DUARTE, Alice. **Nova Museologia: os pontapés de saída de uma abordagem ainda inova-**

dora. Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio – PPG-PMUS Unirio | MAST – vol. 6 no 1 – 2013.

ESCOBAR, Giane Vargas. **Clubes Sociais Negros: Lugares de Memória, Resistência Negra, Patrimônio e Potêncial.** Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Santa Maria. Programa de Pós graduação Profissionalizante em Patrimônio Cultural. 2010.

GALEANO, Eduardo. **O livro dos abraços.** Tradução de Eric Nepomuceno-2 ed.-Porto Alegre-L & PM, 2009.

GOMES, Fabrício Romani. **Sob a proteção da Princesa e de São Benedito: Identidade** étnica**, associativismo e projetos num clube negro de Caxias do Sul (1934-1988)**. Dissertação de Mestrado Universidade do Vale dos Sinos-UNISINOS, Programa de Pós-Graduação em História, 2008.

LAZZARI, Alexandre. **Coisas para o povo não fazer**: carnaval em Porto Alegre (1870-1915). Campinas, SP: Editora da UNICAMP/CECULT, 2001.

MAROEVIC, Ivo. **O PAPEL DA MUSEALIDADE NA PRESERVAÇÃO DA MEMÓRIA.** Trad.-Tereza Scheine. Texto apresentado no Congresso Anual do ICOFOM. Museologia e Memória. Paris, 1997).

MIGNOLO, Walter D. **A colonialidade está longe de ser superada, logo a decolonialidade deve prosseguir.** MASP Afterall. 2019.

MORAES, R.; GALIAZZI, M. do C. **Análise textual Discursiva.** Ijuí: Ed. UNIJUÍ, 2007.

PREFEITURA Municipal de Caxias do Sul. Museu Municipal. **Memória**, 1999, Nº 20.

PREFEITURA Municipal de Caxias do Sul. Museu Municipal. **Memória**, 1999, Nº 23.

REIS, João José. **Identidade e diversidade** étnicas **nas irmandades negras no tempo da escravidão. Tempo**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 7-33, jun. 1997.

WALSH, Catherine. **PEDAGOGÍAS DECOLONIALES:** Prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivi. TOMO I. 2013. Ed.

PATRIMONIALIZAÇÃO E O RACISMO NA SALVAGUARDA DE ACERVOS RELIGIOSOS

Rebeca Santos de Andrade

Programa de Pós Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional(PPGAS)/

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

RESUMO

Este estudo analisa a consolidação dos processos de patrimonialização e documentação no Brasil e as maneiras como o racismo direcionou as ações institucionais na preservação de bens culturais religiosos. Tendo como foco o catimbó-jurema sagrada, religião de matriz afroindígena, nosso objetivo é identificar ações de reparação frente ao apagamento histórico desse culto. A preservação de patrimônios culturais fortalece a noção de pertencimento dos integrantes de um grupo social, porém, grande parte da trajetória política de preservação se deu conforme a manutenção de bens culturais referentes à hegemonia branca. Até o século XIX os registros sobre o catimbó-jurema sagrada eram encontrados apenas nas denúncias do Santo Ofício, em registros policiais e em jornais sensacionalistas. Quando objetos do culto de religiões afro-diaspóricas e indígenas começaram a ser reconhecidos como bem cultural, foram classificados como feitiçaria, curanderia ou baixa magia. Enquanto isso, diversos acervos católicos eram considerados como arte sacra e tombados pelo seu valor arquitetônico. Dessarte, os processos de patrimonialização devem ser constantemente indagados por serem influenciados pelo racismo e pelas narrativas de quem detém o poder das ferramentas de salvaguarda. As lutas por igualdade racial e os embates políticos dos movimentos sociais conquistaram espaço nos processos de patrimonialização. Por mais que a patrimonialização possa acabar cristalizando e engessando alguns bens que estão em constante transformação, a patrimonialização é uma maneira de dar visibilidade e valorização aos bens culturais, diante da presença do racismo na exclusão social de elementos da cultura negra e indígena.

PALAVRAS-CHAVE
Patrimonialização. Racismo. Religião. Afroindígena. Catimbó

RESUMEM

Éste estudio analiza la consolidación de los procesos de patrimonialización y documentación en Brasil y las formas en que el racismo dirigió las la preservación de los bienes culturales religiosos. Centrándonos en el catimbó-jurema sagrada, religión afroindígena, nuestro objetivo es identificar acciones de reparación frente al olvido histórico de este culto. La preservación del patrimonio cultural fortalece la noción de pertenencia de los miembros de un grupo social, sin embargo, gran parte de la trayectoria política de preservación se dio de acuerdo al mantenimiento de los bienes culturales afines a la hegemonía blanca. Hasta el siglo XIX, los registros sobre catimbó-jurema se encontraban únicamente en denuncias del Santo Oficio, y en actas policiales. Cuando los objetos de culto de las religiones afrodiaspóricas e indígenas comenzaron a ser reconocidos como un bien

cultural, se clasificaron como hechicería, brujería o magia baja. Mientras tanto, varias colecciones católicas fueron consideradas arte sacro y catalogadas por su valor arquitectónico. Así, los procesos de patrimonialización deben ser constantemente cuestionados porque están influenciados por el racismo y por las narrativas de quienes detentan el poder de salvaguarda. Las luchas por la igualdad racial y las luchas políticas de los movimientos sociales ganaron terreno en los procesos patrimoniales. Por mucho que la patrimonialización pueda terminar cristalizando e inmovilizando algunos bienes que se encuentran en constante transformación, la patrimonialización es una forma de dar visibilidad y valorización a los bienes culturales, dada la presencia del racismo en la exclusión social de elementos de la cultura negra e indígena.

PALABRAS-CLAVE
Patrimonialización. Racismo. Religión. Afroindígena. Catimbó.

As questões sobre religião vinculadas aos processos de pratrimonialização, apontam para os modos de formação da sociedade brasileira, bem como às confluências entre o meio urbano e o rural atrelados ao poder do Estado. Sobretudo, as discussões em torno do patrimônio também são de grande relevância para pensar quesitos das religiões de matriz africana e afroindígena[1]. A exemplo do catimbó-jurema sagrada, religião de matriz afroindígena oriunda da região nordeste do Brasil.

Refletindo sobre como a formação da sociedade brasileira foi pautada no racismo, é possível perceber os impactos dele nos processos de patrimonialização e de salvaguarda do acervo religioso afrodiaspórico e indígena. Até o século XIX os registros sobre a jurema sagrada eram encontrados apenas nas denúncias do Santo Ofício e em apreensões policiais. Quando objetos desses cultos começaram a ser reconhecidos enquanto bens culturais, foram ainda assim classificados como feitiçaria, curanderia ou magia negra.

Anteriormente nomeada de catimbó, a jurema sagrada é encontrada em diversos registros de apreensão policial; como foi possível observar em pesquisas no arquivo público de Recife - Pernambuco. O Jornal *Folha da Manhã,* fundado em 1937 pelo interventor federal do estado de Pernambuco Agamenon Magalhães, expressa ideais racistas através de suas publicações e manchetes. Diversos registros da perseguição policial ao catimbó estiveram expostos na coluna *O Dia Policial* do jornal *Folha da Manhã*, como esta notícia do dia 08 de dezembro de 1938:

> CAMPANHA CONTRA OS CATIMBOZEIROS
>
> De ordem do commissario Alcindo Maranhão, os investigadores ns. 192 e 170, effectuaram hontem, uma diligencia e busca, na casa da catimboseira Maria Carmelita de Sant'Anna, sita no sitio "Boa Idéa" em Afogados, achando-se a casa em preparativos para uma sessão que seria effectuada na madrugada de hoje. A feiticeira foi presa, e bem assim o velho explorador da baixa magia Francisco Severino Venancio, vulgo "Chico Grande". E' um preto de 56 annos, sem profissão certa, e há anoos, vive de explorar os inesperientes, extorquindo-lhes dinheiro

1 O termo afroindígena utilizado aqui, não pretende, de modo algum, unificar as especificidades da população negra e indígena. Mas sim traduzir um encontro de lutas particulares contra a colonização e o racismo.

a pretexto de curas que nunca se realizam, empregos rendosos etc. Na casa de explorações, os investigadores apprehenderam diversas imagens de N.S. da Boa Morte, 2 Santo Antonio, 1 Nossa Senhora da Caiceição, 1 Christo mutilado, 3 cachimbos, sendo 1 muito grande, velas, flores artificiaes, 2 castiçaes, 2 jarros, 1 flecha, 1 maracá, 1 piphano, 1 batuta para rithimar as canções espíritas, cruzes de madeira, 2 terços, 1 caixa com materiaes, 1 cuia, 1 calice, 3 copos, grande quantidade de fumo, diversas orações, q crucifixo de metal, 1 lenço de chita encarnada com photografias de animaes, diversos livros, 1 retrato do padre Cicero, 1 bacia, outro santo mutilado, 1 piteira, varias hervas, 1 navalha, 1 espadim de matal, 4 ouris e 1 maleta que conduzia toda a buginganga.Os catimboseiros foram ouvidos pelo dr. João Roma, delegado de Investigações e recolhidos ao xadrez." (FOLHA DA MANHÃ, 1938, p. 08)

Figura 1 - Fotografia do jornal: *A Folha da Manhã (1938)*. Coluna: *O Dia Policial*



ESPOSA

O individuo Antonio Bezerra da Silva em dia da semana ultima, no municipio de Ribeirão, espancou a sua esposa, Emilia Maria da Conceição em uma dansa particular que ali se realizava.

O accusado teve o seu processo hontem, remettido, para o juiz competente.

CAMPANHA CONTRA OS CATIMBOSEIROS

De ordem do commissario Alcindo Maranhão, os investigadores ns. 182 e 170, effectuaram hontem, uma diligencia e busca, na casa da catimboseira Maria Carmelita de Sant'Anna, sita no sitio "Boa Idéa" em Afogados, achando-se a casa em preparativos para uma sessão que seria effectuada na madrugada de hoje.

A feiticeira foi presa, e bem assim o velho explorador da baixa magia Francisco Severino Venancio, vulgo "Chico Grande".

E' um preto de 56 annos, sem profundo certa, e ha annos, vive de explorar os inesperientes, extorquindo-lhes dinheiro a pretexto de curas que nunca se realizam, empregos rendosos etc. etc.

Na casa de explorações, os investigadores apprehenderam diversas imagens de N. S. da Boa Morte, 2 Santo Antonio, 1 Nossa Senhora da Caiceição, 1 Christo mutilado, 3 cachimbos, sendo 1 muito grande, velas, flores artificiaes, 2 castiçaes, 2 jarros, 1 flecha, 1 maracá, 1 piphano, 1 batuta para rithmar as canções espíritas, 4 cruzes de madeira, 2 terços, 1 caixa com materiaes, 1 cuia, 1 calice, 3 copos, grande quantidade de fumo, diversas orações, 1 crucifixo de metal, 1 lenço de chita encarnada com photographias de animaes, diversos livros, 1 retrato do padre Cicero, 1 bacia, outro santo mutilado, 1 piteira, varias hervas, 1 navalha, 1 espadim de metal, 4 ouris e 1 maleta que conduzia toda a buginganga.

Os catimboseiros foram ouvidos pelo dr. João Roma, delegado de Investigações e recolhidos ao xadrez.

QUEDA DE UM BONDE

EMPREGADO SEM HONESTIDADE

O AGGRESSOR ENCONTROU REACÇÃO

PATRÃO VIOLENTO

O MOTOREIRO "PINGA FOGO", TAMBEM FOI FERIDO

AM!
-BOL
OPTIMO JAZZ
Rua
Clarie do Pernambuco
106
divertimento

Fonte: A autora, 2019.

É perceptível que a polícia foi colocada como frente de uma grande campanha, a guerra contra os catimbozeiros e o exercício da "baixa magia". Nesta publicação citada, analisamos a presença do aspecto racial colocado no texto do jornal com intuito de desumanizar a pessoa descrita. No trecho em que se especifica a cor de Chico Grande "E' um preto de 56 annos, sem

profissão certa", e o coloca como um explorador de pessoas inexperientes.

O texto do jornal descreve minuciosamente os objetos apreendidos e as quantidades dos mesmos, de forma a fazer o leitor realmente acreditar que os acusados são culpados e que as provas do crime estão ali materializadas. E de certa forma, ainda com a linguagem racista, esses textos também acabaram documentando os objetos e a prática do culto.

Para além dos textos de jornal fundamentados na repressão policial, a documentação de cultos afroindígenas foram amplamente feitas por viajantes e cronistas sem preparação etnográfica suficiente para tais registros. O que acabou gerando diversos registros pautados na linguagem racista que subjuga e coloca num lugar inferior as culturas e costumes encontrados nas Américas.

Vagner Silva (2002) analisa os primórdios do saber etnográfico e documental no Brasil, apontando que os primeiros registros foram realizados por autores desprovidos de qualificação etnográfica. Em sua grande maioria, eram observadores, escrivães, cronistas que colocavam suas próprias visões sobre as culturas descritas e acabavam fazendo uma espécie de colecionismo; o que mais se aproximava de uma perspectiva museológica do exótico.

> Em geral, esses objetos, trazidos do campo para os centros urbanos, formavam as "coleções etnográficas" exibidas nos museus de história natural ou nas exposições nacionais - eventos que a partir de meados do século XIX exibiam periodicamente ao público em geral os avanços científicos e as riquezas do país. O colecionismo etnográfico dessa época foi um dos responsáveis pela associação da prática etnográfica com uma visão museológica ou preservacionista da cultura, duramente criticada pelas gerações posteriores. (SILVA, 2002, p. 84 e 85)

Como por exemplo, logo nos primeiros anos de formação do Sphan, em 1938, se efetuou o tombamento da Coleção Museu de Magia Negra, do Museu da Polícia Civil do Rio de Janeiro. Inscrita no Livro de Tombo arqueológico, etnográfico e paisagístico, foi o primeiro registro de bem cultural do universo chamado afro-brasileiro. Trata-se de objetos apreendidos em terreiros e espaços religiosos que posteriormente foram salvaguardados através de uma perspectiva museológica exotizada.

A criação dessa coleção não diz respeito apenas à religiosidade afro-brasileira, mas sim ao contexto civilizatório racista que operou no Brasil; um quadro correspondente à imagem criada por intelectuais da época sobre as populações negras. Apesar de reunir objetos do culto afro-brasileiro, se torna uma coleção ambivalente por ter sido criada a partir da apreensão e da ação policial. Como um reflexo da colonização portuguesa, durante a formação do Brasil a educação não foi um direito de todos. Então, vale indagar, quem eram essas pessoas que estavam produzindo conhecimento?

O recenseamento de 1906 contabiliza uma média nacional de 74,6% de pessoas não alfabetizadas no Brasil. Estas primeiras estatísticas do século XX mostram como foi gritante a situação da desigualdade social, num período pós escravidão, onde apenas os filhos da nobreza portuguesa e da aristocracia conseguiam acessavar as escolas e universidades.

> Com a criação e consolidação dos programas de pós-graduação nas principais universidades do país, a partir dos anos 60, e com o crescente aumento no número das investigações neles realizadas (condição necessária para a titulação acadêmica[...]. (SILVA, 2002, p.106)

Logo, os primeiros registros foram feitos por integrantes da hegemonia branca, encarregada de interpretar as "coisas do povo" e imprimir as suas próprias visões sobre a realidade vivida no Brasil. Enquanto objetos do culto afrodiaspórico eram classificados como magia negra, diversos acervos católicos estavam sendo aclamados enquanto arte sacra e tombados pelo seu valor arquitetônico.

Dessarte, os processos de registro e patrimonialização devem ser constantemente indagados por sofrerem influência do racismo e das narrativas de quem detém o poder das ferramentas de salvaguarda. As lutas por igualdade racial e os embates políticos dos movimentos sociais conquistaram espaço nos meios de patrimonialização.

> A patrimonialização pode, assim, ser uma forma de dar visibilidade a grupos antes a margem das políticas públicas ou que não tinham reconhecidas suas contribuições na formação sociocultural – e também política e econômica – da nação, ou seja, a patrimonialização pode ser um instrumento de inclusão social. (CAPONE; MORAIS, 2020, p. 21)

Por mais que a patrimonialização possa acabar cristalizando e engessando alguns bens que estão em constante transformação, ela é uma ferramenta capaz de valorizar os bens culturais. Além de estimular a autoconsciência cultural diante da presença do racismo na exclusão social de elementos da cultura negra e indígena. É um meio dentro da legalidade de garantir direitos para os grupos que foram e ainda são estigmatizados.

Disputas e Alianças no Campo Afro-Religioso

Stefania Capone e Mariana Ramos (2020), discutem como as disputas dentro do próprio campo afro-religioso refletem no quadro da patrimonialização. Para a consolidação do chamado afro-patrimônio, as autoras citam a reorganização do movimento negro nos anos 1970, o centenário da abolição da escravatura em 1988 e as proposições da Unesco com o apelo ao multiculturalismo. E que, somente entre os anos 1980 e 2000 os bens culturais de matriz africana começaram a ser incorporados ao patrimônio nacional, como forma de reparação. (CAPONE; MORAIS, 2020)

A valorização de religiões de matrizes africanas, como o candomblé, se deu através de muitos conflitos e negociações; apesar de ter sido construída na busca pela pureza africana que acarretou na hierarquização das nações de candomblé pelos principais pesquisadores brasileiros da temática. As religiões com outras influências seriam então consideradas como degeneradas, ao contrário da pureza do ritual africano que representava os nagôs.

> Mais do que isso: os terreiros tombados eram aqueles que, aos olhos do órgão do patrimônio, haviam preservado, da forma a mais fiel possível, a tradição africana. Seria esse, assim, o "valor excepcional" dos terreiros elevados a patrimônio nacional. (CAPONE; MORAIS, 2020, p. 30)

As disputas dentro do próprio quadro afro-religioso, entre religiões e nações de candomblé resultaram na atenção e patrimonialização de alguns bens, porém, ainda assim isso se restringe à perspectiva da pureza africana. As religiões consideradas degeneradas por conta da mistura não receberam foco e atenção das políticas de preservação.

Vagner Silva (2002), cita fortes distinções entre as representações do negro e do indígena na literatura, nos escritos científicos, e as confluências com áreas de conhecimento. As interlocuções entre esses povos que sofreram processos de apagamento histórico e cultural, a forma como as interlocuções são representadas pelos próprios integrantes desses grupos e os impactos dos processos de patrimonialização são de grande relevância para este estudo.

Como no caso da jurema sagrada, o que garantiu a permanência do culto e sua transmissão ao longo do tempo foi a oralidade e as alianças firmadas. A jurema não foi considerada como religião pelos intelectuais, nem tampouco amparada por políticas de preservação. Marcada pela mistura, também chamada por Stefania Capone e Mariana Ramos (2020) de milonga, posso afirmar que a milonga foi um dos pontos centrais para a continuidade da jurema.

> A milonga torna-se assim uma forma de resistência, o "traço de união entre todas as tradições", uma prova viva "do fracasso da política de separação entre os povos africanos escravizados", nas senzalas e nas cidades brasileiras. A força da milonga está então em sua "estratégia criativa", que permitiu ao africano escravizado preservar sua visão de mundo, juntando-a àquelas de seus companheiros de infortúnio. (CAPONE, 2020, p. 30)

A milonga, ou seja, essa mistura, aliança de resistência entre povos que tiveram seus territórios modificados pelo mal colonial, levou a movimentos e consolidação de outras religiões. Entendendo que os "companheiros de infortúnio" podem ser os indígenas, e que a junção de práticas de grupos diferentes resultou nos complexos religiosos de hoje; assim como o termo afroindígena, que traduz esse encontro entre diferentes povos, a força da milonga pode ser ilustrada também na fala do juremeiro Manuel Luiz. Recolhida a partir das pesquisas de campo referente ao culto da jurema sagrada:

> A jurema é os guias, a jurema é os caboclos, a Jurema é os mestres e as mestras, já os pretos-velhos a gente louva na jurema porque também foi algo aglutinado [...]. A jurema viu que era bom por aqueles negros que quando fugiam pra fazer quilombo dentro das matas, dentro das florestas, tinha que se unir né. Então um ensinou a arte de fumar o cachimbo, o outro ensinou a arte de fazer alguma magia africana, tipo o sacrifício que existe de animais dentro da jurema é uma.. algo que foi trazido dos negros, que na jurema não existia sacrifício né, foi por conta dessa aglutinação, então a jurema viu que foi bom e aí permanece hoje o

culto. (Manuel Luiz, juremeiro, acervo pessoal, 2021)

O juremeiro Manuel Luiz cita a “aglutinação”, a troca entre símbolos e práticas entre negros e indígenas, os campos religiosos que se encontraram nos processos de racismo, violência e etnocídio. É importante trazer essa citação de campo para pluralizar os conhecimentos compartilhados no âmbito acadêmico. Roberta Campos e Mísia Reesink Carneiro (2011) discutem as transformações contemporâneas daquilo que é considerado religião, chamando atenção para a necessidade de fazer um movimento reflexivo entre a cultura intelectual e acadêmica para que se inverta o mapa de compreensão.

Através do convite de mudar o eixo e inverter o mapa, ocorre a possibilidade de pluralização do campo intelectual e museológico. O exercício da pluralidade acadêmica, coloca o interlocutor ou interlocutora no eixo para descentralizar. O trânsito no sentido de colocar outras vozes além do pesquisador/ pesquisadora ou de autores que detém o poder das ferramentas de patrimonialização. (CAMPOS; REESINK, 2011)

Considerações finais

A existência do patrimônio não depende exclusivamente das deliberações governamentais, ele existe dentro das comunidades, está presente em suas formas de fazer e saber, ainda que não seja reconhecido institucionalmente. Porém, o reconhecimento e legitimação do mesmo é importante para tentar reparar anos de apagamento devido ao racismo institucional que deixou a jurema sagrada, e outras religiões marcadas pela mistura, serem relegadas à estigmatização.

O racismo respaldou as desigualdades sociais de maneira que os bens culturais negros e indígenas foram representados apenas como objetos exóticos, sendo considerados incapazes de perpetuar memória e constituir identidade. Esta classificação baseada no sentido de subalternizar as raças não brancas reflete na construção da memória que permeia as relações sociais até hoje. Estiveram ligadas a um plano nacional de desenvolvimento e refletem diretamente na patrimonialização.

A perpetuação da memória implica na afirmação identitária, pois as identidades são construídas e reproduzidas a partir da rememoração do passado, seja ele histórico, mitológico e/ ou simbólico-religioso. Dessa forma, patrimônio cultural, memória e identidade estão diretamente ligados, em razão de que o patrimônio é uma afirmação identitária dada a partir do exercício da memória.

É necessário considerar todos os diversos valores semânticos do termo patrimônio e sua relação com as formas de autoconsciência cultural. Essas representações do patrimônio precisam de políticas que viabilizem o seu reconhecimento, o valor da mistura ou milonga, e a forma com que ela possibilitou a continuação de bens culturais religiosos.

REFERÊNCIAS

ABREU, Regina. **Tradição e modernidade: o Museu Histórico Nacional e seu acervo**. Cadernos museológicos, Rio de Janeiro, n.1, v.3, p.13-29, 1990.

ALMEIDA, Ronaldo. **"Religião em transição"**. *In:* Carlos Benedito Martins e Luiz Fernando Dias Duarte (Org.). Horizontes das Ciências Sociais: Antropologia. 1 ed. São Paulo: Anpocs/Barcarolla, 2010, p. 367-405.

BRASIL. **Diretoria Geral de Estatística.** Estatística da Instrução. Primeira parte: Estatística Escolar, v.1, 4 seção, 1916.

CAMPOS, Roberta Bivar Carneiro; REESINK, Mísia Lins. **Mudando de eixo e invertendo o mapa: para uma antropologia da religião plural.** Religião & Sociedade (Impresso), v. 1, p. 1-20, 2011.

CAPONE, Stefania; ASSUNÇÃO, Luiz ; MORAIS, Mariana. R. . **Patrimônio Afro-Religioso: acervos, preservação e fonte de conhecimento.** VIVÊNCIA: REVISTA DE ANTROPOLOGIA, v. 1, p. 11-17, 2020.

CAPONE, Stefania; MORAIS, Mariana Ramos de (Orgs.). **Afro-Patrimoines: culture afro-brésilienne et dynamiques patrimoniales.** Paris: Lahic/IIAC/EHESS, 2015, p.98-18. (número 11 de Les Carnets du Lahic) Disponível em: https://www.iiac.cnrs.fr/IMG/pdf/carnet_11-nov2015-2.pdf

Diário Oficial do Estado de Pernambuco. Secretaria da Segurança Pública, p. 78. 1938

Documentos manuscritos avulsos da Capitania de Pernambuco, Edição 1 (pg. 298). Editora universitária UFPE, 2006.

MOTTA, Roberto. **A Jurema do Recife: religião indo-afro-brasileira em contexto urbano.** *In*: LABATE, Beatriz Caiuby; GOULART, Sandra de Lúcia (Orgs.). O uso ritual das plantas de poder. Mercado de letras. Campinas, 2005.

SILVA, Vagner. G. da. **Religiões afro-brasileiras.** Construção e legitimação de um campo do saber acadêmico (1900-1960). Revista USP, (55), 82-111, 2002.

MESTRE GRIÔ PARAQUEDAS E A EMERGÊNCIA DA VALORIZAÇÃO DO PATRIMÔNIO VIVO

Sérgio Luiz Valentim Junior

PUCRS - Administração (bacharel)

UFRGS - Museologia (discente)

RESUMO

O trabalho analisa a importância do Griô Eugênio Silva de Alencar, mais conhecido como Mestre Paraquedas, para a cultura do Rio Grande do Sul. O exercício se vale da categoria de Patrimônio Vivo, utilizada por outros estados brasileiros como mecanismo legislativo para proteção dos conhecimentos de mestres da cultura popular, de notório saber, reconhecidos como Patrimônio Imaterial. Ao apresentar o Mestre Griô Paraquedas, investiga-se como ele pode ser um exemplo para a compreensão das categorias fundamentais que permeiam os debates sobre o patrimônio e a política pública como a tradição, a transmissão de conhecimentos e reconhecimento público. A análise documental e entrevista com enfoque na história de vida evidenciam que o Mestre Paraquedas, hoje com 86 anos, se enquadra na categoria de Patrimônio Vivo, pois é um transmissor da cultural oral de matriz africana que tem nas suas memórias e produções artísticas, uma contribuição importante na difusão e manutenção das expressões culturais, continuando um legado dos seus antepassados. Importante ressaltar o caráter do protagonismo no processo de resistência cultural que estes Mestres assumiram diante a tentativa de epistemicídio que marginalizou os saberes populares. Conclui-se a urgência da criação de uma Lei do Patrimônio Vivo no Rio Grande do Sul e no Brasil, para a proteção e manutenção destas tradições e memórias referendadas nos mestres que ainda estão vivos.

PALAVRAS-CHAVE

Patrimônio. Patrimônio Vivo. Políticas de Cultura. Tradição Oral. Mestre Paraquedas.

ABSTRCT

The work analyzes the importance of Griô Eugênio Silva de Alencar, better known as Mestre Paraquedas, for the culture of Rio Grande do Sul. The exercise uses the category of Living Heritage, used by other Brazilian states as a legislative mechanism for protecting the knowledge of popular culture masters, of notorious knowledge, recognized as Intangible Heritage. By presenting Mestre Griô Paraquedas, we investigate how he can be an example for understanding the fundamental categories that permeate debates on heritage and public policy, such as tradition, transmission of knowledge and public recognition. The documentary analysis and the interview with a focus on the life story show that Mestre Paraquedas, now 86 years old, fits into the category of Living Heritage, as he is a transmitter of oral culture of African origin that he has in his memories and artistic productions, a important contribution in the transmission and maintenance of cultural expressions, continuing a legacy of their ancestors. It is important to emphasize the character of the protagonism in the process of cultural resistance that these Masters assumed in the face of the attempt at epistemicide

that marginalized popular knowledge. It concludes the urgency of creating a Living Heritage Law in Rio Grande do Sul and Brazil, for the protection and maintenance of these traditions and memories referenced in the masters who are still alive.

KEYWORDS

Heritage. Living Heritage. Culture Politics. Oral Tradition. Paraquedas Master.

1 INTRODUÇÃO

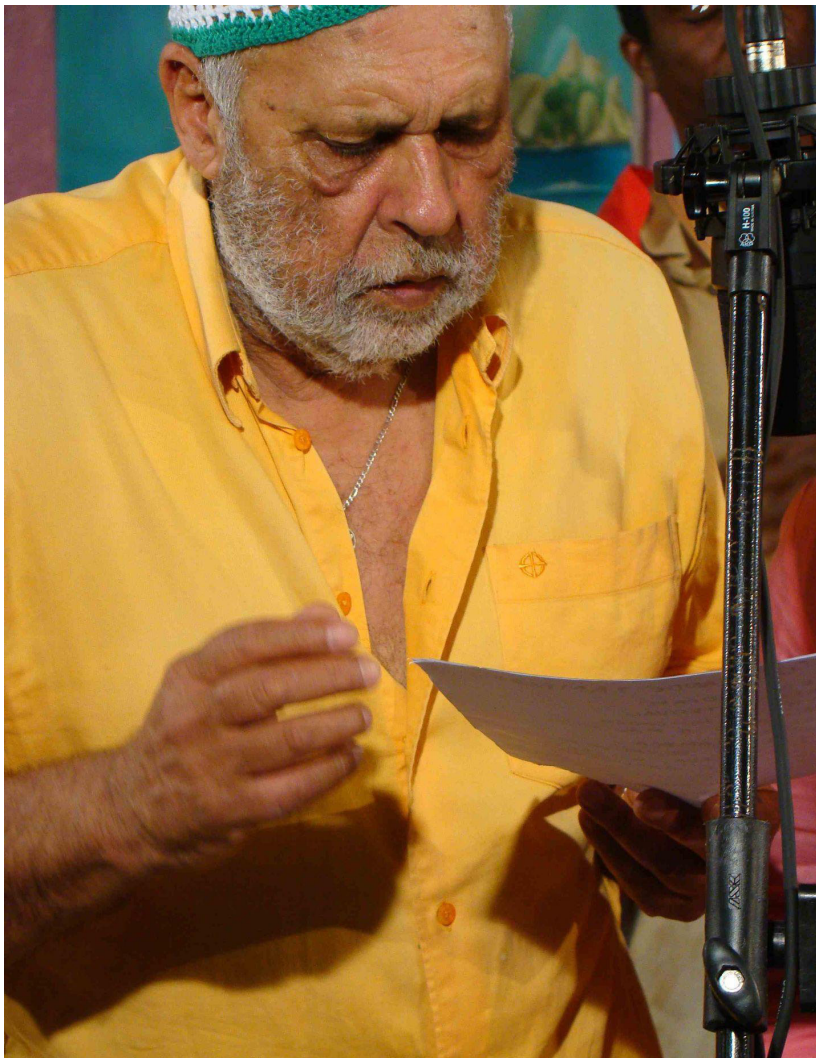
Eugênio Silva de Alencar, mais conhecido como Mestre Paraquedas é músico, compositor, poeta, desenhista e contador de histórias, tem 87 anos e vivenciou os chamados territórios negros em Porto Alegre. Seu pai, Sizenando de Alencar era quilombola no interior de São Gabriel, reconhecido em 2016 como Quilombo Caleira e veio para Porto Alegre ainda muito jovem. O Mestre Paraquedas nasceu na região de Alto da Bronze, morou no Areal da Baronesa, hoje reconhecido Quilombo Urbano de Porto Alegre, depois morou na rua Bernardo Pires, Santana, dentre outras regiões da cidade que concentraram os descendentes de africanos. Na década de 1950 foi removido juntamente com a família para a Vila São José, quando começou a construção da avenida Ipiranga e o processo de retirada da comunidade negra daquela região. Prestou serviço militar durante décadas na aeronáutica, de onde surgiu o apelido que o identifica publicamente: Mestre Paraquedas. Vivenciou na juventude o mundo do samba carioca, visitou o Senegal, a Nigéria e o Norte da África na missão brasileira de 1958. Atualiza a cultura africana em suas canções e em sua atuação como liderança cultural. Seu nome está vinculado ao bloco carnavalesco dos Comanches, onde foi fundador, ao Ponto de Cultura Afro-Sul Odomodê e à Academia Samba Puro, escola de Samba que também ajudou a fundar.

Mestre Paraquedas é uma lenda viva do samba gaúcho, pois tem uma forma muito peculiar de compor suas músicas, ele cultiva ainda a forma melódica dos sambas de antigamente que já não existem mais. Um samba com uma mensagem forte de reconhecimento da negritude. Neste sentido, o registro de elementos culturais produzidos por esta população negra e quilombola se torna premente exatamente pelo fato de que, por ter sido excluída dos processos de registro oficial da história, carece de documentação e sobrevive pela força oralidade de certos atores (mestres griôs, por exemplo). Dessa forma, à medida que o tempo passa, pela finitude da vida, perdem-se muitos elementos que poderiam ser preservados pela simples produção desses registros.

No caso específico da cidade de Porto Alegre, dela emana uma grande colaboração da cultura negra para a música brasileira e que hoje tornou-se ícone da própria cultura do país: o samba. Mas estamos falando de um samba gaúcho, samba swing que está desaparecendo. Mestre Paraquedas é contemporâneo de Luís Vagner, Leleco Telles entre outros que ficaram conhecidos pelo samba rock, ou samba swing como era chamado. Nas suas músicas se reflete ainda essa

influência, como por exemplo uma música que será apresentada neste artigo chamado Agudá, que expressa esta estrutura rítmica entre tambores e fonemas únicos: “Me chama de Nego quem não sabe, para quem sabe eu sou Dudu. Pedra rocha é Ocutá, se liga nesse papo de Iorubá”, canta o Mestre. Outro aspecto importante é a utilização de elementos musicais típicos do Rio Grande do Sul, como o Tambor de Sopapo, tambor grave de um metro de altura e utilizado bem no início da formação das escolas de samba pelas Tribos Carnavalescas na década de 1950 e 1960, com a Tribo Comanche da qual o Mestre Paraquedas é fundador. O Sopapo é um instrumento característico de suas músicas e ele tem a habilidade de compor para aquele instrumento, como fez para a trilha sonora do filme O Grande Tambor (2009), onde compôs a música do filme denominada O Grande Tambor (2009) (figura 1).

Figura 1- Mestre Paraquedas na gravação do documentário O Grande Tambor



Fonte: Foto de Têmis Nicolaidis, 2009.

Além de músico, Mestre Paraquedas é batuqueiro, ou seja, praticante da religião dos orixás. Foi aprontado na religião ainda jovem e tem uma experiência única na sua trajetória que une essa vivência espiritual com a arte musical do samba de raiz, construindo uma forma muito particular de compor e cantar sua cultura. Como todo filho de Xangô, que gosta do som dos tambores, canta sua cultura através do percurso das nações do Batuque Gaúcho e suas referências como na música "Minha Oferenda", ele apresenta referências ancestrais aos tambores religiosos que temos apenas no Rio Grande do Sul: "...embaixo do baobá toquei Djambe, chamei Ashiko, é **Sopapo** e **Inhã**, a minha Oferenda, para Xangô e Yansã". Nesta passagem, o mestre registra estes dois tambores gaúchos típicos, O Sopapo e o tambor de Inhã.

Mestre Paraquedas foi reconhecido como Mestre Griô pelo Ministério da Cultural em 2005 pela sua trajetória de educador popular e contador de histórias, o que o levou a ser convidado para participar do Projeto Ação Griô Nacional, sendo escolhido juntamente com Mestra Sirley Amaro, Gilberto Amaro do Nascimento - Giba Giba, Mestre Neives Baptista, construtor do Sopapo entre outros. Este projeto precisa ser ressaltado, pois foi a partir dele que este pesquisador teve os primeiros contatos com os Mestres Griôs e com o Mestre Paraquedas, em 2007. Eu trabalhava como produtor cultural em uma organização social que desenvolvia este projeto em parceria com outras organizações de cunho cultural e social, oriundas de uma política pública desenvolvida pelo MinC chamada "Pontos de Cultura". Neste projeto comecei este trabalho de registro da memória social e da tradição oral dos Mestres Griôs do estado do Rio Grande do Sul. Desde então tomei contato com a vasta obra artística do Mestre Paraquedas que vai desde suas composições musicais, até suas crônicas, desenhos e pinturas. Um multi-artista que se expressa em diversas linguagens diferentes. No carnaval é reconhecido como um dos maiores compositores e sambistas da história.

> Aos 84 anos já compôs mais de 800 músicas e fundou várias agremiações carnavalescas no Rio Grande do Sul, entre elas a Tribo Carnavalesca Comanche, no final dos anos 1950, ainda antes da maioria das escolas de samba. compôs mais de 60 sambas enredo e participou de escolas como a Praiana, Realeza, Acadêmicos da Orgia e na Academia de Samba Puro, na vila Maria da Conceição. Entre os seus sambas mais conhecidos da Academia Samba Puro está o "Relembranças de Porto Alegre" que ganhou o prêmio "Hors Concours" em 1985 e que revelou Paraquedas como compositor de forma pública. Segundo ele, este samba ficou muito conhecido na cidade e começou a ser executado até pela banda da Brigada Militar como homenagem a Porto Alegre e em seguida foi reconhecido como patrimônio cultural da cidade. (VALENTIM, 2021, p.386).

Neste artigo pretende-se analisar este personagem importante da cultura popular do Rio Grande do Sul e se ele se constitui na categoria de Patrimônio Vivo. O conceito de Patrimônio Vivo será apresentado como uma referência a esta tese que será conduzida através de um método qualitativo de entrevista aberta com o Mestre Paraquedas, orientado por uma parte de sua história de vida. Esta escolha é devido a possibilidade de aprofundamento em questões específicas de

parte de sua vida onde foi testemunha ocular daquele tempo histórico que permanece vivo em sua memória. Muitos vestígios resistem apenas nas memórias destes mestres e por isso existe a necessidade de uma política pública de salvaguarda do patrimônio vivo no Rio Grande do Sul, como já existe em outros estados, como Pernambuco, Alagoas e Piauí. A Lei do Registro do Patrimônio Vivo de Pernambuco, Lei Estadual 12.196/2002, por exemplo, criou o Concurso do Registro do Patrimônio Vivo de Pernambuco com o objetivo de fortalecer as estratégias de salvaguarda dos saberes populares e tradicionais de mestres, mestras e grupos em diferentes áreas culturais e regiões do estado. Trata-se de uma bolsa mensal vitalícia que o mestre passa a receber como incentivo a continuidade de suas atividades culturais com o objetivo de valorizar esses saberes populares como um patrimônio cultural. Hoje são seis títulos de mestre/mestra que são entregues todo ano no estado de Pernambuco.

Serão analisados os aspectos que determinam as categorias fundamentais que permeiam o debate sobre patrimônio como a tradição, transmissão de conhecimentos e o reconhecimento público, que são pilares da Lei do Patrimônio Vivo de Pernambuco, que serve de referência para este artigo.

2 O PATRIMÔNIO ESTÁ VIVO

O termo Patrimônio Vivo já é considerado de forma legal em diversos estados brasileiros, como Maranhão, Piauí, Alagoas e Pernambuco. Este artigo pretende identificar se este conceito consagrado pela lei, poderia considerar o Mestre Paraquedas nesta categoria. Neste sentido, faz-se necessário fazer uma escolha referencial para a análise e será a Lei do Patrimônio Vivo de Pernambuco.

> O decreto no 27.503 de 2004 regulamenta a Lei do Registro do Patrimônio Vivo (LPV - Lei no12.196), promulgada no estado de Pernambuco em 02 de maio de 2002. Na seção 1 do referido decreto, entre as definições operacionais encontra-se a de “patrimônio vivo”: pessoa natural ou grupo de pessoas naturais, que detenham os conhecimentos ou as técnicas necessárias para a produção e a preservação de aspectos da cultura tradicional ou popular, de comunidades localizadas no Estado de Pernambuco e em especial, os que sejam capazes de transmitir seus conhecimentos, valores, técnicas e habilidades, objetivando a proteção e a difusão da cultura tradicional ou popular pernambucana, com prioridade para artistas, criadores, personagens, símbolos e expressões ameaçados de desaparecimento ou extinção, pela falta de apoio material ou incentivo financeiro por parte do Poder Público ou da iniciativa privada (OLIVEIRA, 2010, p.59).

Neste sentido, um dos aspectos que este artigo pretende analisar para caracterizar o Mestre Paraquedas como Patrimônio Vivo é a transmissão dos saberes da tradição cultural de um povo ou grupo de pessoas, no intuito de preservação e valorização da memória social através da tradição oral, de manifestações culturais com o objetivo de transmitir para a geração atual e futuras,

conhecimentos, valores, informações e costumes que estão na gênese da cultura.

Um dos critérios daqueles que podem receber o título de Patrimônio Vivo de Pernambuco é o domínio de técnicas, saberes ou valores, preferencialmente acompanhados da capacidade de transmitir estes conhecimentos. Esta formulação normativa apresenta um dos motivos que fundamentam a legislação voltada para a preservação de práticas culturais que representam saberes e memórias. Através da análise do texto da LPV e de documentos jurídicos apoiados na lei, como o decreto e o edital de seleção, poderíamos enunciar que foram definidos dois objetivos principais a serem alcançados no âmbito desta política cultural: 1) o reconhecimento e a valorização de formas de expressão da cultura popular ou tradicional e 2) estabelecimento de ações para estimular a continuidade de tais expressões (OLIVEIRA, 2010).

Outro aspecto importante no reconhecimento e proteção do Patrimônio Vivo é que esses conhecimentos sofreram por anos por uma perseguição cultural ao tentar marginalizar certos saberes populares, como os oriundos dos africanos da diáspora que conseguiram manter suas tradições por meio da memória e oralidade. Sabemos que as tradições da cultura popular estão baseadas na tradição oral e os Mestres da oralidade são muito importantes, como os Griôs em alguns países da África, tendo em vista que a tradição "requer mestres que a mantenham viva" (BALANDIER, 1977, p.95). Essa noção de Mestre da cultura popular já é um termo bastante naturalizado, tanto que temos vários exemplos aqui no Rio Grande do Sul, além do Mestre Paraquedas, que utilizam o prenome incorporado ao nome artístico, como Mestre Giba Giba, Mestra Sirley Amaro, Mestre Baptista, Mestre Cica de Oyó entre outros. Este aspecto é primordial nesta análise, pois na legislação esses Mestres assumem uma responsabilidade legal de transmitir e de educar as novas gerações:

> A percepção de que a cultura popular pode se extinguir diante de fenômenos de massa como a urbanização e a globalização traz à tona um grande debate, que fomenta a criação deste sistema de proteção que se dá através da transmissão dos saberes, valores e técnicas necessárias para a continuidade das expressões populares ou tradicionais. Na pesquisa de campo realizada neste trabalho encontramos celebrações religiosas, artistas, mestres do barro, da madeira, da pintura, da música e das artes de espetáculo. A diversidade cultural expressa é característica marcante do grupo dos "patrimônios vivos". Identificamos produções que apresentam símbolos característicos de Pernambuco. O universo do cangaço, do sertão, da sanfona, dos bonecos de barro, da literatura de cordel, dentre outras imagens usualmente ligadas ao Nordeste brasileiro. Percebemos que a LPV vem operando com uma noção de essência do que seriam as particularidades da cultura pernambucana (OLIVEIRA, 2010, p.57).

Assim, percebe-se que o Patrimônio Vivo é muito importante no contexto atual, onde pretende-se valorizar a cultura popular e as formas particulares da cultura local contra a homogeneização do mercado cultural. Só é possível fazer isso através de políticas públicas de cultura que reconheçam e apoiem a atuação dos Mestres. No Rio Grande do Sul não há uma Lei de proteção ao Patrimônio Vivo, por exemplo, mesmo o estado se valendo dos Mestres para divulgar ações de inclusão e

apoio aos artistas, como aconteceu durante a Pandemia, através da Lei Aldir Blanc, o estado do Rio Grande do Sul criou editais de apoio aos artistas utilizando o nome dos mestres como o Auxílio Emergencial Giba Giba em 2022 e o Prêmio Mestra Sirley Amaro em 2021. Interessante é que os critérios eram diferentes e o Mestre Paraquedas foi contemplado em apenas um desses editais, no segundo, o Prêmio Mestra Sirley Amaro e não no Auxílio Giba Giba. Neste sentido, os critérios dos editais não eram específicos para Mestres da Tradição Oral ou Mestres Griôs, eram para artistas em geral que estavam impossibilitados de trabalhar devido a Pandemia de Covid. Vincular o nome do Mestre a um prêmio apenas pelo caráter estético de homenagem e não desenvolver nenhuma política pública cultural destinado a estes verdadeiros patrimônios ainda vivos da nossa cultura.

Na entrevista realizada no dia 10 de abril de 2022, Mestre Paraquedas afirma que já teve apoio do estado para desenvolver suas ações como Griô, através do projeto Ação Griô Nacional do Ministério da Cultura em parceria com o Pontão de Cultura Grão Luz e Griô, que começou em 2005, conforme afirma o Mestre na entrevista a este pesquisador: “Eu recebia uma bolsa auxílio do Ministério da Cultura para desenvolver minhas atividades educacionais nas escolas, como Mestre Griô. O valor era de R$300,00 e ajudava no transporte e alimentação, pois naquela época esse valor dava para fazer várias coisas, hoje em dia não dá para nada” (MESTRE PARAQUEDAS, 2022, informação verbal).

Figura 2 - Mestre Paraquedas discursando no Encontro dos Mestres Griôs, 2012



OUTRO OLHAR - Entidades defendem aprovação da Lei Griô

Fonte: Fotografia de Sérgio Valentim, 2012.

Mestre Paraquedas foi eleito por unanimidade como representante dos Mestres Griôs do Rio Grande do Sul no Conselho de Mestres do projeto Ação Griô Nacional, promovido pelo Pontão de Cultura Grão Luz e Griô, tendo o registro acima (figura 2) como registro do seu discurso logo

após a eleição que ocorreu no Encontro dos Mestres que ocorreu na Universidade Federal de Rio Grande (FURG) em 2012.

3 MESTRE PARAQUEDAS É UM GRIÔ

Eugênio Silva de Alencar, conhecido como Mestre Paraquedas é um Griô, ou seja, um contador de histórias, que tem uma pedagogia própria em sua narrativa que carrega uma memória ancestral que se expressa nas suas produções artísticas e nas suas palestras frequentes em escolas e universidades. Neste sentido, assume a responsabilidade de transmitir sua cultura através da oralidade e enquadra-se na lei do Patrimônio Vivo de Pernambuco, usada como referência deste estudo. Autor de mais de 800 músicas, com 120 músicas gravadas por ele e outros artistas brasileiros, é um dos mais importantes compositores do cancioneiro popular gaúcho. Segundo Lilian Pacheco, uma das integrantes do Projeto Pontão de Cultura Grãos Luz e Griô:

> O conceito griô vem da África. É uma referência. É uma inspiração. Eles [os mestres griô] são a biblioteca da tradição oral. São genealogistas, historiadores, contadores de história, poetas populares que guardam a memória viva de sua história"; "Dentro do universo da tradição oral, você não tem o livro. Você tem o livro no corpo do griô: a ciência, (o uso das) as ervas, os mitos, as histórias míticas e factuais. Eles são responsáveis por transmitir e passar adiante (PACHECO, 2016, doc. eletrônico)

Uma mobilização nacional, da qual o Mestre Paraquedas participou ativamente como representante Griô do estado, foi a construção de um projeto de Lei para ser apresentado como iniciativa popular no Congresso Nacional, o Projeto de Lei 1.786 de 2011, que visava a instituição da Política Nacional Griô para proteção e fomento à transmissão dos saberes e fazeres de tradição oral. O projeto considerava que griôs são: mestre das artes, da cura e dos ofícios tradicionais; pajés, mães e pais de santo e demais líderes religiosos de tradição oral; brincantes; contadores(as) de histórias; poetas e poetisas populares, sambistas; artesãos, benzedores entre tantos outros transmissores de expressões culturais populares de tradição oral no Brasil. Entre as diretrizes da Política Nacional Griô estão: o reconhecimento oficial do modo de transmissão dos saberes e fazeres de tradição oral como parte do patrimônio cultural imaterial brasileiro; a responsabilidade do poder público em estabelecer mecanismos de fomento e proteção que garantam a permanência e a sustentabilidade das práticas de transmissão dos saberes e fazeres de tradição oral; a identificação dos saberes e 36 fazeres da tradição oral como elementos estruturantes do processo de afirmação e fortalecimento da identidade e ancestralidade do povo brasileiro; a valorização da dimensão pedagógica das práticas de transmissão oral próprias da diversidade das expressões étnico-culturais do povo brasileiro:

> Infelizmente o PL não foi adiante, comprometendo a promoção, valorização e proteção de todas as formas de fazeres culturais englobados na proposta. Como disse Mestre Marcos Simplício no documentário "Outro Olhar – Entidades defendem aprovação da Lei Griô": "Temos que ter um amparo de uma lei, para legitimar, ainda mais, aquilo que vem sendo feito há séculos". No ano de 2019 o Ministério da Cultura foi extinto, transformado em Secretaria de Cultura, hierarquicamente inferior, recebendo menos recursos e investimentos para a manutenção, promoção e difusão da cultura brasileira, característica marcante do governo Bolsonaro que, constantemente, vem atacando a classe artística e o patrimônio histórico, artístico e cultural do país. Muitos projetos como o "Ação Griô" e os "Pontos de Cultura" deixaram de receber verbas, e consequentemente se extinguiram ou buscam se manter por meio de suas próprias comunidades. Sem políticas públicas, os poucos que resistiram necessitam firmar parcerias com empresas privadas e criar projetos próprios de captação de recurso (JOHNSON, 2021, p.36)

Mesmo sem apoio do poder público, os mestres continuam existindo e transmitindo seus conhecimentos para as novas gerações, sendo uma importante referência de conhecimento para as comunidades onde ele atua. A institucionalização de uma prática comunitária de manutenção da memória ainda é muito nova no Brasil e por isso mesmo, há uma urgência de criar ferramentas jurídicas que assegurem os direitos da população a uma educação plural e laica. Neste sentido, reforço a importância da criação de políticas públicas para a salvaguarda do patrimônio vivo no Rio Grande do Sul.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O aspecto mais importante desta conclusão está no fato de que precisamos de uma Lei do Patrimônio Vivo no Rio Grande do Sul. O conceito de Patrimônio Vivo ainda muito pouco debatido no estado e precisa ser desenvolvido com urgência. Estamos perdendo diariamente vários mestres da tradição oral que não tem condições financeiras de empreender tal demanda. Trata-se de uma política pública transdisciplinar que envolve a área da cultura, educação e saúde. As práticas pedagógicas dos mestres contribuem para um conceito ampliado de saúde, como por exemplo os povos tradicionais e quilombolas, que cultivam informações através de suas tradições que envolvem curas, rezas, cânticos e rituais que vão para além da arte e da educação. Pode- se dizer que provêm de outras epistemologias e, por isso, deve ser incentivado e protegido pela sociedade e pelo estado.

Infelizmente nos últimos anos perdemos muitos patrimônios vivos que sempre lutaram para conseguir resistir a marginalização de suas memórias e negação de suas histórias, muitas vezes, por serem orais, ou por não ter registro em documentos oficiais, como a episteme eurocentrada exige. Devemos exigir através de novas mobilizações públicas, o reconhecimento dos mestres, não apenas para servir de homenagem estética que nomeiam editais, mas para serem políticas públicas de salvaguarda do patrimônio cultural imaterial que essa oralidade carrega em si mesma.

O último exemplo é o Tambor de Sopapo, instrumento gaúcho oriundo de Angola que teve no Mestre Paraquedas uma das maiores fontes de oralidade e que hoje é reconhecido como patrimônio imaterial da cidade de Pelotas, a partir de uma lei de 2021. A contribuição oral do Mestre é muito importante, visto que ele foi protagonista na construção de Sopapos para a Tribo Carnavalesca Os Comanches, no início da década de 1960. Segundo o Mestre, os Sopapos de Porto Alegre eram retos e não cônicos como os de Pelotas, e tinham função diferente das exercidas no contexto musical do carnaval, visto que as tribos carnavalescas executavam uma música denominada de Hino, que é mais lento e cadenciado que o sambas enredo das escolas tradicionais.

Neste último exemplo está o registro histórico inédito da memória social conservada pelo Mestre Paraquedas, que determina a urgência da criação de uma Política Pública de salvaguarda do patrimônio vivo, protegendo e incentivando a produção cultural e o registro da memória dos mestres no Rio Grande do Sul.

REFERÊNCIAS

BALANDIER, Georges. **A desordem - elogio do movimento**. Ed. Bertrand Brasil. Rio de Janeiro, 1977.

JOHNSON, Stephania. A Universidade subiu o morro para ouvir o Mestre Paraquedas. *In*: **Jornal da UFRGS**. Porto Alegre, 2021. Disponível em: https://www.ufrgs.br/jornal/a-universidade-subiu-o-morro-para-ouvir-o-samba-de-mestre-paraquedas/. Acesso em: janeiro de 2023.

MESTRE PARAQUEDAS. **Mestre Paraquedas** [Eugênio Silva de Alencar]: Entrevista I. [abr. 2022]. Entrevistador: Sérgio Valentim. Porto Alegre. 2022. 1 arquivo .wav (96min.)

OLIVEIRA, Márcia Mansur. **Vidas dedicadas**: a lei do registro do patrimônio vivo: transmissão, reconhecimento e tradição, 2010, 126p. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Antropologia do Centro de Filosofia e Ciências Humanas da da Universidade Federal de Pernambuco - UFPE, Recife, 2010.

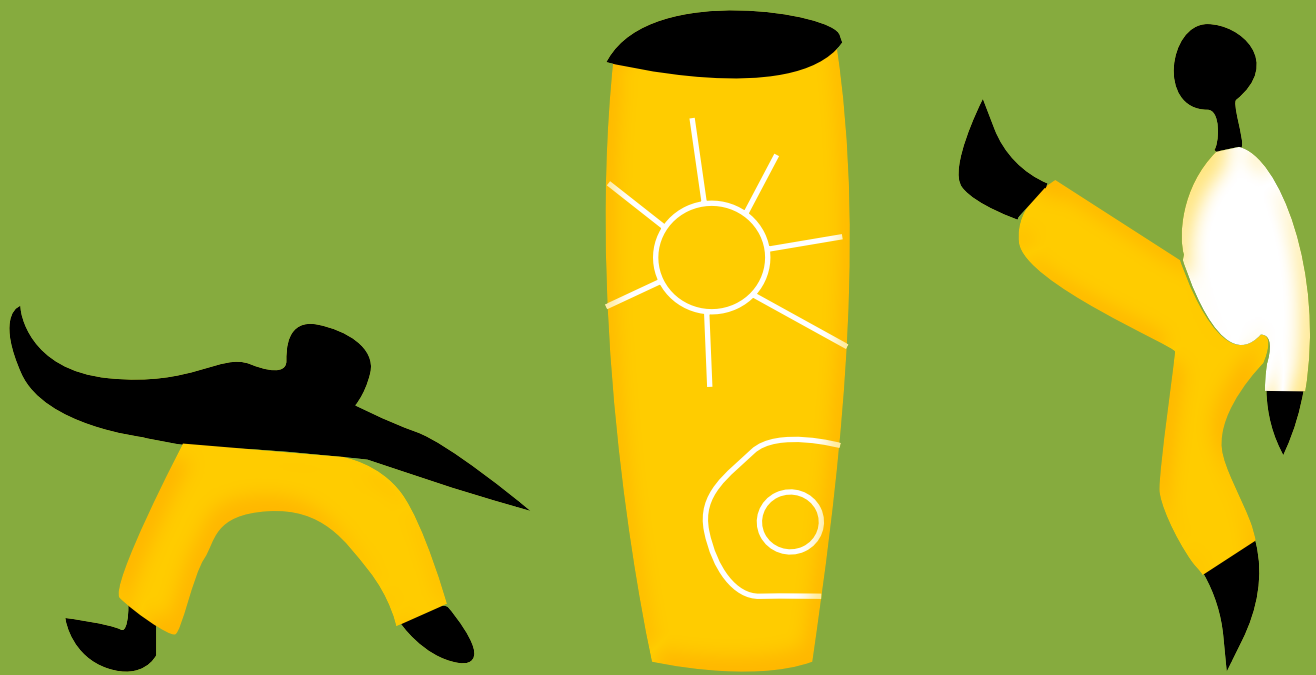
PACHECO, Lilian. **Termo Griô: Conceito, História, Tradição e Reinvenção. Grãos de Luz e Griô,** 2016. Disponível no site http://graosdeluzegrio.org.br/acao-grio-nacional/o-que-e-grio/; Acesso em 18 abril de 2022.

VALENTIM, Sérgio. ENTREVISTA - O Griô do Samba. Entrevista com Eugênio Silva de Alencar, Mestre Paraquedas. *In:* PIRES, Claudia Pires; BITTENCOURT, Lara (orgs.). **Atlas da Presença Quilombola em Porto Alegre**. Porto Alegre: Ed. Letra 1, 2021.

5º sebra mus

Museologia em *movimento:* lutas e resistências

GT 17
MUSEALIZAÇÃO E GESTÃO DE MEMÓRIAS TRAUMÁTICAS



GT 17 - MUSEALIZAÇÃO E GESTÃO DE MEMÓRIAS TRAUMÁTICAS

Coordenadores
Letícia Julião (UFMG)
Ana Paula Ferreira de Brito (UFRGS)
Jacqueline Custódio(UFRGS)

Resumo

No processo de redemocratização brasileira, a justiça de transição apresentou-se como um processo longo e com limitações reais. Neste quadro peculiar da transição brasileira, a musealização das memórias traumáticas do período da ditadura militar tem confrontado o processo de esquecimento e de manipulação da memória da violência praticada pelo Estado entre 1964-1985. Instituições e processos museológicos, filiados à categoria dos chamados Sítios de Memória e Consciência no Brasil, constituídos em meio a disputas sociais e políticas em torno de memórias, têm protagonizado formas de reparação simbólica, ao ressignificarem o passado ditatorial, comunicando-o às novas gerações, em experiências de educação e formação de consciência do abuso do passado. Esses processos de musealização ganham relevância, sobretudo, em um momento em que se enfrenta retrocessos democráticos no Brasil, com acentuado negacionismo por parte do Poder Executivo Federal em relação aos crimes de lesa humanidade, cometidos durante a Ditadura. O GT pretende acolher pesquisas acadêmicas e estudos de profissionais de museus que abordem reflexões em torno de museus de Direitos Humanos no Brasil. O objetivo é fortalecer o debate, por meio do compartilhamento de experiências e reflexões teóricas, a respeito de desafios conceituais implicados na categoria dos Sítios de Memória e Consciência, tanto quanto aspectos relacionados à gestão, ação educativa e pesquisa nesses espaços no Brasil.

ENSINO DA SHOÁ A CRIANÇAS E ADOLESCENTES NO MUSEU: os casos de Washington e São Paulo

Juliana Carvalho Eliezer

Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras Estrangeiras e Tradução da FFLCH/USP

RESUMO

Investigam-se, neste trabalho, as estratégias empregadas por duas exposições temáticas acerca da Shoá - a exposição infantil "*Remember the Children: Daniel's Story*", do *United States Holocaust Memorial and Museum* (Washington, D.C.) e a exposição permanente do Memorial da Imigração Judaica e do Holocausto (São Paulo/SP) no ensino introdutório da história do Holocausto a crianças, no caso da primeira, e a adolescentes, no caso da segunda. Busca-se discutir as estratégias de ensino e o papel social da instituição museológica na educação na medida em que crianças e adolescentes, na qualidade de produtores de cultura e de história, possuem particularidades que se refletem em seu processo de aprendizagem, pretendendo-se obter maior compreensão de como a linguagem museal é capaz de contribuir para o ensino introdutório da Shoá em um cenário mundial em que crescem exponencialmente o racismo, a xenofobia, a homofobia, o antissemitismo e as mais diversas faces da intolerância. Tenciona-se, ainda, contribuir para um fazer museológico brasileiro com respeito ao amplo tema dos direitos humanos, e ao estrito tema da Shoá. A pesquisa vem se desenvolvendo em três frentes comuns a ambas as exposições, sendo estas o direcionamento por faixa etária; o emprego de cenografia e da abordagem *hands on*; a discussão de fatos históricos com base no fio narrativo das exposições.

PALAVRAS-CHAVE

Holocausto. Museu Judaico. Ensino De História. Infância. Adolescência.

ABSTRACT

This paper investigates the strategies employed by two thematic exhibitions about the *Shoah* - the children's exhibition "Remember the Children: Daniel's Story", of the United States Holocaust Memorial and Museum (Washington, D.C.) and the permanent exhibition of the Memorial of Jewish Immigration and the Holocaust (São Paulo/SP) in the introductory teaching of the history of the Holocaust to children and teenagers. The purpose is to discuss teaching strategies and the social role of museums in education, since children and adolescents, as producers of culture and history, have particularities that are reflected in their learning process, in order to obtain a better understanding of how the museum language is able to contribute to the introductory teaching of the Shoah in a global scenario in which racism, xenophobia, homophobia, anti-Semitism and the most diverse faces of intolerance grow exponentially. The intention is also to contribute to a Brazilian museological practice concerning both the broader theme of human rights, and the stricter theme of the *Shoah*. The research has been developing in three common fronts to both exhibitions, which are the targeting by age group; the use of scenography and the hands on approach; the discussion of historical facts based on the narrative thread of the exhibitions.

KEYWORDS

Holocaust. Jewish Museum. History Teaching. Childhood. Adolescence.

Para o judaísmo, o ato de lembrar é uma obrigação religiosa, um mandamento divino, consagrado na Bíblia Hebraica, e honrado e transmitido através da leitura dos textos sagrados. Yerushalmi (1992) realiza este apontamento, seguido por uma crítica: o "povo da memória", malgrado seu apego à tradição, paradoxalmente caracterizou-se pelo desinteresse em registrar a própria história, à exceção de períodos como o do Iluminismo Judaico do século XVIII, também chamado de Haskalá. Mesmo o Holocausto, a grande tragédia que se abateu sobre o judaísmo na Europa dos anos 1930 e 1940, não foi sempre um "passado presente", para utilizar o termo de Huyssen: o autor informa que, após o final da Segunda Guerra, o tema passou a ser rediscutido em larga escala apenas na década de 1960 (2004, p. 10), que aliás foi marcada pelo julgamento de Adolf Eichmann. De toda forma, Reiss (2018) classifica como "insuficientes" os jargões que pregam o "nunca mais", apontando a necessidade prática de transmissão da Shoá às próximas gerações, inclusive através das instituições museais. (p. 12).

Com efeito, os dados do *United States Holocaust Memorial and Museum* demonstram que o Nazismo e seus colaboradores assassinaram cerca de 1,5 milhão de crianças judias, além daquelas pertencentes às etnias Sinti e Roma e de crianças alemãs com deficiências físicas ou psíquicas. As crianças consideradas "arianas", por sua vez, estiveram também expostas ao mal institucionalizado pela Alemanha nazista, aprendendo e replicando a intolerância desde a mais tenra idade por ter sido esta a realidade de seu cotidiano. Assim é que Adorno (1994) identificou a educação como antídoto para a barbárie, atuando aquela na contramão da selvageria propagada pelo Nazismo; aplicada ao longo do desenvolvimento infantil, a educação tornaria os indivíduos conscientes das razões produtoras do horror, tornando-as evitáveis. Além disso, a partir do momento em que as crianças, com o amadurecimento, tornam-se seres sociais, passam a ter a capacidade de se posicionar no lugar do outro, favorecendo o ensino a respeito dos milhões de crianças como elas que sofreram com a intolerância, no contexto da Segunda Guerra. Entendendo-se a educação como ferramenta impeditiva de catástrofes, convém lembrar que, já em 1933, Raphael Lemkin, advogado judeu-polonês que cunhou o termo "genocídio", quis chamar a atenção tanto para a ascensão de Hitler quanto para a matança dos armênios pelos Jovens Turcos, "um crime que a maioria dos europeus ignoraram ou consideraram um 'fenômeno oriental'" (POWER, 2003, p. 19). Através da educação seria criada consciência a respeito desses crimes, até porque, de acordo com Power, seus perpetradores estavam sintonizados com as táticas dos assassinos que os precederam e com a resposta mundial, que chancelou os abusos conferindo-lhes impunidade. (2003, p. 506).

A educação, para Adorno (1994), deve ser transformadora a ponto de preparar as crianças

para que, conscientes das razões produtoras do horror, possam evitá-las; episódios de intolerância que nos são apresentados nas notícias cotidianas, assustadoramente parecidos com aqueles que culminaram na grande tragédia europeia dos anos 1930 e 1940. Por outro lado, na medida em que a memória é uma das experiências fundamentais da vida judaica, e em que o museu pode funcionar como um arquivo de memória narrativa (NASCIMENTO, 2012, pp. 139 e 157), a linguagem museal pode e deve ser considerada como uma alternativa que pode tanto complementar o currículo escolar quanto a formação geral do indivíduo desde a infância, de maneira que os conhecimentos ali absorvidos pelas crianças o sejam de maneira significativa. Para que seja viável o ensino de história no ambiente do museu, entretanto, há que se lançar mão de algumas estratégias que tornem o aprendizado mais efetivo, explorando as características de cada faixa etária, de acordo com a etapa do desenvolvimento infantil em que se encontram os visitantes, sendo esta a razão pela qual museus dedicados à infância e juventude vêm sendo cada vez mais influenciados pela concepção piagetiana de construtivismo (a construção de conhecimento através do contato ativo do sujeito com o mundo), assim como pelas ideias de Dewey e Vygotsky.

"Os museus", afirma Pinto (2012, p. 82), "são espaços de encontros. Encontro com o outro, com o objeto, com a minha própria cultura." Nessas ocasiões, os visitantes realizarão interpretações de acordo com as informações fornecidas pelo museu, mas também sob influência de seus próprios contextos, ocasionando uma experiência diversa, porque depende do resultado da convergência – ou até mesmo do choque – entre o que é exposto e o que é trazido pelo visitante. Através dos encontros e interações proporcionados pelo espaço e pelo conteúdo museal, nos é possibilitado ressignificar nosso olhar para o mundo, fazendo com que nossa visita e permanência no museu nos transformem, tornando nossa experiência demasiado rica em sentidos. Esse processo vai além da mera aquisição ou assimilação de conhecimentos, para representar uma prática verdadeiramente transformadora, capaz de produzir novos pontos de vista e novos comportamentos. Quando direcionado especialmente às crianças, diz Leal (2016, p. 20) o espaço do museu estende esse potencial transformador à infância, atuando como um complemento necessário à educação formal. Além de promoverem a presença (do outro, dos objetos, de culturas), entretanto, os museus desencadeiam também ausências e tensões (PINTO, 2012, pp. 81-83). Num museu ou memorial dedicado à Shoá, é impossível que não paire a presença da ausência; não se pode falar da catástrofe que se abateu sobre os judeus europeus nos anos 1930 e 1940 sem mencionar vazios, hiatos, lacunas, até porque aqueles aptos a narrar toda a história, sem brechas, não podem fazê-lo, eis que não sobreviveram – daí a complexidade em retratar os submersos, como os chamou Primo Levi. Restou, portanto, aos sobreviventes a dificuldade com as palavras e com as imagens, nem sempre encontrando a representação adequada para aquilo que a memória lhes traz. Repositórios de memória dedicados à Shoá procuram guardar sua história por lacunar que seja, devendo esta fazer parte da memória de nossa sociedade como expressão do diálogo entre o presente e o passado, em que a forma do primeiro influencia como nos lembramos do segundo. Por outro

lado, na qualidade de indivíduos componentes de uma sociedade, necessitamos do passado para fundamentar nossas identidades, possibilitando assim um vislumbre do futuro (HUYSSEN, 1994, p. 9).

Assim, procura-se compreender as estratégias empregadas pelas instituições museais no ensino da Shoá e na cristalização das noções de direitos humanos no âmbito de seus públicos que, para os efeitos deste trabalho, abarcam as crianças e os adolescentes passíveis de um contato introdutório com tais temas. Paralelamente, visa-se contribuir para o desenvolvimento de um fazer museológico brasileiro no que diz respeito ao ensino e memória da Shoá, sobretudo direcionado às referidas faixas etárias. Analisam-se, em referido contexto, os casos da exposição especial "*Remember the Children: Daniel's Story*", do *United States Holocaust Memorial and Museum* (*National Mall*, Washington D. C.); e da exposição com a temática do Holocausto, do Memorial da Imigração Judaica e do Holocausto (Bom Retiro, São Paulo/SP).

"*Remember the Children: Daniel's Story*" é classificada pelo próprio *United States Holocaust Memorial and Museum* como exposição "especial", em oposição à exposição "permanente". O título da exposição que, em tradução livre, seria algo como "Lembrem-se das crianças: a história de Daniel", coloca as crianças em primeiro plano, partindo do geral (as crianças) para uma criança em particular (Daniel), posiciona esses visitantes no centro da narrativa e traz o imperativo de lembrar como evocativo da importância da memória para a tradição judaica. Instalada no primeiro andar do museu, com entrada franca e recomendada pelo museu para crianças a partir de 8 anos, "*Remember the Children: Daniel's Story*" narra a trajetória de uma família de judeus alemães durante a Shoá, sob a perspectiva da personagem-título, fictícia, porém construída com base em depoimentos de vítimas do Holocausto. Durante o percurso, com duração estimada em 30 minutos, o visitante percorre cenários interativos que retratam o caminho da família de Daniel desde sua casa até a deportação para um campo de extermínio, e tem acesso ao diário do narrador-personagem, cujos textos são impressos em fonte cursiva sobre painéis tridimensionais que imitam folhas de caderno.

A exposição com temática da Shoá apresentada pelo Memorial da Imigração Judaica e do Holocausto de São Paulo, por sua vez, ocupa um dos andares da sinagoga *Kehilat Israel*, a mais antiga do estado de São Paulo. Suas estações expositivas dedicam-se a fatos significativos ocorridos na Alemanha e na Europa dos anos 1930 e 1940 (retratam a propaganda nazista, a Noite dos Cristais, a obrigatoriedade do uso da estrela amarela, os saques aos bens dos judeus, os guetos e os procedimentos de transporte, chegada e as condições enfrentadas pelos judeus nos campos de concentração e extermínio), dispostos de forma a seguir sua ordem cronológica. Para tanto, a mostra conta com recursos cenográficos, audiovisuais, bem como com painéis contendo textos informativos a respeito do fato retratado e suas ramificações, podendo ser percorrida por conta própria ou, mais comumente, mediada por profissionais da casa, mediante agendamento sem custo.

Na esteira do pensamento de Meneses (1994), o museu deve valorizar a construção de

conteúdo, em detrimento do simples consumo daquilo que meramente se vê: isso inclui a consciência de que artefatos só são alçados à condição de documentos históricos em decorrência da relação entre sujeitos humanos, dotados de condições para produzir conhecimento. Esses sujeitos incluem, por óbvio, aqueles que trabalham internamente ao museu, mas não se limitam a eles, abarcando também o público - aos visitantes cabe trazer, para o espaço da instituição museológica, seu próprio conhecimento a fim de que, em contato com o conhecimento do museu, haja troca. Os museus são espaços de encontros e não detêm uma verdade absoluta a ser transmitida, moldando-se à interpretação de sujeitos sócio-históricos. Para efeitos do presente estudo, presume-se que o contato de referidos sujeitos com o tema do Holocausto tenha, ao menos até então, sido limitado, mesmo por conta de sua pouca idade cronológica - estamos falando, afinal, de um público-alvo composto por crianças e adolescentes - apresentando-se a eles duas exposições de caráter introdutório e que, paralelamente, trabalham com as características de aprendizagem intrínsecas a suas faixas etárias. Assim é que o primeiro pilar norteador da presente pesquisa é o da faixa etária, adequando-se a exposição "*Remember the Children: Daniel's Story*", do *United States Holocaust Memorial and Museum* (doravante USHMM), ao intervalo que vai dos 8 aos 12 anos; a exposição dedicada à Shoá[1] do Memorial da Imigração Judaica e do Holocausto (doravante MHSP), por sua vez, é apropriada para adolescentes a partir dos 14 anos.

Os interregnos não são aleatórios: a faixa etária contemplada pela exposição do USHMM insere-se no que Piaget chamou de "estágio das operações concretas". Não por acaso, a teoria construtivista de Piaget prega que a criança desempenha papel de sujeito em seu processo educativo, que não está fundado somente em seu desenvolvimento biológico, mas se dá também de acordo com sua interação com os meios físico e social a partir de seu nascimento. O penúltimo estágio do desenvolvimento infantil, de acordo com sua teoria, é o estágio das operações concretas, tratando-se do período em que os processos de raciocínio das crianças se tornam lógicos, passíveis de aplicação a problemas concretos (porém ainda não a problemas hipotéticos). (WADSWORTH, 1971, p. 90). Isso significa que, além de passar a realizar operações cognitivas de que antes não era capaz, a criança principia distinguir transformações, já que sua percepção é descentralizada. Em outras palavras, enquanto a criança menor de 7 anos apresenta pensamento egocêntrico, centralizado em estímulos, após essa idade passa a descentralizar suas percepções e a ser capaz de entender que cada indivíduo possui um ponto de vista próprio, suscetível a conclusões diferentes das suas. Comunicando-se com os pares de maneira cooperativa e não egocêntrica, a criança torna-se um ser social de fato. (WADSWORTH, 1971, pp. 89 e 91). O desenvolvimento dessas novas funções embasa a compreensão dos sofrimentos pelos quais passou a personagem-título da exposição, já que seu percurso é constituído para transmitir aos visitantes um vislumbre do que foi a vida na Alemanha dos anos 1930 e 1940. Além disso, "Daniel's Story" segue a perspectiva do

1 O Memorial da Imigração Judaica e do Holocausto possui outras exposições permanentes além da citada cujas temáticas são a vida diária dos judeus e o bairro do Bom Retiro, além de receber exposições temporárias.

museu israelense *Yad Vashem* para a apresentação dos conteúdos, na medida em que personifica a Shoá, ou seja, transfere o foco das seis milhões de vítimas (um número extremamente alto e por vezes inimaginável para uma criança) para um só menino. Deixa, ainda, de utilizar o que Jorge Semprún chamou de "imagens mudas" ou "imagens sem suporte": as fotografias chocantes dos campos de concentração liberados, em que a espetacularização superaria a historicidade. (REISS, 2018, p. 191).

Por volta dos 12 anos, a criança passa ao estágio piagetiano seguinte, o estágio das operações formais, em que se atinge a capacidade de resolução de qualquer tipo de problema, inclusive os abstratos. Essa possibilidade de abstração já permite, por exemplo, que o visitante do MHSP, contando 14 anos ou mais, lide com o número das seis milhões de vítimas de forma a entender melhor que cada uma dessas seis milhões de pessoas era um indivíduo, e representou um assassinato em particular. Também permite que, com o auxílio do mediador, os adolescentes identifiquem o elo entre os eventos representados nas estações expositivas. Com efeito, Bialski (2022) demonstrou que o público do MHSP é majoritariamente escolar, especialmente composto por excursões das escolas públicas da capital paulista - o que traz à tona outra questão interessante, a de que parte desses alunos experimenta violações de direitos humanos no dia a dia, a depender das comunidades em que vivem.

O segundo pilar norteador da presente pesquisa é a utilização da cenografia por ambas as exposições. É um recurso, segundo Perrella (2014), cujo uso iniciou-se no teatro, a ele pertencendo mas podendo extrapolá-lo, já que serve para organizar plasticamente os espaços, estimular e provocar reflexões. Se a cenografia há tempos já é uma estratégia de comunicação comum em museus de História Natural, mais recentemente chegou aos museus históricos, consistindo em um atrativo para públicos infantis e infanto-juvenis, e colaborando para a imersão do visitante no conteúdo comunicado. Assim é que a exposição do USHMM combina a cenografia à abordagem *hands on* ao permitir que o visitante interaja diretamente com seus cenários: na cozinha da casa da personagem Daniel, pode-se abrir a caixa de biscoitos; no quarto do menino, ao apertar-se um botão, um sinal luminoso se acende no mapa pendurado na parede, assinalando a localização da Alemanha; no cenário do gueto, ao olhar através de um olho mágico numa porta cenográfica, o visitante vê a foto de residentes sentados num pequeno ambiente, tomando sopa. A intenção é que a ludicidade capture o interesse das crianças, já que o papel do brinquedo, segundo Vygotsky, não é o de dar prazer, mas sim o de criar um contexto imaginário dentro do qual exista a interação com a realidade, de maneira a interpretá-la e modificá-la (ISZLAJI, 2012, p. 53); da mesma maneira, deseja-se que o percurso pareça verossímil ao visitante, na medida em que este refaz o caminho percorrido pela família de Daniel desde a vida pacata na Alemanha até a tragédia que se abateu sobre milhões de famílias judaicas europeias no geral, e sobre esta família em particular.

A cenografia também é um dos principais artifícios empregados nas estações expositivas do MHSP, procurando ajudar a traduzir em imagens para o visitante brasileiro as questões atinentes

ao judaísmo europeu nas décadas de 1930 e 1940. O museu conta com a cenografia para ilustrar, por exemplo, como eram as vestimentas do período e, sobre elas, onde e como era aposta a estrela de Davi, utilizada pelo Nazismo tanto como sistema de identificação dos judeus quanto como artifício para inferiorizá-los e lhes despir de individualidade. Mostra, ainda, um vagão de gado cenográfico, exemplificando os veículos usados no transporte de judeus aos campos de concentração e extermínio e, em vitrines sob o assoalho, o que era feito das malas e pertences daqueles confinados a esses campos. Há, ainda, um ambiente que mimetiza parte de um barracão de um campo de concentração e extermínio, para dar ao público a vaga ideia das instalações em que ficavam confinados os prisioneiros. O episódio da Noite dos Cristais, gigantesco *pogrom* deflagrado na Alemanha entre os dias 9 e 10 de novembro de 1938 e símbolo da radicalização total no tratamento aos judeus, é apresentado, através de cenários muito similares, nas duas exposições: no USHMM, conta com um ambiente pouco iluminado, "noturno", com um painel em que está pintada a estrutura de uma sinagoga incendiada, e uma rua cenográfica onde as lojas estão pichadas e possuem os vidros quebrados; no MHSP há também um cenário de loja ou casa, em cuja porta foi pintada uma grande estrela de Davi, e cuja janela é uma tela onde é reproduzido, em *loop*, um documentário a respeito do ocorrido. Conclui-se que as exposições contam com cenários imersivos, produzidos de acordo com parâmetros até bem similares; contudo, a exposição do MHSP não conta com dispositivos interativos ou mesmo com mapas, para que os visitantes possam localizar, no mundo (e até mesmo em relação ao Brasil), os espaços em que a Shoá ocorreu.

Quanto à cenografia como tentativa de imersão, acreditamos que vale a lembrança do alerta de Huyssen (2004) para que não se caia na tentação de reviver o passado, fetichizando-se a memória de forma que sirva de conforto para um presente fragmentado e um futuro incerto, numa preocupação exclusiva com o "futuro da memória" e não com o futuro em si (p. 37). De outro lado, Meneses (1994) discute a reprodução, em museus, de situações concernentes a traumas, aduzindo que apreensões exclusivamente sensoriais reificam o passado (p. 35). A memória, no presente caso, e no caso de grande parte dos acontecimentos do século 20, é composta de genocídios, de barbárie, de dor, sequer servindo de consolo ou de objeto de glorificação, como se tenta fazer, por exemplo, em muitas produções cinematográficas americanas sobre guerras; cabe aos museus, assim, estudar a melhor forma de comunicar, no presente, um passado que jamais poderá ser mudado, com vistas à construção de um futuro de mais esperança.

O terceiro e último pilar que direciona esta pesquisa é a oposição entre narrativa e discussão. É importante, para que compreendamos a relação dos museus com seus públicos, esclarecer que no século 20, com o aumento e a diversificação destes, os museus depararam-se com a necessidade de assegurar aos visitantes que compreendessem os acervos expostos, desencadeando a demanda de estratégias comunicacionais e pedagógicas entre a instituição e seus frequentadores. Assim, da metade do século 20 em diante, as instituições museológicas passaram a ser tidas como espaços

de educação não-formal, desenvolvendo sua dimensão educativa de forma própria (MARANDINO, 2008, pp. 28 e 46). Como anteriormente informado, ambas as exposições estudadas possuem um fio narrativo baseado na cronologia histórica, sendo a do USHMM mais lúdica e a do MHSP, mais formal. Ambas, contudo, não se limitam a comunicar conhecimento mas também provocam o visitante, suscitando e mediando discussões, de diferentes formas. No USHMM, o percurso expositivo é marcado por painéis que mimetizam um diário, posicionados em altura condizente, impressos em fonte que imita a letra cursiva de uma criança, e que narram os acontecimentos históricos sob a perspectiva infantil, além de demonstrar os sentimentos da personagem título, com o intuito de provocar empatia. A todo momento, pergunta-se ao visitante: “O que você faria?” ou “Como você se sentiria?” e, ao final da exposição, é dada a oportunidade de resposta, mediante a escrita de cartas a Daniel ou confecção de desenhos, a serem depositados em uma caixa especial e posteriormente recolhidos e armazenados, ou até mesmo expostos pelo museu.

No MHSP, existe a figura do mediador, que acolhe, explica conteúdos básicos, narra, esclarece dúvidas e provoca questionamentos, dialogando com os visitantes. O mediador, como informam Perticarrari, Augusto e Mantoan (2021, p. 3), não é um professor, e nem possui a mesma relação com o conhecimento (a qual, no caso do professor, é institucional); entretanto, tem a capacidade de prover conteúdo, de acordo com as especificidades do público. Os mediadores, parte da equipe educativa do MHSP, por vezes prestam o testemunho do testemunho, relatando aos visitantes aquilo que ouviram de seus parentes que sobreviveram ao Holocausto - algo inestimável em um momento em que, a cada dia, há cada vez menos pessoas que presenciaram as atrocidades do Nazismo. Decodificam a informação contida na exposição de acordo com o estágio escolar em que os visitantes se encontram (conforme anteriormente mencionado, a maior parte do público recebido pelo MHSP é composto por estudantes) já que, conforme Marandino (2008, p. 20), é importante que o mediador possa estabelecer relações entre os conhecimentos prévios do visitante e aquilo que será apresentado. Esse processo de troca, segundo Vygotsky, é central no desenvolvimento do ser humano e de suas funções cognitivas, eis que a interação social em contexto sociocultural resulta na aquisição de conhecimentos e modos de desempenho de funções sociais, sendo certo que, quando trabalhada pelo mediador a afetividade e o acolhimento, tão importantes na educação em geral e mais ainda em temas tão sensíveis quanto o aqui tratado, potencializa-se o aprendizado. (Perticarrari, Augusto e Mantoan, 2021, p. 3).

É importante salientar que os temas afeitos à Shoá não são (ou, ao menos, não deveriam ser) preocupação exclusiva de judeus e seus descendentes. Para começar, apesar de terem sido o maior grupo alvo do Nazismo, os judeus não foram os únicos. Todos aqueles que os autoproclamados “arianos” consideravam racialmente inferiores, ou capazes de conspurcar aquilo que enxergavam como perfeição - ciganos, eslavos, homossexuais, deficientes físicos e mentais ainda que de origem alemã - foram perseguidos e, em grande parte, aniquilados. Ao mesmo tempo, oposicionistas à ideologia nazista, tais quais comunistas, testemunhas de Jeová, padres

e outros cristãos “inimigos do regime”, artistas e indivíduos “antissociais”, estavam fadados ao mesmo destino. A ideologia nazista, além de antissemita e racista, é capacitista, antidemocrática e LGBTfóbica, pregando contra os valores e princípios garantidores da dignidade humana, no Brasil contidos na Carta Constitucional de 1988, e presentes nas leis magnas dos estados democráticos mundo afora. Desta forma, e considerando que as notícias atuais comumente nos trazem informações sobre violações de direitos básicos - violações estas que, por vezes, são institucionalizadas, como ocorreu na Alemanha Nazista - idealmente todas as pessoas deveriam ser educadas sobre seus direitos e como reconhecer situações em que eles são desrespeitados. Para além disso, é importante que se divulgue fatos históricos em que houve violação massiva de direitos humanos, quais foram os antecedentes desses fatos, e que se demonstre com veemência que as práticas violadoras desses direitos não foram perpetradas por malucos ou, como escreveu Reiss, por “seres do planeta *Auschwitz*” (2018, p. 103). Os perpetradores foram seres humanos, muitos deles essencialmente burocratas, que planejaram essa atrocidade sentados atrás de suas mesas de trabalho. Os museus dedicados à Shoá guardam a memória de uma tragédia que começou há quase cem anos e, por isso, quase não possui mais testemunhas, restando a nós, “testemunhas secundárias”, a tarefa de cuidar dela com carinho e de transmiti-la às próximas gerações. Malgrado tênue e inconstante, a memória é, para os judeus, a mais importante ferramenta de preservação, e lembrar, para o povo judeu, tem o significado de seguir à risca os rituais dessa mesma tradição. As exposições estudadas criam a oportunidade para que as crianças e adolescentes partilhem com os judeus o ato de memória da Shoá através da vivência, da ludicidade, da interação, da discussão, em detrimento da simples contemplação de documentos, objetos e obras de arte, como poderia ocorrer em exposições mais tradicionais. Afinal, ao museu compete guardar, conservar e expor objetos que remetem ao passado, mas não apenas: cabe-lhe comunicar seu acervo de maneira que o visitante possa ressignificar seu olhar sobre o mundo a partir do encontro com o que lhe é apresentado.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W. **Sociologia**. COHN, G (Org). São Paulo: Ática, 1994.

BIALSKI, A. A. **Memorial do Holocausto: um estudo dos públicos escolar e espontâneo**. Monografia apresentada para titulação em Especialista em Museologia, Cultura e Educação. PUC/SP, 2022.

COELHO, D. V. **O Museu do Holocausto de Curitiba sob a Perspectiva da Museologia Contemporânea.** Dissertação (Mestrado). Lisboa, Departamento de Museologia da Faculdade de Ciências Sociais, Educação e Administração da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, 2015.

DWORK, D. **Children with a Star: Jewish Youth in Nazi Europe.** New Haven: Yale University Press, 1991.

ELIEZER, J. C. **Remember the Children: Daniel's Story - O ensino da Shoá para crianças através da linguagem do museu**. *In*: PEREIRA, D. C. e STEINBERG, G. (Org.). Estudos da Ásia: vozes múltiplas do oriente. São Paulo, v. 3, 2022.

HUYSSEN, A. **Seduzidos pela memória**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

ISZLAJI, C. **A Criança nos Museus de Ciências: Análise da Exposição Mundo da Criança do Museu de Ciência e Tecnologia da PUCRS**. Dissertação (Mestrado). São Paulo, Instituto de Física, Instituto de Química, Instituto de Biociências e Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, 2012.

KRASUSKA, K. **Americanizations of Holocaust Memory and Museum Aesthetic Experience**. *In*: European Journal of American Studies. v. 13, n. 3, 2018.

LEAL, R. R. S. **Crianças no Museu: experiências de educação, cultura e lazer no Circuito Cultural Praça da Liberdade na Cidade de Belo Horizonte**. Tese de Doutorado. Belo Horizonte, Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional da Universidade Federal de Minas Gerais, 2016.

MARANDINO, M. (Org.). **Educação em museus: a mediação em foco**. [S.l: s.n.], 2008.

MENESES, U. T. B. (Org.). **Como explorar um museu histórico.** São Paulo: Museu Paulista/ USP, 1992.

MENESES, U. T. B. **Do teatro da memória ao laboratório da história: a exposição museológica e o conhecimento histórico**. *In*: Anais do Museu Paulista - História e Cultura Material, São Paulo, n. 2, p. 9-42-75-84, 1994.

NASCIMENTO, L.; JEHA, J. (Org.). **Estudos Judaicos: Shoá, o Mal e o Crime**. São Paulo: Humanitas, 2012.

PERRELLA, J. **O uso da cenografia em museus e espaços expositivos.** *In*: SCHEFFLER, I. e PORTO ALEGRE, L. M. (Org.). Questões de Cenografia I. Curitiba: Arte Final, 2014.

PERTICARRARI, A. P.; AUGUSTO, A.; MANTOAN, P. V. L. **A tríade formação, mediação afetiva e sua influência na comunicação em uma exposição itinerante**. *In*: Investigações em ensino de Ciências, 26(2), p. 01-16, 2021.

PIAGET, J. **The Child's Conception of the World.** New York: Routledge, 1997.

PINTO, J. R. **O papel social dos museus e a mediação cultural: conceitos de Vygotsky na arte-educação não formal.** *In*: Palíndromo, n. 7, 2012.

POWER, S. **A Problem from Hell: America and the Age of Genocide.** New York: Harper Perennial, 2003.

REISS, C. **Luz sobre o caos: educação e memória do Holocausto.** Rio de Janeiro: Imprimatur, 2018.

WADSWORTH, B. J. **Piaget's Theory of Cognitive Development.** New York: David McKay Company, Inc, 1971.

YERUSHALMI, Y. H. **Zakhor: História Judaica e Memória Judaica**. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

HOMOGENEIZAÇÃO E SILENCIAMENTO DAS MEMÓRIAS COLETIVAS NA CONSTRUÇÃO DOS LUGARES DE MEMÓRIA: o caso do subdistrito de Bento Rodrigues

Maraysa de Fátima Costa de Oliveira

Mestranda em Memória Social pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/ Bacharel em Museologia pela Universidade Federal de Ouro Preto

Priscilla Arigoni Coelho

Professora Doutora do Departamento de Museologia da Universidade Federal de Ouro Preto

RESUMO

Os Lugares de Memória são produtos sociais contemporâneos, que revestidos de aura simbólica sensível, são criados a partir do desejo e obsessão social de compreender a história, principalmente as que remetem a momentos difíceis. Frutos de processos de musealização esses lugares são transformados em suportes físicos da memória coletiva, entretanto, eles podem se tornar precursores para a homogeneização e silenciamento de memórias, de acordo com o recorte escolhido para ser representado neste processo. O estudo de caso em questão teve por objetivo analisar de forma quantitativa as possíveis problemáticas que podem ser ocasionadas por esse enquadramento, analisado o dossiê que tem por finalidade auxiliar no tombamento e transformação do subdistrito de Bento Rodrigues em um sítio de memória sensível, o qual representa o maior desastre ambiental da história brasileira em decorrência de erros provocados pelas grandes indústrias de extração de minério.

PALAVRAS-CHAVE

Lugares de Memória. Memória Coletiva. Musealização. Enquadramento. Bento Rodrigues.

ABSTRACT

Memory Places are contemporary social products, which, coated with a sensitive symbolic aura, are created from the desire and social obsession to understand history, especially those that refer to difficult times. Fruits of musealization processes, these places are transformed into physical supports of collective memory, however, they can become precursors for the homogenization and silencing of memories, according to the cutout chosen to be represented in this process. The case study in question had the objective of quantitatively analyzing the possible problems that may be caused by this framework, analyzing the dossier that has the purpose of assisting in the preservation and transformation of the subdistrict of Bento Rodrigues into a site of sensitive memory, which represents the biggest environmental disaster in Brazilian history as a result of errors caused by the large industries of ore extraction.

KEYWORDS

Memory Places. Collective memory. Musealization. Framework; Bento Rodrigues.

1 Introdução

O artigo em questão aborda como tema central o distrito da cidade de Mariana, Bento Rodrigues, após o rompimento da Barragem de Fundão e a proposta de criação do sítio de memória sensível sobre o que restou dessa localidade. Importante destacar que este distrito nasceu no final do século XVII em decorrência da grande fase aurífera das Minas Gerais. Na tarde do dia 05 de novembro de 2015 a barragem de rejeitos de Fundão, que pertence à empresa de mineração Samarco, rompeu-se e o subdistrito foi carregado por milhões de metros cúbicos de lama, sobrando poucas construções de pé. Dezenove vidas foram perdidas, entre elas crianças e adultos, que moravam na localidade e outras que trabalhavam na empresa.

Além de Bento Rodrigues, os distritos de Paracatu de Baixo e Pedras também foram afetados, chegando à cidade de Barra Longa e inundando o Rio Doce até ao Estado do Espírito Santo, e assim se transformando no maior desastre ambiental brasileiro. Em reunião extraordinária na quinta-feira, dia 28 de Abril de 2016, o Conselho Municipal do Patrimônio Cultural de Mariana (COMPAT) decidiu por unanimidade iniciar o processo de tombamento de Paracatu de Baixo e Bento Rodrigues, tendo como um de seus objetivos preservar a memória das famílias que ali moravam. Diante dessa decisão, foi realizado após o trabalho de três anos de pesquisadores da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) um Dossiê para subsidiar o seu processo de tombamento como um sítio de memória sensível.

O estudo de caso em questão, teve como objetivo analisar de forma qualitativa, como a transformação do que se restou da localidade em sítio de memória sensível poderia acarretar para a homogeneização e até mesmo silenciamento das memórias coletiva dos antigos moradores, que tiveram suas vidas modificadas para sempre: muitos perderam entes queridos, seus objetos pessoais e suas casas. Além disso, se viram impostos a vivenciar um novo contexto social, sendo obrigados a se retirarem de seu local habitual de costume, para viver no dia a dia urbano e muitos que sempre tiveram convívio e encontros se viram “separados” pelos bairros da cidade[1].

2 Lugares de memória: espaços históricos musealizados de aura simbólica

O objeto de estudo do campo da Museologia, de acordo com Rússio (1981), é o fato museal: a relação entre o homem enquanto sujeito social, com um determinado objeto que faz parte de sua realidade, a qual o mesmo tem o poder de agir. Essa relação abrange diferentes níveis de consciência e o sujeito pode apreender esse determinado objeto por meio de um dos seus cinco

1 O processo ainda não foi de fato concretizado e nem o Dossiê produzido foi aprovado

sentidos. Partindo desse conceito, pode-se qualificar os locais de memória - sítios, monumentos, museus, instituições culturais - como determinado objeto social, que se transforma em espaço de representação simbólica de um grupo e consequentemente do indivíduo inserido em seu contexto.

Para o pesquisador Nora (1993), os locais intitulados como "lugares de memória" são produtos sociais advindos do desejo e obsessão da sociedade, que retirada de suas memórias por eventuais mudanças possuem em compreender a história e alinhado a sua construção, o historiador se torna um personagem central em que se deposita a responsabilidade de impedir que a história seja somente história. Com isso, na contemporaneidade já não existe mais o homem-memória, mas sim a necessidade de um lugar de memória, onde se é investido uma aura simbólica. Essa vontade é uma das consequências geradas pela aceleração da história: uma oscilação cada vez mais rápida do passado que já se encontra morto, junto à percepção global de seu desaparecimento, gerando a ruptura do equilíbrio, em decorrência dessa percepção ocorre uma tomada de consciência do sujeito sob o signo do terminado, ou seja, o fim de algo iniciado, e começam a falar sobre memória, pois percebem que ela já não existe mais. Esse interesse é gerado a partir dessa reflexão de que naquele espaço ocorreu uma ruptura do seu passado e consequentemente de sua memória.

Para Halbwhachs (1990 *apud* SILVA, 2013), as lembranças são imagens engarrafadas a outras imagens, constituídas no interior de um grupo específico a partir de suas vivências e trocas. Essas lembranças são reconstruções do passado com auxílio do presente, onde as imagens já se apresentam alteradas. Ainda parafraseando Halbwhachs (1990), entende-se que todo esse processo de construção de memória ou representação histórica tem o sujeito como seu referencial, logo o lugar de memória é construído pelos sujeitos, dado que é a partir de sua vida em coletividade, que os transformam em locais simbólicos, sendo assim os lugares de memória, de certa forma, também são frutos de uma memória coletiva. Entretanto, há também problemáticas na construção desses locais, pois estes podem acarretar a homogeneização e até mesmo silenciamento das memórias coletivas, de acordo com o recorte escolhido para ser representado no processo de sua musealização.

Em consonância com a problemática levantada por Nora (1993), a respeito da transformação do historiador como personagem principal na atualidade, Halbwhachs (1990 *apud* SILVA, 2013), faz uma crítica, pois para ele enquanto a memória coletiva é pautada em continuidade, há agora a memória coletiva histórica, onde o sujeito acaba se apoiando as percepções que por elas e pelos historiadores são produzidas. A consequência é que a memória do sujeito acaba se tornando uma memória oficial de um grande acontecimento da história de uma nação e não mais pelas lembranças vivenciadas e construídas pelos quadros coletivos, transformando então as memórias coletivas, assim como é dito Halbwachs (1990), em detalhes.

O fato é que a memória histórica refletida anteriormente, acaba gerando uma descontinuidade, pois os fatos se encontram isolados por passarem pelo processo de seleção, que acaba acarretando o enquadramento da memória social. Ao selecionar uma parte ou fato específico, concebe-se luz a

ele, ocultando as demais partes que integram a memória do grupo. Sendo assim, algumas memórias coletivas construídas naquele espaço agora musealizado, continuam sendo subterrâneas ou "ocultas", por serem limitadas no momento em que se quer dar ênfase e transmitir no discurso, e as demais continuam guardadas e solidificadas (POLLAK, 1989). Para Pollak (1989), neste momento os lugares de memória acabam se tornando espaços de discurso organizados, em torno de grandes acontecimentos e enquadramentos a partir dos objetos e consequentemente das memórias.

Nesse jogo de enquadramento cria-se a função do que será "dito" e o "não-dito" no discurso que se deseja transmitir diante do materializado. Para Pollak (1989), o "não-dito" acaba contribuindo para que parte da memória seja ocultada e silenciada, moldada pela angústia de não encontrar escutas. Esse silenciamento não ocorre apenas pelas lembranças proibidas, indizíveis e vergonhosas, mas também com algumas memórias afetivas de acontecimentos vivenciados a partir do convívio em grupo de uma determinada localidade por não ser essa parte da memória escolhida pelo recorte, que deseja-se transmitir.

Ana Lúcia Siaines de Castro (2007) também levanta reflexões e problematiza as formas que essas memórias clandestinas e subterrâneas adquirem ao serem apropriadas e eternizadas pelos dispositivos institucionais e esferas públicas, pois estes a transformam em discurso e memória oficial, constituindo um acervo de resistência ao esquecimento de algum acontecimento e/ou evento. Para além, referenciando Pollak (1989), a autora ainda ressalta que as memórias subterrâneas possuem elementos vivenciais que são importantes pontos da movimentação social, pois deslocam conteúdos que antes eram clandestinos para nichos sociais.

Nesse embate entre o coletivo e o institucional, a reconstrução de uma determinada visão de uma memória (até mesmo a memória oficial) que deseja ser esquecida, pode provocar a desnaturalização dos lugares sagrados e saberes considerados clandestinos (CASTRO, 2007). Essas memórias ao serem museificadas se transformam em um caminho para o entendimento de um processo social e político, mas que não é único, porém é esse que chama atenção, instiga, perturba aqueles que querem de fato lembrar para entender, e não para esquecer (CASTRO,2007, p.28). Entretanto, assim como Pollak (1989), Castro (2007), também ressalta que todo recorte é arbitrário, ou seja, há uma seleção, mesmo que esse tenha "auxílio da precisão, reconstrução", mas que expandir reflexão sobre um determinado corte é rever um processo que não se limita a um único ponto, mas sim pela consonâncias do tempo (presente, passado e futuro) (CASTRO,2007, p 39).

O processo informacional nesse percurso, se torna uma estratégia de garantia dos envolvidos, que restaura a condição de intencionalidade que se reflete tanto no indivíduo, quanto na sociedade e assim se transforma em um instrumento de tomada e transformação de consciência do sujeito com o outro e ao espaço vivencial (CASTRO, 2007). Ao se tratar dos lugares de memória, pode-se dizer que esses se tornam espaços informacionais, como garantia ao indivíduo de não esquecer o fato ou acontecimento traumático (idem). Essa informação se alinha com o processo de comunicação

em sua função mediadora, na produção de conhecimento e como fator social. Sendo assim, os lugares de memória possuem competências nesse processo de comunicação, entretanto esse só é efetivado a partir de ações que são de comum acordo entre a fonte (o estoque) e o receptor (o indivíduo), pois todos os relatos são acervos informacionais da memória política e social, que se mantém interligados as "possíveis incorporações de novos significados em utilização institucional", integrados com a recuperação da própria história e com "a esperança de que todo sofrimento não se desfaça na escuridão do medo e do esquecimento" (CASTRO, 2007, p.80).

Dessa forma, o lugar de memória institucionalizado pode alcançar resultados que para Castro (2007), podem ser expressivos por destacar particularidades, "traços das personalidades individuais e diferentes pontos de vista sobre o tema". Colocando em grandes debates sociais de maneiras interdisciplinares que podem gerar renovações das temáticas discursivas e pesquisas, que saem em contraponto da então memória oficial, se transformando em um espaço de autonomia que provoca reflexões e indagações e assim divulgando, valorizando e preservando as memórias antes clandestinas em instâncias legitimadoras.

3 Análise do dossiê

O documento em primeiro momento, segue o modelo de preservação do país, contendo as informações geográficas, históricas, socioeconômicas e culturais, bem como sobre o patrimônio material e imaterial e seus valores associativos presentes antes do evento, mas a proposta de tombamento trouxe de fato não só os valores diante da base material do que restou, mas sim aqueles também trazidos pelo acontecimento (CASTRIOTA, 2019). Diante dessa percepção, o que interessava aos pesquisadores era estabelecer como o antigo povoado pouco conhecido e destruído pelo rompimento da barragem, se transformaria em uma "referência cultural", entendo que estavam lidando com um lugar social que não mais existia, e no qual devia preservar os seus restos e as memórias da comunidade (CASTRIOTA, 2019). Essa foi a abordagem utilizada por eles, na qual via o que restou da localidade como um "lugar de memória", onde ocorreu a interrupção da vida cotidiana de seus moradores, mas que preserva seus significados mais importantes, e ainda ganhou novos trazidos pelo "evento" do dia 15 de novembro de 2015, desde a sua destruição e a narrativa criada a partir dele (idem). Para além, adotou-se também nesse trabalho o conceito de "sítio de memória" proposta para a *International Coalitionof Sites of Conscience,* em que entende-se por sítio de memória:

> [...] uma localidade específica com evidência arquitetônica ou arqueológica, ou mesmo com específicas características de paisagem, que podem ser relacionadas aos aspectos memoriais do lugar. [...] são lugares que estão revestidos de significado histórico, social ou cultural por causa do que aconteceu ali no passado. Tais lugares podem ser de significado particular, dado o seu papel na formação da identidade de uma comunidade ou nação". Num sítio de memória os valores associativos vão ter maior importância que os valores materiais; no entanto,

> os remanescentes materiais podem ser vitais para a compreensão dos valores associativos (CASTRIOTA,2019).

A partir dessa definição os pesquisadores entenderam que esse era o caso do Subdistrito, pois o espaço físico (material), as ruínas, se tornaram elementos importantes para a formação e transmissão da memória coletiva (imaterial), sendo necessário pensar em estratégias e políticas para a sua preservação.

Bento Rodrigues se tornou um elemento patrimonial que anteriormente não havia lugar no campo do patrimônio e que hoje em dia nota-se o interesse crescente por ele: o "patrimônio da dor" ou "patrimônio difícil", que desperta a memória de um evento que foi traumático e doloroso, e que guarda na materialidade a dor e o sofrimento provocados pela tragédia. Sendo esse evento, para eles um momento necessário para se guardar, pois mesmo que haja o conflito do que lembrar e o esquecer, apagar o passado doloroso, pode impedir que as novas gerações aprendam lições, além de comprometer a oportunidade da construção de um futuro melhor, que visa não repetir erros cometidos pelas gerações passadas (CASTRIOTA, 2019).

Dessa forma, a construção do dossiê, que de acordo com eles foi realizado junto à comunidade, pode fazer do "sítio de memória sensível" de Bento Rodrigues um "sítio de consciência", no qual se confrontaria o que ocorreu ali, auxiliando na superação do trauma e estimulando uma reflexão sobre o ocorrido, trabalhando com memórias traumáticas e ressignificando-as (DOSSIÊ DE TOMBAMENTO ..., 2021). Nessa perspectiva, o sítio relaciona os três pilares: território, comunidade e patrimônio; que juntos articulam os dois níveis de atores ali envolvidos: moradores que foram atingidos pela tragédia e a sociedade brasileira para a qual a localidade passou a representar uma referência cultural inescapável (CASTRIOTA,2019, p. 210). Esses sítios de consciência também reforçam um compromisso com o futuro utilizando-se de uma fonte primária catalisadora para gerar a partir dela, discussões, retificações e repercussões atuais do sítio, como é o caso de Bento Rodrigues. A localidade se tornou um catalisador que diante de sua manutenção, preservação e valores, possibilita criar reflexões que confrontam o evento ocorrido, além da preservação do direito à vida humana e proteção ambiental pelas empresas que praticam a mineração no país (idem).

A partir da construção do documento para afirmar a significância dos valores culturais de Bento mostrou-se que a relação entre os moradores e lugar tinha conexões complexas e expressivas de associações culturais e sociais com o espaço e reafirmado ao longo das gerações, que davam sentido e coesão social do grupo. Esses valores foram divididos em quatro categorias conforme apresentado no quadro a seguir:

Quadro 1 - Valores de significância cultural

VALORES DE SIGNIFICÂNCIA CULTURAL	
VALOR HISTÓRICO	• Se tornou símbolo nacional internacional dos impactos dos desastres tecnológicos na vida humana; • Local de um acontecimento traumático que marcou a história do país; • Marco de reflexão social para as gerações futuras para não repetir erros passados; • O histórico do processo de povoamento que segue o padrão típicos dos antigos povoados mineiros; • A preservação das características das construções em destaque a Capela de São Bento e das Merces; • Os quintais das casas que contribuem com a subsistência da população e espaço de socialização e troca entre os vizinhos; • Integra o trajeto da Estrada Real, a qual se tornou a maior rota turística brasileira, que resgata suas tradições e valoriza a identidade e as belezas.
VALORES CULTURAIS E SIMBÓLICOS	• Destacam-se os ritos religiosos (festas, celebrações, etc.), crenças e ensinamentos, que também podem ser objetos de experiências de visitações; • Cachoeira de Ouro Fino; • Festa de São Bento; • Festa de Nossa Senhora das Mercês; • Torneios de truco e futebol; • Convivência entre o grupo.
VALOR SOCIAL	• Grande relevância para os antigos moradores onde foram vividas suas histórias, de seus antepassados e que pretendiam construir as de suas gerações futuras; • Apropriação espacial como estrutura para as suas necessidades cotidianas (venda, pomares, criações de animais, pessoas qualificadas para realizar serviços locais; • Forte valor do sentimento de pertencimento e identitário local.

Fonte: DOSSIÊ DE TOMBAMENTO ... (2021)

O subdistrito para seus moradores representava lar e por esse motivo, mesmo vivendo naturalmente no local, eles conviviam continuamente com risco de rompimento da barragem, pois sabiam que suas casas seriam atingidas, para eles não justificava a mudança de local por algo que poderia ou não acontecer, uma vez que os asseguraram que o local era seguro e estava sempre em monitoramento. Eles não tinham noção da dimensão do que poderia ocorrer, mesmo com medo, eles acreditavam que estavam protegidos ali.

Devido a esse vínculo e sentimento de pertencimento comunidade/local, mesmo após a tragédia os moradores encontram maneiras de continuarem visitando e utilizando o local, eles realizam, por exemplo, festas tradicionais, missas e sepultamentos, o que faz com o que o valor social siga vivo mesmo que já não haja um suporte físico para se apoiar (DOSSIÊ DE

TOMBAMENTO..., 2021). O que faz de Bento, segundo os pesquisadores, um “lugar de memória” como é denominado por Nora (1984): “Em Bento são os ‘restos’ materiais e as suas próprias memórias que eles visitam, como uma forma de manterem a conexão e seus valores com o lugar e de reforçarem suas identidades”. Esse desejo de memória fez com que Bento se transformasse nesse lugar de memória material, funcional, simbólico, recordação e encontro das histórias de vida dos indivíduos e a coesão do grupo.

Após a análise desses valores os pesquisadores afirmaram que a localidade de Bento Rodrigues é um bem que possui valor social expressivo e que deve ser preservado a partir de três requisitos básicos que foram constatados: (a) existe a identificação do lugar pela sua comunidade; (b) há uma continuidade tanto de uso como de associação com o lugar, que inclui a transição de seus valores de geração para geração, como foi demonstrado pela continuidade das histórias locais contadas, que incluem a permanência dos valores e também o reconhecimento de valores herdados, o que reforça os laços afetivos dos moradores de Bento nos dias atuais; © a conexão com o lugar vai além do seu valor de uso, demonstra também pelo vínculo afetivo ainda presente, mesmo com as perdas materiais ocorridas, pelo luto profundo que muitos relatam devido à perda de suas referências territoriais e identitárias.

Para além disso, a localidade agora passou a englobar novos símbolos, leituras e novas significações um significado nacional: de uma tragédia, que até então não era pensada e a qual repercutiu nos níveis locais, regionais, nacional e mundial, o transformando agora em lugar de memória e testemunho, que pode gerar reflexões sobre as futuras atividades minerárias e mudanças necessárias para que tragédias como essa não mais ocorram. Quanto ao seu valor estético, a localidade passa a ter um potencial de evocar ao observador uma impactante experiência estética ao observar o contraste entre um cenário destruído e a paisagem ao redor. Já o seu valor como fonte científica, a localidade possui potencial de investigação arqueológica, pois o que restou do povoado se transformou em testemunho do passado, tanto pelas estruturas restantes, estratigrafias, quanto pela paisagem.

Finalizando as observações em relação aos intrínsecos valores ligados a Bento, os pesquisadores concluíram que ali foram construídas referências culturais importantes para a memória e identidade da comunidade, e por esse motivo mesmo após o rompimento da Barragem de Fundão, eles ainda continuam buscando maneiras de manter suas práticas culturais no local, o que o faz possuir um valor afetivo e referencial, um importante lugar de memória sensível (DOSSIÊ DE TOMBAMENTO..., 2021, p.225). Outrora, ali também se tornou um local de testemunho do desastre ocorrido, o que faz com exista uma ligação entre o que foi e o que ainda significa não só para seus moradores, mas também para todos os brasileiros, e por isso eles afirmam que “como um lugar de memória sensível, tem potencial inegável para tornar-se um sítio de consciência” (DOSSIÊ DE TOMBAMENTO..., 2021, p.226).

Após apresentação dos valores associados a Bento Rodrigues, no item “9.0 Zonas proteção”

do Dossiê são descritos os dois Livros de Tombo que o subdistrito deve ser inscrito: Histórico e o Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico. O perímetro a ser tombado foi definido a partir da:

> [...] demarcação das áreas atingidas e não atingidas pelos rejeitos, que compõem aquilo que é compreendido como o núcleo social do povoado, além de outras áreas que possuem vestígios importantes para a história de formação da localidade e sua sobrevivência ao longo dos anos. O que se tem claro é a elementar intenção de resguardar esse lugar enquanto narrativa da história de seu povo, e ainda, enquanto amostra da destruição que a atividade minerária descomprometida e irresponsável pode causar ao seu entorno, e como nesse caso, muito além dele (DOSSIÊ DE TOMBAMENTO..., 2021, p.229).

As "Diretrizes de Gestão e Intervenção", apresentadas no item 10.0, devem ser utilizadas para gestão do sítio protegido pelo tombamento e seguidas nas possíveis intervenções futuras para garantir a preservação dos valores e significados relacionados ao sítio. As Diretrizes foram apresentadas aos atingidos e discutidas nos anos de 2018 e 2019. Foi apresentado à equipe documentos em relação a sugestões ao conteúdo dossiê a respeito do processo de gestão do território, de acordo com suas prioridades, interesses e desejos, no dia 25 de abril deste mesmo ano ocorreu uma reunião em Mariana, para o seu fechamento após as mudanças incluídas (DOSSIÊ DE TOMBAMENTO..., 2021, p.244). Essas diretrizes foram elencadas em grupos de ação, totalizando 39, dentre elas há algumas que são relacionadas ao vínculo e participação dos moradores com o local (DOSSIÊ DE TOMBAMENTO..., 2021, p. 241), sendo essas apresentadas no quadro a seguir:

Quadro 2 - Diretrizes de gestão relacionadas com vínculos antigos moradores/lugar

DIRETRIZES DE GESTÃO RELACIONADAS COM VÍNCULOS ANTIGOS MORADORES/ LUGAR
1-"Deverá ser criado um Comitê Gestor (CG), que será responsável pela tomada de decisões e gestão futura do sítio protegido. O Comitê deverá ser composto por membros de diferentes grupos diretamente envolvidos com o bem, tendo ao menos um representante dos seguintes grupos: moradores de Bento Rodrigues, Fundação Renova, Prefeitura Municipal de Mariana, COMPAT, IEPHA, IPHAN. A representação e participação da Samarco se dará em nível consultivo dentro do Comitê Gestor (CG)" (p.241).
10- "Deverão ser preservadas as ruínas das edificações como se encontram, bem como a marca dos rejeitos sobre as mesmas, cuidando-se para que esta diretriz seja aceita pelos moradores e respeite o direito de propriedade de cada um deles. A retirada dos rejeitos, quando necessária, deverá ser feita de forma pontual e apenas para garantir a maior fruição do sítio tombado, a segurança e o livre acesso dos antigos moradores no uso do território para suas práticas sociais" (p.242).
11-"Deverá ser garantido o uso do território pela comunidade Bento Rodrigues e para a realização de suas manifestações culturais, religiosas e demais atividades sociais"(p.242).
12- "A Capela de Nossa Senhora das Mercês deverá ser tombada isoladamente e restaurada para continuar a receber suas celebrações, e continuar sua função como lugar de encontro dos moradores da localidade, assim como o uso de seu cemitério deverá ser garantido às gerações futuras"(p.242).

13- “As ruínas da Capela de São Bento deverão ser tombadas e continuar sua função como lugar de encontro dos moradores da localidade, assim como o uso de seu cemitério deverá ser garantido às gerações futuras. Seu restauro e futuras intervenções devem ser discutidas entre os moradores, a Arquidiocese e o CG”(p.242).
16-”Deverá ser garantido o total e irrestrito acesso à região tombada” (p.242).
18-”Deverá ser criado um programa de interpretação composto pelos marcos implantados no território, com envolvimento das comunidades” (p.242).
23-”Deverá ser garantida a plena participação dos moradores de Bento Rodrigues na gestão do Museu de Território e do Memorial”(p.243).
24- “Sugere-se a criação de um Museu Comunitário com a identificação dos ofícios e valores do povoado de Bento Rodrigues, com exposições permanentes e temporárias”(p.243).
26- “Deverá ser ofertada qualificação profissional aos atingidos por meio de Programas de Educação Patrimonial e Ambiental, visando assegurar sua plena participação no processo, além da viabilização de sua contratação enquanto profissionais para atuação no sítio tombado (como guias e demais profissionais necessários para o pleno funcionamento do sítio)” (p.243).

Fonte: DOSSIÊ DE TOMBAMENTO… (2021)

Nessas diretrizes é elencada a criação de um museu de território em Bento Rodrigues. Essa proposta, segundo apontada no dossiê, se dá de acordo com as demandas contemporâneas de salvaguarda, que fazem uma relação entre três esferas: Território, Comunidade e Patrimônio. A justificativa para a sua implantação é pelo impacto que foi causado no percurso histórico do lugar, que alterou a sua paisagem, ocupação, e em consonância os seus valores simbólicos e identitários da comunidade. Além disso, por se tratar de um lugar que foi marcado por um evento trágico de grande proporção, o Museu tem portanto missão e caráter político, social e econômico, diante não só da comunidade local, mas na sociedade como um todo. A ideia é permitir a

> [...] integração entre paisagem cultural, natural, valores tangíveis e intangíveis, comunidade, identidade, memória, tempo e sustentabilidade. Retrata a autenticidade de um grupo, seu vínculo com o território e o percurso histórico da ocupação. O percurso histórico vai do presente ao passado. A museografia permite que a comunidade reconheça a si mesma, reforce seus valores e seus bens e os preserve e ressignifique continuamente (DOSSIÊ DE TOMBAMENTO..., 2021, p.245).

Essa questão é importante para os antigos moradores de Bento, pois eles frequentemente voltam ao local, como um movimento de resistência que faz perceber ainda mais o desejo pela preservação de suas memórias e tradições e o vínculo pelo lugar, portanto a participação da comunidade é importante em todas as etapas dos processos de gestão. O Museu nessa perspectiva, pode se tornar um instrumento físico colaborativo nessa resistência como um lugar de memória, de modo que auxilie na preservação dos valores da comunidade e revalorização da identidade, proporcionando assim uma nova apropriação dos antigos moradores. Outra questão é que ele também se transforma em registro físico e de protesto contra as técnicas minerárias utilizadas (DOSSIÊ DE TOMBAMENTO..., 2021, p.250).

Nessa construção do Museu Território a equipe também propõe a elaboração de um diagnóstico, um levantamento e elaboração de um inventário do patrimônio cultural material imaterial, junto aos moradores, para definir quais são os seus interesses e o que para eles deve ser preservado para integrar o Museu. Destacam também a importância da Educação Patrimonial e Educação Ambiental, na formação de atores locais para atuarem em redes de ação dentro e fora do local, além de construir valores, conhecimentos, práticas e ações educativas (idem), não só para os atingidos, mas também para os funcionários de empresas mineradoras e visitantes. Ressalta-se também que:

> [...] esta proposta somente atenderá seu objetivo se for, em todas as suas etapas, desenvolvida com o envolvimento direto da comunidade, como se propõe a nova museologia, mantendo e ressignificando seu espaço sociocultural e promovendo o desenvolvimento. Além disso, busca-se evitar que qualquer ação resulte numa narrativa arbitrária da memória, de maneira que as vozes dos atingidos não sejam em nenhum momento silenciadas e suas narrativas sejam, assim, preservadas (DOSSIÊ DE TOMBAMENTO..., 2021, p.251).

Ao concluir, eles afirmam que Bento Rodrigues pode ser novamente um espaço de uso cotidiano, mas com finalidades e propostas sempre conectadas à participação de seus moradores, de forma que transmita aos visitantes as narrativas reais do antes e do depois do desastre. Ele se transforma então em um espaço de rememoração, do “não esquecer”, proporcionando a Bento, um novo desenvolvimento para o lugar e para seus habitantes, reconstruindo ou construindo novos olhares através das perdas vividas.

Um Museu de Território também permite, emergir a concepção de paisagem e território como um recurso cultural e econômico, promovendo e auxiliando também crescimento turístico e financeiro para a região (DOSSIÊ DE TOMBAMENTO..., 2021, p.252). Por fim, eles ainda acreditam que esse terá também a capacidade de reforçar o vínculo comunidade/lugar, mantendo sua cultura e memória, e ancorar seus valores centrais a partir do território para promover uma reflexão social acerca das atividades minerárias e suas relações com o ambiente.

4 Considerações finais

Ao analisar o dossiê suas propostas, objetivo e justificativas foi perceptível a preocupação dos envolvidos de ouvir os que de fato presenciaram o acontecimento e tiveram suas vidas modificadas desde então, além do desejo de que o vínculo deles não se perca com a localidade. Entretanto, mesmo destacando por todo o documento a preocupação com a preservação das manifestações culturais e o estilo de vida dos antigos moradores, o interesse maior pela localidade é o pelo fato do que essa agora representa para a memória coletiva nacional: o maior desastre ambiental brasileiro que se tornou um fato triste e memorável da nação. Essa visão se dá pelo crescimento do interesse e curiosidade da sociedade em vivenciar um espaço material que remete ao “patrimônio da dor”.

Com o desastre provocado pelo rompimento da Barragem de Fundão pode-se dizer que a destruição de Bento Rodrigues gerou a ruptura da memória da população e ao mesmo tempo, a curiosidade dos demais sujeitos de se entender o que de fato ocorreu naquela localidade, principalmente pela repercussão auxiliada pela mídia, e a partir dessa expansão, as memórias e valores do grupo foram sendo substituída e enquadradas pelo ocorrido do dia 5 de novembro de 2015. É como se a memória que o grupo tinha como herança fossem levadas com a lama e sendo substituída pelas do momento do desastre.

Se não tivesse ocorrido a tragédia, o subdistrito continuaria e os moradores com suas vidas cotidianas fora da cidade, o que de fato não haveria a necessidade de consagrar Bento como um lugar de história. Naquele espaço o grupo já não está mais dentro de suas memórias, mas sim dentro da história do maior desastre ambiental brasileiro, pois a memória de fato é o que é vivido e carregado pelo grupo estando sempre em processo de construção. Pensando em Bento Rodrigues e sua transformação em um sítio de memória sensível, ou de consciência, pode-se dizer que o tempo do lugar se tornará o tempo do rompimento.

Todavia, essa transformação do que restou em objeto museológico, procede a partir de um recorte pontual específico e significativo, como o caso da tragédia no Distrito. Tal fato deixa de lado os fragmentos de como um todo se tornou um conjunto, pois Bento Rodrigues acabou se tornando “palco” de um acontecimento trágico, no qual a memória coletiva e afetiva de seus moradores, que antes eram desconhecidas por muitos, agora ocupam canais de mídia, mas de forma homogeneizada: a memória dos que sobreviveram, presenciaram o acontecimento e tiveram sua vida modificada por ele.

É fato que a construção dos lugar de memória são importantes, mas devem ser pensados como forma de diálogo do passado, presente e futuro, de quem vivenciou, testemunhou e sobreviveu ao acontecimento que esse representa, além de fazer com que essa nunca mais se repita a partir do conhecimento do outro e empatia do que não foi experienciado por ele, ou seja, um trabalho de sensibilização, a partir da valorização e autonomia da voz de quem fala, para aproximar os leitores/visitantes a verdadeira realidade social de quem se encontrou e se encontra e passou pelo ocorrido. O interessante dos lugares é quando eles conseguem ressignificar o acontecimento e se transformam em ferramenta e reflexão social para perspectivas futuras, a partir de uma simbologia e significação imaterial que evocam vivências, lembranças, conflitos e impasses, pois eles podem trazer novamente o que faz lembrar e o que se ânsia após o trauma vivenciado.

O fato é que ao se tratar da criação dos lugares de memória existe uma seleção do que será representado e o que dará mais ênfase, às consequências que podem ser geradas a partir disso é redução da memória para o recorte que será destacado, na construção da memória coletiva. Neste sentido, com esse trabalho há o desejo de levantar questionamentos, novos olhares e reflexões, contribuindo para maior conscientização, quanto para dar subsídios do cuidado para não reduzir o antigo distrito na representação de um crime, pois isso pode contribuir para silenciar e

homogeneizar as memórias individuais e coletivas dos que ali estiveram presente no antes e após o acontecimento marcante.

REFERÊNCIAS

CASTRIOTA, Leonardo. **Lidando com um patrimônio sensível O caso de Bento Rodrigues, Mariana MG.230.00 patrimônio sensível**.ano 20, jul. 2019.Disponível em arquitextos 230.00 patrimônio sensível: Lidando com um patrimônio sensível | vitruvius Acesso em 23 de mai de 2022.

CASTRO, Ana Lúcia Siaines de. **Memórias clandestinas e sua museificaçã**o. Ana Lúcia Siaines de Castro – Rio de Janeiro:Revan, 2007.212p.

DOSSIÊ DE TOMBAMENTO de Bento Rodrigues. Belo Horizonte, Maio de 2019. Disponível em: DOSSIE-BENTO-ICOMOS-2019.pdf(patrimoniocultural.blog.br). Acesso em: 04 de ago. de 2021.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Beatriz Sidou. 2ª ed. São Paulo:Centauro, 2013. In: SILVA, Giuslane Francisca da Silva. Revista do corpo discente do PPG-História da UFRGS. Aedos, Porto Alegre, v.8, n.18,p.247-253, Ago. 2016.

NORA, Pierre. **Entre Memória e História. A problemática dos lugares**. In: Projeto História. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica, n.10, p.7-27, dez. 1993.

OLIVEIRA, Maraysa de Fátima Costa de. **A homogeneização e silenciamento das memórias clandestinas e subterrâneas na construção dos lugares de memória : as possíveis problemáticas da transformação do antigo subdistrito de Bento Rodrigues em sítio de memória sensível**. 2022. 99 f. Monografia (Graduação em Museologia) - Escola de Direito, Turismo e Museologia da Universidade Federal de Ouro Preto, 2022.

POLLACK, Michael. **Memória, esquecimento e silêncio.** Revista Estudos Históricos, Rio de Janeiro, no. 3, 1989.

A MEMORIALIZAÇÃO DOS MORTOS PELA COVID-19

Mariana Brauner Lobato

Mestranda no curso de Memória social e Patrimônio cultural da Universidade Federal de Pelotas

RESUMO

O campo de pesquisa da memória apresenta um amplo debate construído por pesquisadores da história, antropologia, sociologia e demais áreas das ciências humanas. Nesta pesquisa serão analisadas as representações feitas em ambientes memoriais e como estes se constituem de modo a ser compreendido no campo de estudos da museologia. A presente pesquisa está sendo desenvolvida para elaboração de dissertação junto ao Curso de Mestrado em Memória social e Patrimônio cultural da Universidade Federal de Pelotas, com apoio da bolsa Capes. Até o presente momento foram analisados 34 memoriais virtuais que tratam do tema da covid-19. Como método qualitativo, utiliza-se a análise quanto a expografia, e a seleção de estudos de caso de abrangência internacional. Para que fosse possível esta investigação, organizou-se tabelas de análise dos memoriais da covid-19. Além dessas atividades, foi feito o levantamento bibliográfico utilizando as palavras-chave: memória e Covid-19, memoriais da pandemia e memorialização da Covid-19. Foram utilizadas as contribuições de diversos autores, notadamente de Joel Candau e Henry Rousso. Até o momento foram elaboradas análises das composições expográficas, cores, símbolos e elementos utilizados para compor esses ambientes. Foi possível observar que o surgimento dos memoriais para tratar do tema da covid-19 tem como premissa oferecer um ambiente de apoio emocional para vivenciar o luto coletivo de familiares e amigos dos que foram vitimados pela covid-19. A partir dos resultados desse mapeamento será possível determinar a presença de um formato ou padrão de memorialização e sua repercussão para constituição dessa memória traumática ainda tão recente.

PALAVRAS-CHAVE

Memorial da covid-19. Memórias da pandemia. Memórias traumáticas. Memorialização.

ABSTRACT

The field of memory research presents a broad debate built by researchers from history, anthropology, sociology and other areas of the human sciences. This research will analyze the representations made in memorial environments and how they are constituted in order to be understood in the field of museology studies. This research is being developed for the preparation of a dissertation for the Master's Degree in Social Memory and Cultural Heritage of the Federal University of Pelotas, with the support of the Capes scholarship. To date, 34 virtual memorials dealing with the theme of covid-19 have been analyzed. As a qualitative method, it is used the analysis of the expography, and the selection of case studies of international scope. In order to make this research possible, tables were organized to analyze the covid-19 memorials. In addition to these activities, a bibliographic survey was done using the keywords: memory and Covid-19,

pandemic memorials, and memorialization of Covid-19. The contributions of several authors were used, notably Joel Candau and Henry Rousso. So far, analyses of the expographic compositions, colors, symbols, and elements used to compose these environments have been elaborated. It was possible to observe that the emergence of memorials to deal with the theme of covid-19 is premised on offering an environment of emotional support to experience the collective mourning of relatives and friends of those who were victimized by covid-19. From the results of this mapping, it will be possible to determine the presence of a format or pattern of memorialization and its repercussion on the constitution of this traumatic memory that is still so recent.

KEYWORDS

Memorial of covid-19. Memories of the pandemic. Traumatic memories. Memorialization.

.

Introdução

Este trabalho trata dos fenômenos de memorialização vinculados à pandemia de covid-19, analisando como surgem estes memoriais e como se constituem formativamente considerando aspectos visuais, sonoros e discursivos, inserindo-se assim, no campo de estudos da museologia.

No campo de pesquisa da memória há um amplo debate constituído por pesquisadores da história, antropologia, sociologia e demais áreas das ciências humanas, portanto esta pesquisa é construída por um viés multi e transdisciplinar. Tendo como aporte teórico pesquisadores destas diversas áreas, se pretende com esta pesquisa ter um panorama de como estão sendo constituídas as memórias das pessoas em torno desse momento social traumático, através dos memoriais que surgiram em ambiente virtual dedicado à memória dos que foram vitimados pelo vírus, durante esta pandemia.

Vale ressaltar que o presente trabalho é um recorte da pesquisa que está sendo desenvolvida junto ao Programa de Pós-graduação Memória social e Patrimônio cultural, a nível de mestrado e com o apoio da bolsa de estudos Capes. Até o momento a pesquisa consta com o arrolamento dos memoriais virtuais de 34 sites sendo destes 28 brasileiros e os demais de origem estrangeira.

Como objetivo principal para o desenvolvimento deste artigo são identificadas as seguintes preocupações: interpretar os fenômenos memoriais da covid-19 pela perspectiva do campo de estudos da memória e, em específico, compreender a importância e o papel das memórias traumáticas. Para atingir esses objetivos são abordados estudos de caso como exemplos de memorialização da covid-19, com amplitude internacional. Por conseguinte, se pretende verificar os elementos comuns a partir de um estudo comparativo em busca de elementos sonoros e visuais; ambientação do site e a proposta de discussão do tema. Utilizando a análise quantitativa, se determinará uma rede ou padrão de memorialização.

Como método qualitativo, utiliza-se a análise quanto à expografia e seus elementos. Os

estudos referem especialmente, a seleção de casos de abrangência nacional e internacional. Para exemplificarmos os processos de memorialização referidos apontamos como foco deste artigo quatro ambientes memoriais que surgiram neste contexto pandêmico.

Desenvolvimento

Estes memoriais surgem como resposta às vivências traumáticas que individual e coletivamente assolaram o mundo durante a pandemia de covid-19. Para compreendermos melhor como surgem essas iniciativas memoriais e como elas se constituem formativamente se faz necessário entender como a memória participa dessa construção dos fenômenos de memorialização.

A escolha desta temática se justifica ao inserirmos a contribuição da memória individual, que se torna uma memória coletiva frente ao acontecimento vivido em comum pelos indivíduos. Neste sentido a memória se torna um vetor de constituição identitária, como referido pelo antropólogo Joël Candau:

> Uma memória de tragédias contribui assim, de maneira diferenciada mas sempre muito predominante, à construção do patrimônio de um grupo e, por consequência, de sua identidade, que pode ser uma identidade realmente sofredora ou um simples mise en scène, encenação do sofrimento. (CANDAU, 2010. p.45)

Consequentemente, podemos aferir que a construção patrimonial e memorial interdepende das vivências singulares que se transformam para um discurso identitário único mas não livre de divergências. As tragédias vividas, assim como o caso da covid-19, integram o imaginário coletivo e desta forma, emerge um sentimento de coletividade que propicia a construção de ambientes para vivenciar essa memória traumática em comum.

A repercussão disto pode ser analisada como um processo de formação da história, tendo em vista a ação coletiva para defesa e perpetuação do discurso sobre a memória traumática, o discurso é formado para ser transmitido e, assim, torna-se parte dessa história. Neste sentido o historiador Henry Rousso, detalha que devemos compreender que:

> A história já não se caracteriza, primeiramente, por tradições a respeitar, por heranças a transmitir, por conhecimentos a elaborar ou por mortos a celebrar, mas antes por problemas a “gerir”, por um constante “trabalho” de luto ou de memória a empreender, haja vista o enraizamento da ideia de que o passado deve ser arrebatado do limbo do esquecimento, e que somente dispositivos públicos ou privados permitirão exumá-lo. (ROUSSO, 2016. p.30).

A mobilização em torno desses acontecimentos propicia a construção do discurso e colocam em pauta, vários fatores que ainda atormentam nossa sociedade atual, o processamento do luto, as principais camadas sociais afetadas pelo vírus, os debates sobre a vacinação. E também no contexto que vivenciamos atualmente, o pensamento e os processos que visam contornar o

esquecimento, fazem parte do nosso cotidiano, como sinalizado pelo pesquisador do campo da memória Andreas Huyssen:

> Para onde quer que se olhe, a obsessão contemporânea pela memória nos debates públicos se choca com um intenso pânico público frente ao esquecimento, e poder-se-ia perfeitamente perguntar qual dos dois vem em primeiro lugar. É o medo do esquecimento que dispara o desejo de lembrar ou é, talvez, o contrário? (HUYSSEN, 2000. p.19)

Os memoriais neste contexto, surgem para suprir o medo do esquecimento, e assim os indivíduos que tomam frente dessas iniciativas, promovem a manutenção das memórias. Que colabora diretamente para a construção histórica e para o imaginário coletivo, esses processos de memorialização estão presentes em vários momentos da historiografia a no que concerne às memórias traumáticas, podemos citar Márcio Seligmann-Silva, que complementa:

> antimonumentos, na medida em que se voltam aos mortos, injetam uma nova visão da história na cena da comemoração pública e, ao mesmo tempo, restituem práticas antiquíssimas e comemoração e rituais de culto aos mortos. (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 146)

Portanto o medo do esquecimento desses momentos traumáticos na história da humanidade, justificam as iniciativas memoriais que são objeto deste estudo. A partir das contribuições dos autores acima referidos podemos perceber a profundidade temática e os variados campos de compreensão que corroboram para o surgimento desses memoriais.

Para a interpretação de como está sendo constituída a representação da memória acerca deste momento traumático na história da humanidade, e com o objetivo de análise e interpretação desse acontecimento a nível mundial, se faz necessário o recorte de exemplares para aplicar o método comparativo. Para isto foram selecionados quatro exemplos: África do Sul, Brasil, China e Estados Unidos.

O primeiro memorial que abordamos neste trabalho, pertence à Universidade Estadual Paulista (UNESP), e se destina a rememorar as vítimas do coronavírus. Este site apresenta um fundo azul por onde transitam os nomes das vítimas junto a uma flor branca popularmente conhecida como dente de leão, com fundo musical. Ao clicar sobre um nome podemos acessar mais informações como: nome, cargo ou emprego, biografia, data de nascimento e falecimento, e um texto feito pelos familiares. (Figura 1)

Figura 1 - Memorial UNESP



Fonte: O autor, 2022

O segundo memorial que apresentamos é o Quinming, da China, este espaço difere dos demais memoriais encontrados, apresenta uma aglomeração de linhas circulares, onde cada linha representa um visitante do memorial. (Figura 2)

Figura 2 - Memorial Quinming



Fonte: O autor, 2022

Possui música de fundo e, na primeira página, um texto justificando a presença do memorial online. Visto que este memorial está relacionado a um evento anual, de comemoração dos mortos que ocorre no Auditório Hongshan em Wuhan, surge em 2020 e se mantém de forma permanente no virtual. Sua visualidade é construída por linhas no sentido anti-horário que são o caminho daqueles que adentram ao memorial, é sugerido colocar o nome e ao clicar sobre os enquadramentos de visualização do monumento podemos ver os nomes em movimento. O site está disponível em Chines e Inglês, tendo a predominância das cores branco e cinza com detalhes em preto, a música instrumental também se faz presente como em outros memoriais.

A emissora de notícias e entretenimento, SABC News, da África do Sul, fundada em 1936, criou um memorial chamado COVID-19 MEMORIAL WALL, a página dispõe das fotos, nome, idade e uma breve biografia dos que foram acometidos pela doença. Eles disponibilizam um formulário para quem pretende enviar a sua homenagem, uma observação importante no formulário é que refere que não há necessidade de enviar as respostas, portanto a homenagem, em inglês pode-se escrevê-la em sua língua materna.

Figura 3 - Memorial SABC News



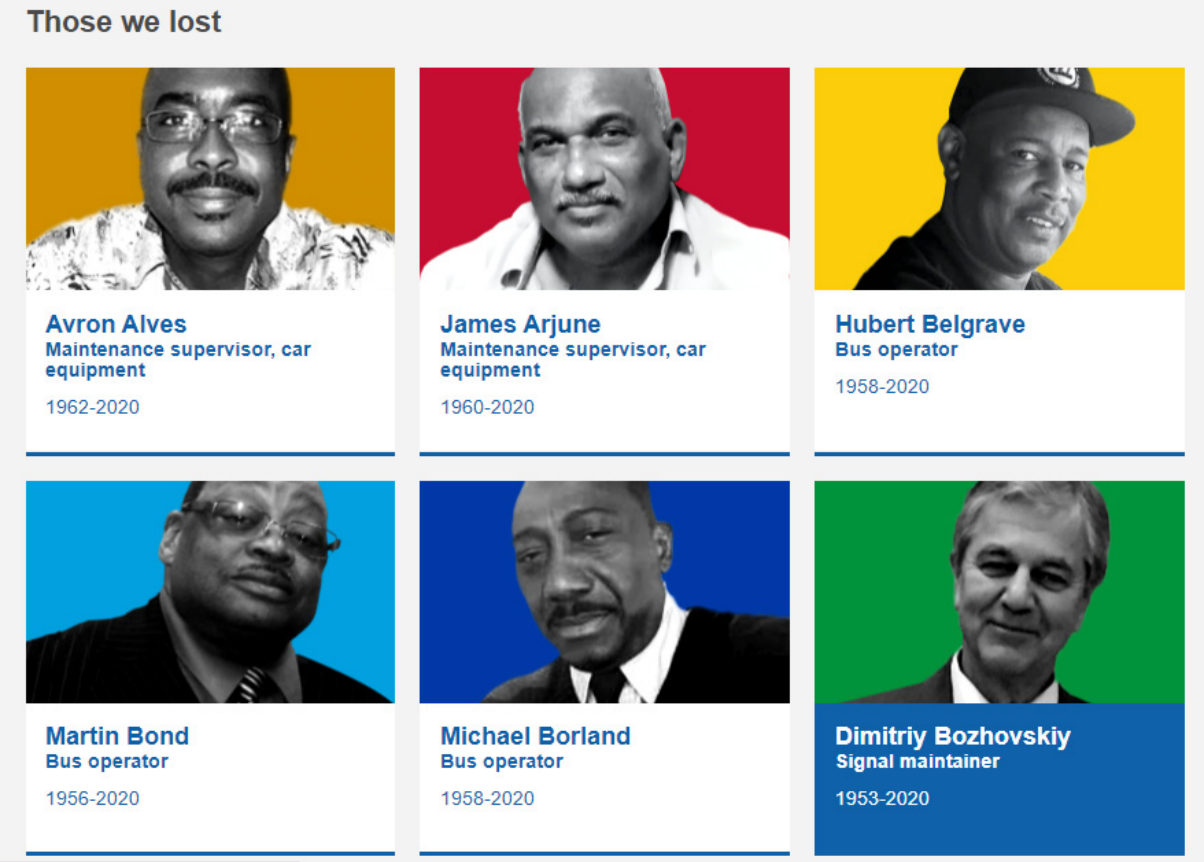
Fonte: O autor, 2022

Um diferencial a ser destacado neste memorial é a disposição dos nomes por ordem alfabética, que nos permite uma busca rápida pela primeira letra do sobrenome, com acesso por uma barra horizontal, e também é possível ver todas as fotos e nomes usando a barra de rolagem.

O fundo preto também se coloca como um diferencial, mas mantém a temática de luto, assim como vários outros exemplares que foram analisados e não constam neste texto, destacando que a presença da vela é um ícone recorrente.

Outro memorial identificado foi o da Metropolitan Transportation Authority, MTA EUA, um memorial online e que se transpõe aos espaços públicos, dedicado aos trabalhadores que foram vitimados pela pandemia de Covid-19. Este memorial disponível na internet também estava presente nas estações de transporte da MTA, apresentado nas telas que normalmente transmitem as atualizações de trânsito.

Figura 4 - Memorial MTA



Fonte: O autor, 2022

Ao acessarmos o memorial, a primeira frase que lemos é, “Lembrando os colegas que perdemos para a covid-19”, logo após um vídeo, o mesmo que é transmitido nas estações de metrô, e abaixo mostra a listagem dos vitimados com foto, cargo, data de nascimento e de falecimento. Este memorial também destaca uma cor ao fundo de cada foto, que são escolhidas pelos familiares do falecido.

Pelos exemplos citados podemos ver a sensibilidade daqueles que criaram esses memoriais para com os familiares daqueles que são homenageados. Essas escolhas expográficas de ambientação como cores, música e os nomes de quem foi vítima da covid-19, gera um formato de lembrança que todos podem vivenciar, a iniciativa para não esquecer estes momentos que garante a inserção dessas vivências na história.

Considerações finais

A partir da pesquisa realizada foi possível observar que o surgimento dos memoriais para tratar do tema da covid-19, tem como premissa oferecer um ambiente de apoio emocional para vivenciar o luto coletivo de familiares e amigos, dos que foram vitimados pela covid-19.

Neste sentido, quatro memoriais e seus ambientes virtuais foram identificados e analisados como de modo a demonstrar a importância dos referenciais memoriais, em virtude da memória traumática que a vivência da pandemia, tão singular e avassaladora ocasionou.

Pelo processo comparativo que estabelecemos para a construção deste artigo foi possível destacar, brevemente, os elementos recorrentes destes exemplares a nível internacional. Primeiramente, o maior referencial de similitude encontrado foi a presença da lista de nomes, nomear aqueles que fazem parte desse movimento de memorialização, seria uma forma de homenagear os falecidos, mostrando também suas fotos, e as mensagens de familiares e amigos.

Outro elemento de grande presença é a música, o som que se propõe a uma ambientalização e sensibilização, este instrumento favorece a sensação de imersão no espaço, em que ultrapassa a visualidade do ambiente virtual, promovendo assim um momento de recolhimento e reflexão.

Essas breves observações constituem resultados parciais da pesquisa, que está em andamento, e que resultará na elaboração de uma dissertação que propõe apresentar um mapeamento de memoriais virtuais dos vitimados pela covid-19, em vários países do mundo, e assim, será possível determinar a presença de um formato ou padrão de memorialização, e como que essa característica repercute para constituição dessa memória traumática ainda tão recente.

REFERÊNCIAS

CANDAU, Joël. Bases antropológicas e expressões mundanas da busca patrimonial: memória, tradição e identidade. *In*: **Revista Memória em Rede**: Pelotas, v.1 n.1, p. 37-52, 2009.

HUYSSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia.** Rio de Janeiro Aeroplano, 2000.

ROUSSO, Henry. **A última catástrofe, a história, o presente, o contemporâneo.** Rio de Janeiro Brasil: FGV Editora, 2016.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **História, Memória, Literatura: o Testemunho na era das Catástrofes.** Editora da UNICAMP, 2003.

UM MUSEU VIRTUAL PARA AS MEMÓRIAS DO (*IN)*POSSÍVEL: trauma, resistência e intervenção

Priscila Chagas Oliveira

Bacharel em Museologia pela UFRGS.

Mestra e Doutoranda pelo PPG em Memória Social e Patrimônio Cultural/UFPel

Maíra Brum Rieck

Psicanalista da APPOA (Associação Psicanalítica de Porto Alegre).

Idealizadora e coordenadora do Museu das Memórias (*In*)Possíveis do Instituto APPOA: clínica, intervenção e pesquisa em psicanálise.

Psicóloga e mestre em educação.

Autora do livro "Enigmas do Nome Próprio: um encontro entre psicanálise e prostituição"

RESUMO

Este trabalho apresenta o Museu das Memórias (*In*)Possíveis (MM*In*P), vinculado ao Instituto APPOA – clínica, intervenção e pesquisa em psicanálise. Reflete sobre a potência do museu-fenômeno, que inspira sua missão. Apresenta-o como um museu-instituição, gerido pelo planejamento museológico; um museu virtual, não menos "real" do que os museus de "pedra e cal", mas uma manifestação atualizada em um outro tempo (tempo real) e espaço (ciberespaço); também um museu de memória e de consciência que torna visíveis, audíveis e assimiláveis as memórias traumáticas, difíceis e subterrâneas. Através da salvaguarda, pesquisa e comunicação de seu acervo, fomenta a consciência crítica, a partir de uma tomada de posição ético-política, frente a acontecimentos trágicos, violentos e de violação de direitos humanos. Caracteriza as memórias do (*In*)Possível, que se referem à dimensão subterrânea da memória que introduz a ideia moebiana de possível e de impossível ao mesmo tempo. Como um Museu-Intervenção, une Museologia e Psicanálise e se coloca no campo da inauguração, da criação e da ficção. Por fim, considera a potência do Museu em transformar e imaginar novos mundos onde o laço humano não desumaniza os que buscam outras formas de viver ou criminalizem aqueles que questionam os poderes estabelecidos.

PALAVRAS-CHAVE

Museu-Intervenção. Psicanálise. Memórias Subterrâneas.
Memórias Traumáticas. Memórias (*In*)Possíveis.

ABSTRACT

This paper presents the Museum of (In)possible memories (MMInP), linked to the APPOA Institute – clinic, intervention and research in psychoanalysis. It reflects on the power of the museum-phenomenon, which inspires its mission. It presents it as a museum-institution, managed by museological plan; a virtual museum, no less "real" than the "brick and mortar" museums, but

an updated manifestation of the museums in another time (real time) and space (cyberspace); also, a memory museum that makes traumatic, difficult and subterranean memories visible, audible and assimilable. Through the preservation, research, and communication of its collection, it fosters critical awareness, based on an ethical-political position in the face of tragic, violent events and violations of human rights. It characterizes the memories of the (In)Possible, which refer to the subterranean dimension of memory that introduces the moebian idea of possible and impossible at the same time. As a Museum-Intervention, it unites Museology and Psychoanalysis and places itself in the field of inauguration, creation, and fiction. Finally, it considers the Museum's power to transform and imagine new worlds where the human bond does not dehumanize those who seek other ways of living or criminalize those who question the established powers.

KEYWORDS

Museum-Intervention. Psychoanalysis. Subterranean Memories.
Traumatic Memories. (*In*)Possible Memories.

1 Museu das Memórias (In)Possíveis: entre o fenômeno e a institucionalização

Como vivemos? Quem adoecemos? Quem são aqueles sem nomes relegados às margens da cidade? Quem são os que podem morrer "sem deixar rastro"?
(MUSEU das Memórias (*In*)Possíveis, 2023[1])

Nossa história começa em 2013, no seguinte cenário: Museu Nacional da História da Imigração em Paris, França. Um casal passeia pela cidade-luz, berço do Iluminismo e do ideal de museu tradicional ortodoxo, "templo das musas". O casal está no país que faz parte da história dos museus e consequentemente do imaginário do museu contemporâneo: "o termo museu é indissociável do jardim mítico, do conceito mental, da colecção, do edifício. Mas também do predicado civilizacional, da instituição totalitarista e absoluta, do cartão-de-visita turístico" (BRITO, 2014, p.11). O casal de nossa história talvez não soubesse que a França revolucionária do final do século XVIII instituiu marcos de memória (HALBWACHS, 1976), conceitos e ideias - tais como os monumentos, a figura do herói e as datas comemorativas - que se tornaram a base para a construção da tipologia de museu que, ainda atualmente, se reproduz. No entanto, nosso casal estava ciente do quanto museus, monumentos e memoriais figuraram, por anos a fio, estratégias de poder e violência simbólica, moldando estados-nação em um processo excludente de formação de memórias oficiais (CHAGAS, 2009). E foi justamente por esse imaginário de museu que nosso casal se surpreendeu ao se deparar com outras narrativas museológicas. O Museu Nacional da História da Imigração carrega um algo mais, relativo à potência transformadora da palavra e da multiplicidade de vozes. No museu, o casal observou uma colcha de linho que conta a história de

1 Disponível em: https://museu.appoa.org.br/site/exposicoes/. Acesso em 18 jan. 2023.

um imigrante africano:

> Fora um presente de sua mãe, que sabia que seu filho migraria para um país frio, a França. Por medo do frio, a mãe achou por bem deixar seu filho bem aquecido, com o que supôs ser o artigo mais quente que conhecia desde o calor africano. (RIECK, COSTA, 2016, p.52).

A narrativa associada àquele objeto, até então tido como banal, comoveu o casal, pois ele funcionava, ao mesmo tempo, como suporte de uma memória sensível, um registro da presença daquele imigrante na França, a ausência de sua mãe que ficou para trás, e todo o afeto transposto para a materialidade da colcha. Um universo material/imaterial imenso que foi transferido através da comunicação museológica. A experiência marcou o casal, mas mais fortemente um deles que, chegando novamente em seu país, o Brasil, proferiu: "eu vou criar um museu assim!". Bastou uma intenção de memória (NORA, 1993) para que essa ideia de "museu" pudesse existir virtualmente, ou seja, em potência:

> Se o Museu não é o espaço físico das musas, mas antes o espaço de presentificação das idéias, de recriação do mundo por meio da memória, ele pode existir em todos os lugares e em todos os tempos: ele existirá onde o Homem estiver e na medida em que assim for nominado. (SCHEINER, 1999, p. 137-138).

Se compreendermos a natureza fenomênica do museu somos capazes de vislumbrar uma outra prática museológica: "o que importa é atuá-lo como instância de possibilidades, obra aberta, espaço transitório de manifestação cultural. O foco é a passagem, o fluxo, o movimento" (SCHEINER, 2009, p.45).

Verbalizar, nominar, contar, narrar muitos, muitas… O museu sonhado é esse fenômeno humano capaz de relacionar/manifestar o mundo concreto exterior e o mundo abstrato interior das pessoas, apresentando de forma sensível as realidades percebidas. O museu imaginado existiu na medida em que foi nominado, contado, verbalizado. O casal de nossa história são a/os psicanalistas Maíra Brum Rieck e André Oliveira Costa, e o museu imaginado é hoje o Museu das Memórias (*In*) Possíveis[2] (MM*In*P).

Nos quatro anos que se passaram, o "Museu de Maíra" - sendo ela a principal idealizadora - seguiu sua jornada, um tanto solitária, porém, em constante transformação. Era o "museu de uma mulher só". Maíra queria mais para ele, muito mais e então percebeu que precisava de apoio, de um coletivo, de uma qualificação. Assim, em 2014 o Instituto APPOA: clínica, intervenção e pesquisa em psicanálise[3] transformou-se no seu co-criador e por consequência, seu mantenedor, dando início ao seu processo de institucionalização. O MM*In*P se tornaria um museu-instituição, mas certamente não um museu ortodoxo.

Logo em seguida, em 2017 a então museóloga Priscila Chagas Oliveira foi contratada a fim de dar bases sólidas ao fenômeno, e em 2018 nasceu o primeiro Plano Museológico do Museu

2 Disponível em: https://museu.appoa.org.br/site/sobre/. Acesso em 20 jan. 2023.
3 Disponível em: https://appoa.org.br/instituto_appoa. Acesso em 28 jan. 2023.

das Memórias (*In*)Possíveis (OLIVEIRA, 2018). Esse documento foi um grande divisor de águas na história da instituição, pois, além de ser o primeiro plano museológico de um museu de tipologia virtual (até aquele momento), nele foram realizadas a definição conceitual e a formulação de programas institucionais, que definiram diretrizes de ação.

"Museu Psicanalítico", "Museu-Intervenção", "Museu das Memórias Difíceis", "Museu das Memórias Subterrâneas", "Museu das Memórias Recalcadas", "Museu das Memórias Excluídas"... Foram tantos os seus nomes que fica a questão: o que é esse museu que nasce fenômeno e torna-se instituição?

O Museu das Memórias (*In*)Possíveis, como já frisado é **museu-fenômeno**, uma ideia em movimento, em transformação, livre e plural em constante atualização. Também se trata de **museu-instituição**, com vinculação ao Instituto APPOA: clínica, intervenção e pesquisa em psicanálise. No MM*In*P realiza-se o processo de musealização dos testemunhos coletados, ou seja, um olhar específico sobre a realidade, em que se atribui valor por meio de atividades teóricas e práticas seguindo uma cadeira operatória, que pode ser resumida em preservar (selecionar, adquirir, gerenciar, conservar), pesquisar (classificação e catalogação - tesaurização) e comunicar (exposições, publicações) (STRÁNSKÝ, 1980). Essa gestão técnica e administrativa é regida pelo Plano Museológico, desenvolvido em 2018[4].

Porém, também somos um **cibermuseu,** por vezes "impropriamente denominado de "virtual"" (DESVALLÉES, MAIRESSE, 2013, p.66-67), uma vez que não somos menos reais do que os museus "de pedra e cal". Ao mesmo tempo, por compormos uma ideia de museu que se coloca diante da problemática do museu tradicional ante a sociedade contemporânea, também somos um **museu virtual**, na acepção filosófica do termo: "Virtualizar é caminhar em direção à interrogação. É fluidificar as distinções. Afirmar ser o museu virtual é compreender esta nova possibilidade" (MAGALDI, BRULON, SANCHES, 2018, p.151). O MM*In*P não se configura mera cópia digital de um mundo físico/concreto. Nele realiza-se o processo de musealização em tempo-real, no ciberespaço e através da linguagem eletrônica. Como parte do movimento da cibercultura (LÉVY, 1999 as relações entre museu e visitantes se dão por meio das interfaces físicas, gráficas e sociais (OLIVEIRA; NUNES, 2021).

Ao mesmo tempo, as coleções do MM*In*P dizem sobre algo na sociedade que está muito perto, mas que pode parecer distante, uma vez que diversos pagamentos, recalques e exclusões podem mascarar sua existência. O acervo do MM*In*P o caracteriza como um **museu de memória e de consciência**. Um museu que apela às consciências diante do horror e da violência cotidiana:

> Os Museus de Memória e Consciência possuem a missão comum de tornar visíveis, audíveis e assimiláveis, acontecimentos e experiências que tendem a ser silenciadas. Trata-se de uma modalidade pensada para fomentar a consciência crítica, a partir de uma tomada de

4 O Plano Museológico do Museu das Memórias (In)Possíveis está passando por um processo de atualização e deverá ser lançado no primeiro trimestre de 2023 na coleção "Produção" do Acervo do Museu. Acesse: https://museu.appoa.org.br/acervo/colecoes/.

> posição ético-política, frente a acontecimentos trágicos, violentos e de violação de direitos humanos. (BEZERRA, 2022, documento eletrônico).

Como instituições plurais os museus de memória evidenciam a necessidade de reconhecer na sociedade e no Estado a responsabilização pelos crimes perpetrados em vistas ao "que jamais se repita": "interligando, assim, memória, verdade, justiça em uma política pública híbrida, simbólica, mas, também, de reparação e, por vezes, de justiça" (JARDIM, 2022, p. 110). São, portanto, instituições que marcam fortemente o componente ético e político associado à memória social e ao patrimônio cultural.

Trabalha-se com memórias difíceis, dolorosas, traumáticas, por meio de narrativas sensíveis que podem ser provenientes de objetos de qualquer ordem: fotografias ou imagens digitais, sonhos e testemunhos contados ou escritos. Por meio desse acervo imaterial busca-se gerar empatia, fomentar reflexão e construir uma cultura para os direitos humanos.

O MM*In*P marca as memórias (*in*)possíveis associadas às graves violações dos direitos humanos que presenciamos diariamente na sociedade e que não podem ser banalizadas pelo risco de sua repetição.

2 Sobre o (In)Possível da Memória

Mas afinal, o que são as **memórias (*in*)possíveis**? o que é o impossível e o que é o possível? O que é o *In* com N? O que é um museu fundado na ética da psicanálise? Por que inscrever a psicanálise em um Museu? O (*In*)Possível do Museu se refere à dimensão subterrânea da memória que introduz a ideia moebiana de possível e de impossível ao mesmo tempo. O *IN* evidencia o (in) consciente, o (in)dizível, o Impossível, a (in)tervenção. Mas o que é um Museu-Intervenção? Unir Museologia e Psicanálise está na ordem da inauguração, da criação, da ficção. O Museu das Memórias (*In*)Possívies é gerido principalmente por psicanalistas, mas não é um espaço clínico propriamente dito, os participantes do nosso museu não são nossos pacientes, mas a clínica está implícita pois trabalha-se no que Freud chamou de transferência.

O conceito de transferência em Freud é um dos conceitos mais importantes da psicanálise. É um conceito inaugural e revolucionário da clínica. Freud nos diz que não é tudo que um paciente consegue colocar em palavras, tem coisas que ele mostra em ato. O exemplo que traz em seu texto "A dinâmica da transferência" (1912/1996) é o de um paciente que é agressivo com ele na sessão. Freud, excelente leitor do (O)outro, não leva para o lado pessoal, mas entende que tem jeitos indiretos de falar o que nem o sujeito sabe falar. A agressão do paciente é uma forma, naquele contexto específico, daquele sujeito em questão, contar que era agressivo com o pai. Ou seja, o

que não se diz, o que não se sabe dizer, pode ser dito em ato. Isso ocorre no campo individual, mas também ocorre no espaço público. Sabemos muito bem que quando não lidamos coletivamente com os crimes que o espaço público cometeu com determinados grupos, em determinado tempo histórico, essa história retorna em ato. Por não termos lidado com a ditadura civil-militar no Brasil, tivemos Bolsonaro na presidência, por exemplo.

O apagamento da história não gera esquecimento. Ao contrário, gera repetição em ato. Isso também é Freud. Isso é Psicanálise, isso é Museologia. Esse ponto de intersecção entre as disciplinas faz com que a ética do (*in*)possível seja a insistência da memória para que seus crimes nunca mais se repitam.

Dessa forma, o MM*In*P vem receber discursos marginais, discursos outres, discursos que supostamente estão de fora, mas um fora que moebianamente cria e sustenta o dentro. O Museu acolhe e recebe o horror, mas nunca para reproduzi-lo ou reafirmá-lo. Ao contrário, buscamos transformar e imaginar novos mundos onde o laço humano não desumanize os que buscam outras formas de viver ou criminalizem aqueles que questionam os poderes estabelecidos.

O MM*In*P é, sobretudo, um espaço de resistência, de questionamento das amarras do espaço público. Quando Lacan trabalha a ética da psicanálise (1959-60/1997), ele recorre à Antígona e a sua luta para que ninguém que tenha existido jamais tenha sua existência apagada. Por essa razão, a psicanálise é sempre subversiva e não vai de encontro aos ideais e normas estabelecidas pelos poderes vigentes de um tempo, ou da memória oficial de um país.

Como está no site do MM*In*P:

> São muitas as vidas que correm nas margens da cidade, nas margens da Histórias. Muitas delas não deixam traços, na medida em que são vividas como rupturas radicais. São aquelas que foram exiladas nas ruas, destituídas da possibilidade de compartilhamento de um espaço em comum, ou que passaram por diferentes violências, as das guerras e também aquelas produzidas pelos que deveriam oferecer cuidados. Como construir uma memória para existências que desaparecem no apagamento de seus laços? Como dar lugar/registrar as marcas que essas vidas produziram? Como evidenciar o *In* (dentro) e *Out* (fora) da memória social?
>
> O Museu das Memórias (*In*)Possíveis do Instituto da Associação Psicanalítica de Porto Alegre é um museu virtual que busca inscrever histórias e narrativas, acolhendo as produções de sujeitos cujos lugares discursivos estão fragilizados nos laços sociais e que estão na ordem do (*In*)dizível, do (In)consciente e do Impossível. Além disso, é um museu intervenção construído sob a ética da psicanálise que busca fazer um comum reconhecendo as diferenças. (MUSEU das Memórias (*In*)Possíveis, 2023).

Moradores de rua, os ditos loucos, os *outsiders*, os que não se encaixam, os criminosos, as prostitutas… são aqueles que dizem do nosso tempo histórico, que denunciam as tiranias dos ditos "humanos de bem" e que pagam, cada grupo a sua maneira, o preço individualmente, seja com seu apagamento, seja com suas próprias vidas.

O MM*In*P funciona assim:

> Primeiro encontramos algo que contenha em si um valor narrativo. Pode ser qualquer objeto, independentemente da sua materialidade: uma boneca, um sonho, um testemunho, uma árvore, um anel, uma fotografia de família. São "coisas" que transmitem histórias e guardam memórias. Nós chamamos essas coisas de *sociotransmissores* (CANDAU, 2012), extensões dos nossos corpos, pontes entre tempos e espaços, entre o visível e o invisível. Carregam em si um traço que nos representa. Todos temos esses objetos com potência narrativa que nos representam [...] Porém, não são quaisquer desses objetos que poderão fazer parte do Museu. Há uma segunda etapa para que esses objetos tão valiosos entrem no nosso acervo. Segundo, esse objeto particular deve contar histórias de pessoas que sofreram rupturas de sua relação com o laço social, ou que estejam ocupando um lugar de exclusão social. A história de uma guerra, de uma ditadura, de uma violência de Estado. Se o objeto contar histórias de pessoas que se tornaram invisíveis aos olhos de todos, poderá fazer parte do acervo do MM*In*P. Por exemplo, se um brinquedo infantil ou testemunho tiver vindo de um refugiado de guerra, de um morador de rua que foi assassinado ou de alguém que foi removido de sua casa, esse objeto não conta apenas a história de seu dono, a história particular e privada de uma família, mas traz algo do coletivo e da cultura. Violações de direitos, violências sofridas, rompimentos dos laços sociais, desigualdades sobre as quais as sociedades se constituem, humanos que são considerados menos humanos do que os demais. O que o Museu das Memórias (*In*)Possíveis musealiza parte de um particular, mas mostra que as violências sofridas estão muito próximas e são responsabilidade de todos. (MUSEU das Memórias (*In*)Possíveis, 2023).

O Museu não pretende criar uma nova história/memória oficial. Pelo contrário, buscamos manter as contradições e os questionamentos que os testemunhos de cada um nos convocam. A memória coletiva é feita de tensões, conflitos, narrativas diversas e plurais, violências físicas e simbólicas, e é isso que gostaríamos de destacar. São incontáveis os que não contam e no MM*In*P contamos os sujeitos um a um: nos dois sentidos do termo contar, no que que diz respeito ao narrar e no que diz respeito ao um por um, o que significa que nunca chegamos a uma totalidade ou Verdade (com letra maiúscula) (RIECK, 2021).

Um museu vivo é um museu que guarda os arquivos importantes de uma cidade. Mas não somente guarda, como os organiza de determinada maneira, funda a ética, a lei. Quando recebemos os "documentos", os objetos que contam dos matáveis do mundo, o Museu pode os renomear como "documentos importantes", não somente para guardar o que não pode aparecer no espaço público, mas para reorganizar os fundamentos de uma ética, e recolocar em evidência o que antes estava escondido.

3 Nosso Acervo, Nossa Intervenção

São diversas as possibilidades de intervenção do Museu das Memórias (*In*)Possíveis, e elas são pensadas caso a caso. Em 2022, por exemplo, fomos de barco até a Ilha do Presídio, em Porto Alegre/RS/Brasil, com dois presos políticos da época da ditadura civil-militar. Esses dois homens foram presos e torturados neste local. Escutamos os seus testemunhos - ainda tão vívidos

- caminhando com eles pelo que hoje é ruína. Ruínas que se transformam com as suas narrativas. Conseguimos, através da memória de quem ali viveu, imaginar o que viveram em mais um tempo sombrio da história brasileira. “Aqui eu dormia”, “Aqui fui torturado”, “Aqui a gente tomava banho frio”, Aqui a gente jogava futebol”, “Aqui tinha um cartaz da Jane Fonda”, “Aqui os militares atiravam quando vinha um barulho de barco”, “Aqui ficavam os presos comuns”.

Mas não se trata somente de imaginar, da imaginação. Trata-se de inscrição. Inscrição da memória dos vencidos, como vimos, tem valor de abertura para a não repetição da história e a criação de novos futuros. Mas também tem um valor terapêutico para os que conseguem falar (quando são escutados). Essa dimensão clínica vem justamente porque, quando há abertura de escuta e inscrição, essas pessoas passam a dar um certo valor de realidade para os eventos ocorridos. Realidade na medida em que são constantemente desmentidos no espaço público. Quando o espaço público coloca o pior que um sujeito já viveu - o traumático - num lugar de mentira, de não acontecimento ou mesmo que tiveram o que mereceram por não compactuar com os poderes vigentes, esses sujeitos vivem em uma sensação de irrealidade. Por essa razão, inscrever tais memórias é restituir valor de verdade e realidade.

Outra Coleção do Museu das Memórias (*In*)Possíveis veio do **Projeto Inventário dos Sonhos**[5] mais de 1.200 sonhos da pandemia, entregues anonimamente por um formulário na internet. Esse projeto incrível idealizado e realizado por um grupo de psicanalistas não busca interpretar os sonhos, mas pensar neles como um sismógrafo do nosso tempo, como disse Charlotte Beradt sobre os sonhos do Terceiro Reich (2017), uma forma de compreendermos o que vivemos não pela via da razão, mas pela via onírica. Eis aqui um dos sonhos:
Mulher, 34 anos

“No sonho, meu marido tinha feito um pudim de leite, bem bonito. Ouvíamos um barulho de madrugada na cozinha e quando levantávamos para ver o que era, o pudim estava jogado no chão, despedaçado. Meu marido vinha atrás de mim e quando viu o pudim no chão, me perguntou o que aconteceu. Eu, com a maior naturalidade, respondi: “O Bolsonaro, ué”. Ele não entendeu e eu repliquei: “Vc não leu o jornal, que o Bolsonaro agora invade a casa das pessoas para derrubar os pudins no chão?». Ele ficou indignado, dizendo que o presidente não podia invadir a nossa casa. Eu concordei, mas nenhum de nós sabia como fazer para impedir que isso voltasse a acontecer. Achávamos muito absurdo, mas aparentemente não tínhamos o que fazer contra isso”

5 Saiba mais em: https://pt.surveymonkey.com/r/NVYNH5K. Acesso em 23 fev. 2023.

4 Considerações Finais

Do museu-fenômeno ao museu-instituição, o Museu das Memórias (*In*)Possíveis continua sua trajetória questionadora em relação às narrativas que compõem a memória coletiva, e como o poder simbólico dessa inscrição pode contar os que não contam, narrar o recalcado e registar o (*in*)possível. A virtualidade que perpassa o meio e a mensagem do MM*In*P só evidencia a potência transformadora do museu enquanto uma ideia, e mais pontualmente do museu de memória como um espaço de reparação, de justiça e de valorização da cultura dos direitos humanos.

No MM*In*P, a ética psicanalítica se funde com a ética museal na medida em que evidencia o horror, não para reproduzi-lo, mas sim para intervir na sociedade que banaliza violências, apaga rastros de existência e exclui os matáveis do mundo.

Registrar, preservar, pesquisar, documentar e comunicar de uma forma sensível o traumático da realidade abre espaço para a formação de uma consciência crítica sobre o passado, para a sua responsabilização e busca por justiça. O MM*In*P por meio da musealização das memórias (*In*) possíveis busca ser um instrumento que viabilize o imaginar e o sonhar um futuro outro.

REFERÊNCIAS

BERADT, Charlotte. **Sonhos no Terceiro Reich**. São Paulo: Três Estrelas, 2017.

BEZERRA, Daniele Borges. Museus de Memória e Consciência. **Correio APPOA**, Porto Alegre, n.321, jun.2022. Disponível em: https://appoa.org.br/correio/edicao/321/museus_de_memoria_e_consciencia/1115. Acesso em 20 jan.2023.

BRITO, Eduardo Pinto dos Santos. **Claro Obscuro:** em torno das representações do museu no cinema. 2014. Dissertação (Mestrado) - Estudos Artísticos - Museológicos e Curatoriais, Universidade do Porto, Porto, 107p. 2014. Disponível em: https://sigarra.up.pt/fbaup/pt/pub_geral.pub_view?pi_pub_base_id=33568. Acesso em 20 jan. 2023.

CHAGAS, Mário. Memória Política e Política da Memória. In: ABREU, Regina;
CHAGAS, Mário. **Memória e Patrimônio:** ensaios contemporâneos. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009.

DESVALLÉES, A. MAIRESSE, F. **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.

FREUD, Sigmund. **A dinâmica da transferência** (1912). O.C. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

HALBWACHS. **Los Marcos Sociales de la Memoria**. Caracas, Anthropos Editorial, 1976.

JARDIM, Giovane Rodrigues. Os museus de memória como políticas públicas de memória simbólica, reparatória e de justiça. **Revista Escritas do Tempo**, v. 4, n. 12, set-dez/2022, p. 109-133. Disponível em: https://periodicos.unifesspa.edu.br/index.php/escritasdotempo/article/view/1921/983. Acesso em 23 fev. 2023.

LACAN, Jacques. (1959-1960). **O seminário**. **Livro 7:** a ética da psicanálise**.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.

LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. São Paulo: Editora 34, 1999.

MAGALDI, Monique B.; BRULON, Bruno; SANCHES, Marcela. Cibermuseologia: as diferentes definições de museus eletrônicos e a sua relação com o virtual. In: MAGALDI, Monique B; BRITTO, Clovis Carvalho (Org.). **Museus & museologia**: desafios de um campo interdisciplinar. Brasília: FCI-UnB,2018. p. 135-155.

MUSEU das Memórias (*In*)Possíveis. Disponível em: https://museu.appoa.org.br/site/. Acesso em 20 jan. 2023.

NORA, Pierre. **Entre Memória e História:** a problemática dos lugares. Projeto História, São Paulo, v. 10, dez. 1993.

OLIVEIRA, Priscila Chagas. **Plano Museológico do Museu das Memórias (*In*)Possíveis**. 2018. Disponível em: https://museu.appoa.org.br/acervo/producao/plano-museologico-do-museu-das-memorias-inpossiveis/. Acesso em 18 jan. 2023.

OLIVEIRA, Priscila Chagas; NUNES, João Fernando Igansi. Interfaces da memória social: museus, virtualidades e atualidades. **Revista Eletrônica Ventilando Acervos**, Florianópolis, v. especial, n. 1, p. 7-22, jul. 2021.Disponível em: https://ventilandoacervos.museus.gov.br/wp-content/uploads/2021/08/A1-Priscila-Chagas.pdf. Acesso em 21 jan. 2023.

RIECK, Maíra Brum. **Museu das Memórias (*In*)Possíveis: um Museu-Intervenção**. Correio da APPOA. n. 313. Set./2021. Disponível em: https://appoa.org.br/correio/edicao/313/8203museu_das_memorias_inpossiveis_um_museu_intervencao/1011. Acesso em 23 fev. 2023.

RIECK, Maíra Brum; COSTA, André Oliveira. Museu das Memórias (*In*)Possíveis: memória, arquivo e intervenção. **Rev. Assoc. Psicanal. Porto Alegre**, n. 51/52, p. 51-64, jul. 2016/jun. 2017. Disponível em: https://museu.appoa.org.br/acervo/producao/mmi-pb-0004/. Acesso em 23 jan. 2023.

SCHEINER, Tereza Cristina Moletta. As bases ontológicas do Museu e da Museologia. In: **Simpósio Museologia, Filosofia e Identidade na América Latina e Caribe**. Icofom Lam, Coro, Subcomitê Regional para a América Latina e Caribe/ICOFOM LAM, p.133-143, 1999.

SCHEINER, Tereza Cristina Moletta. Museologia ou Patrimonologia? Reflexões. In: GRANATO, M.; SANTOS, C.P; LOUREIRO, M.L.N.M. **Museu e Museologia:** interfaces e Perspectivas/Museu de Astronomia e Ciências Afins. Rio de Janeiro: MAST, 2009.

STRÁNSKÝ, Zbynek Zbyslav. Sobre o tema “Museologia – ciência ou apenas trabalho prático?” (1980). **Revista Museologia e Patrimônio**, v.1, n.1, 2008. p.101-105.

Realização

UFRGS
FABICO
MUSEOLOGIA

MUSEOLOGIA UFPEL

Museologia
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA

UNIASSELVI
GRADUAÇÃO E PÓS

UNESPAR
Universidade Estadual do Paraná

UFRGS
PPGMUSPA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM MUSEOLOGIA E PATRIMÔNIO



MUSEU
DA UFRGS

UFRGS
PROREXT
PRÓ-REITORIA DE EXTENSÃO

UFRGS
UNIVERSIDADE FEDERAL
DO RIO GRANDE DO SUL