

Anais do 3º Simpósio Internacional de Pesquisa em
Museologia

Organização Ana Gonçalves Magalhães
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
Museu de Arte Contemporânea
MAC USP
São Paulo
2019

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca
Lourival Gomes Machado do Museu de Arte
Contemporânea da USP

Simpósio Internacional de Pesquisa em
Museologia (3., 2017, São Paulo).

Anais do 3º Simpósio Internacional de Pesquisa
em Museologia: o futuro dos museus e os museus
do futuro / organização Ana Gonçalves Magalhães.
São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da
Universidade de São Paulo, 2019.

Xx p. ; il.

Agência Brasileira do ISBN

ISBN 978-85-94195-33-3



9 788594 195333

ISBN 978-85-94195-33-3

DOI: 10.11606/9788594195333

1. Museologia (Seminários). 2. Curadoria
Museológica. 3. Planejamento de Museus. 4. Acervo
Museológico. 5. Educação em Museus. I.
Universidade de São Paulo. Programa de Pós-
Graduação Interunidades em Museologia. II.
Magalhães, Ana Gonçalves.

CDD – 069

ANAIS DO III SINPEM

O FUTURO DOS MUSEUS E OS MUSEUS DO FUTURO

CORPO EDITORIAL

ORGANIZAÇÃO E PRODUÇÃO

Milena Melo de Salles – PPGMUS
Flávia Lidiane Baiochi dos Santos – PPGMUS
Leonardo da Silva Vieira – PPGMUS
Marjori Pacheco Dias – PPGMUS
Sofia Gonzalez – PPGMUS
Thamara Emilia Aluizio Nunes – PPGMUS

REVISÃO DE TEXTO

A responsabilidade pela aplicação normativa, conteúdo, correção ortográfica e gramatical dos artigos aqui apresentados são de responsabilidade exclusiva de seus respectivos autores.

AUTORIZAÇÃO PARA PUBLICAÇÃO DOS ARTIGOS CIENTÍFICOS

Todos os autores (as) autorizam a publicação dos artigos científicos, bem como a versão bilíngue, quando couber, responsabilizando-se quanto ao conteúdo exposto e aos direitos de uso de imagem.

REALIZAÇÃO



<http://sites.usp.br/ppgmus/>

COORDENAÇÃO GERAL DO III SINPEM

ISBN: 978-85-94195-33-3

ANAIS DO III SINPEM

O FUTURO DOS MUSEUS E OS MUSEUS DO FUTURO

Profa. Dra. Ana Gonçalves Magalhães – MAC /PPGMUS

Prof. Dr. Camilo de Mello Vasconcellos – MAE /PPGMUS

COMITÊ CIENTÍFICO

Alice Semedo – Universidade do Porto (Portugal)

Ana Gonçalves Magalhães – Museu de Arte Contemporânea da USP (Brasil)/ PPGMUS

Camilo de Mello Vasconcellos – Museu de Arqueologia e Etnologia da USP (Brasil)/ PPGMUS

Diana Vidal – Faculdade de Educação USP (Brasil)

Luís Gerardo Morales Moreno – Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía del Instituto Nacional de Antropología e Historia do México

Márcia de Almeida Rizzutto – Instituto de Física da USP (Brasil)/ PPGMUS

COMISSÃO ORGANIZADORA

Ana Gonçalves Magalhães – MAC /PPGMUS

Camilo de Mello Vasconcellos – MAE /PPGMUS

Flávia Lidiane Baiochi dos Santos – PPGMUS

Leonardo da Silva Vieira – PPGMUS

Marjori Pacheco Dias – PPGMUS

Milena Melo de Salles – PPGMUS

Sara Vieira Valbon – MAC

Sofia Gonzalez – PPGMUS

Thamara Emilia Aluizio Nunes – PPGMUS

APOIO

The logo for MAC (Museu de Arte Contemporânea) consists of the letters 'MAC' in a large, thin, sans-serif font.

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA
da Universidade de São Paulo

The logo for FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo) features a stylized blue square with a white diagonal line, followed by the text 'FAPESP' in a bold, blue, sans-serif font.

ANAIS DO III SINPEM

O FUTURO DOS MUSEUS E OS MUSEUS DO FUTURO



SRE

CONSULADO GENERAL DE
MÉXICO EN SAO PAULO



ANAIS DO III SINPEM

O FUTURO DOS MUSEUS E OS MUSEUS DO FUTURO

APRESENTAÇÃO	8
PROGRAMAÇÃO	9
CONFERÊNCIA I	10
Arte na paisagem: arte rupestre em museus ao ar livre e seus desafios na Era Antropocênica	10
MESA REDONDA 1 - Historicidade e conceitos museológicos	11
História, Herança cultural e temporalidade: conhecimento e imaginário museológico	11
Museu e Historicidade: considerações sobre o presentismo no Memorial Minas Vale	13
Tempo e Espaço como experiência no museu	14
La imaginación museográfica	16
Museus Privados de Coleções de Arte Contemporânea: contribuições ao campo da Museologia	16
MESA REDONDA 2: Políticas públicas em museus latino-americanos	18
O museu nas políticas públicas de Argentina, Brasil e Uruguai: uma reflexão sobre as Políticas Culturais nos governos democráticos populares do século XXI	18
O papel dos museus na transformação de Medellín	19
El Papel del Museo en los Procesos de Satisfacción y Reparación, en el Conflicto Colombiano	21
¿Un museo de ciudad o la ciudad un museo? El caso del Museo de Bogotá	22
Políticas culturais, povos indígenas e a mediação cultural: o caso das coleções dos Katxuyana e os desafios contemporâneos da preservação da cultura material	23
CONFERÊNCIA II	25
O museu do futuro e a “intermusealidade” : o caso do MuCEM (Museu das civilizações da Europa e do Mediterrâneo)	25
MESA REDONDA 3: Representatividade e acesso sociocultural	26
O Mar Brasileiro na Ponta dos Dedos: educação, comunicação e acessibilidade cultural no Museu Nacional	26
“Uma reflexão sobre o curso “Ações Multiplicadoras: o museu e a inclusão sociocultural” da Pinacoteca do Estado de São Paulo	27
A invisibilidade do campesinato nos museus catarinenses: Uma análise do Cadastro Catarinense de Museus	29
Acessibilidade sociocultural: poéticas, fronteiras intangíveis e interfaces do papel social das instituições museológicas	30
MESA REDONDA 4: Coleções e colecionismo	31
Gabinetes de Curiosidades e colecionismo moderno na história das coleções e dos museus	31
Os museus europeus e a posse da cultura material egípcia	33

ANAIS DO III SINPEM

O FUTURO DOS MUSEUS E OS MUSEUS DO FUTURO

As coleções de Wanda Hanke e Betty Meggers nos museus brasileiros	34
Duas píxides da Guiné, cornetas da Índia e do Japão e um saleiro de Calicute. A indeterminação da procedência e a variação do significado dos marfins africanos nas coleções dos séculos XVI e XVII	36
Museu de Cinema: uma análise sobre as coleções particulares de Carlos Scalla e Jean Loup Passek	37
Síntese das artes no Palácio do Itamaraty ou a formação de uma coleção [múltipla] do moderno brasileiro	38
CONFERÊNCIA III	39
O retorno dos protagonistas: objetos, imagens, narrativas e experiências indígenas nos processos de indigenização dos museus na província da Colúmbia Britânica, Canadá.	39
MESA REDONDA 5: Comunicação e público	41
La interactividad en el museo: la didáctica como elemento dinamizador. Momentos y experiencias clave	41
A Educação no campo dos museus (1932-1958)	42
Interfaces da memória social, análise do compartilhamento do conjunto de imagens digitais do acervo digital bar ocidente no facebook	43
O Cadastro Estadual de Museus e o compromisso com a qualificação e fortalecimento dos museus paulistas	45
MESA REDONDA 6: Conferências Internacionais relativas às cooperações firmadas pelo Programa de Pós Graduação Interunidades em Museologia da USP	47
Novas experiências museográficas no México, 2016-2018	47
Para uma lei de museus na Colômbia: as vicissitudes das instituições da memória	48
Para uma pedagogia de possibilidades em museus: o ensino da museologia	48
PÔSTERES	50
EDUCAÇÃO E ESTUDOS DE PÚBLICO	50
Museu, Educação e História Indígena: a mediação por meio de recursos pedagógicos de Arqueologia brasileira	50
O trabalho interdisciplinar como estratégia educativa em museus e memoriais de Belo Horizonte	51
As ações educativas no Museu Casa Kubitschek	52
Espaços culturais e o uso de exposições interativas no auxílio do ensino de Ciências Biológicas	54
Cinema ao vivo: um estudo de caso da ação cultural do Museu da Imagem e o Som de Santa Catarina e sua implicância na contemporaneidade	55
Museu Casa Guilherme de Almeida: vínculos intergeracionais – o educador e o público idoso	56
A cultura como polifonia: paisagens invisíveis nas tramas do cotidiano – Patrimônio urbano, paisagens culturais e preservação	57
Teatro e Museu um Trabalho Interdisciplinar	59
Jardim Botânico de Brasília: uma análise sobre a relação do público espontâneo com o espaço e discurso expositivo no ano de 2016	60

ANAIS DO III SINPEM

O FUTURO DOS MUSEUS E OS MUSEUS DO FUTURO

O museu botânico Dr. João Barbosa Rodrigues	62
TEORIA MUSEOLÓGICA	63
Sobre a Musealidade: algumas questões acerca deste conceito	63
A tecitura de uma Museologia Paulista: tramas do ensino pós graduado em São Paulo	64
A Formação em Museologia nas Universidades Brasileiras: reflexões sobre o ensino da gestão e planejamento	65
A atuação do laboratório de criação museográfica (CRIAMUS) na trajetória do curso de bacharelado em Museologia/UFRGS	67
O conceito de "fato museal" e o Museu da Língua Portuguesa	68
MEMÓRIAS	70
A Memória Social do Campo de Futebol de várzea do Bairro da Vila Progresso. Estudo de Caso do Clube Sete de Setembro	70
O Instituto São Vladimir e a presença russa em Santos, pela voz dos imigrantes (1958 - 1968)	71
Implementação e funcionamento de museus/memoriais de resistência em bens patrimoniais tombados: o caso do Sítio de Memória ESMA - Argentina - e do Memorial da Resistência do Estado de São Paulo - Brasil"	73
MUSEALIZAÇÃO	75
Museu Paulista: Musealização, Memória e Democratização	75
A criação do museu de arte de Belo Horizonte: estudos e reflexões	76
A curadoria de acervos têxteis em museus de história e de arte numa perspectiva da pós-modernidade	76
Fundação de São Vicente, de Benedito Calixto: reflexões sobre musealização e exposição (1900 - c.1950)	78
Modos de interpretar uma coleção, a recepção da coleção egípcia do Museu Nacional no século XIX	79
Museu de Artes e Ofícios: o trabalho em exposição	80
MEMÓRIA DIGITAL E VIRTUAL	81
Museu das Coisas Banais: os desafios de uma proposta de Museu Virtual	81
Monumentos reais e documentos virtuais	83
Musealização do museu e memórias individuais nas coleções de obras de arte no Instagram	84
CONSERVAÇÃO E RESTAURO	86
Preservação de manuscritos contemporâneos: o caso da partitura 'Música para doze instrumentos - Berimbau', de Gilberto Mendes	86
Museu, memória, identidade, o "Bazar das maravilhas" e o problema da conservação	87
Conservação, acondicionamento e transporte de obras da contemporaneidade: um desafio na criação de novos conceitos	88
DOCUMENTAÇÃO E COMUNICAÇÃO MUSEOLÓGICA	89
Documentação museológica como forma de preservação da moda gaúcha, a partir do acervo do estilista Rui Spohr	89

ANAIS DO III SINPEM

O FUTURO DOS MUSEUS E OS MUSEUS DO FUTURO

Análise de exposições museológicas: estudos de caso no Oeste de São Paulo e Norte do Paraná	91
Acessibilidade a pessoas com deficiência visual em museus: relato de caso do Museu Joaquim Francisco do Livramento	92
Colecionar pequenos gestos: sobre publicações de artista no museu contemporâneo	93
ARTIGOS	95
Arte en el Paisaje: el arte rupestre como “Museos a Cielo Abierto” y sus desafíos en la Era del Antropoceno	95
O museu do futuro e a “intermusealidade”: o exemplo do MuCEM (Marselha)	104
O retorno dos protagonistas: objetos, imagens, narrativas e experiências indígenas nos processos de indigenização dos museus na província da Colúmbia Britânica, Canadá	118
Reporte sobre la situación de las instituciones de la memoria en Colombia: hacia una ley de museos.	137
Questões de autoridade e educação em museus	151
Institucionalização de coleções privadas de arte contemporânea no Brasil: possibilidades para se pensar os museus de colecionadoras e colecionadores	169
Museus, memórias e povos indígenas: as coleções dos Katxuyana e os desafios contemporâneos da preservação da cultura material	185
A invisibilidade do campesinato nos museus catarinenses: Uma análise do Cadastro Catarinense de Museus	199
La didáctica como elemento dinamizador.	212
¿Y usted qué quiere conmemorar?	212
Síntese das artes no Palácio do Itamaraty ou a formação de uma coleção [múltipla] do moderno brasileiro	225
Estudo de público da ação cultural Cinema ao vivo,	240
Museu da Imagem e do Som de Santa Catarina (MIS/SC)	240
Um dedo de prosa: Conversas Literárias – A ação educativa extramuros com o público idoso e o Museu Casa Guilherme de Almeida.	248
Teatro e museu um trabalho interdisciplinar	257
Espaços culturais e o uso de exposições interativas no auxílio do ensino de ciências biológicas	267
Cultural environment and the use of interactive exhibitions in the aid of teaching of biological science	267
As ações educativas no Museu Casa Kubitschek	275
O Recurso Pedagógico de Arqueologia brasileira do MAE-USP e a valorização das identidades e das culturas indígenas	284
O conceito de “fato museal” e o Museu da Língua Portuguesa	293
Museu Paulista: musealização, memória e democratização.	303
A curadoria de coleções de indumentária e vestuário em museus de história e de arte sob uma perspectiva da pós-modernidade	312
Musealização do museu: memórias individuais nas coleções de obras de arte no Instagram	322

ANAIS DO III SINPEM

O FUTURO DOS MUSEUS E OS MUSEUS DO FUTURO

Acondicionamento, embalagem e transporte para arte contemporânea: o estudo de caso da obra Actio Temporis, de Graça Marques	331
Museu, Memória, Identidade, o “Bazar das Maravilhas” e o problema da conservação	338
Análise de exposições museais: estudos de caso no centro-oeste do estado de São Paulo e no norte do estado do Paraná	349

APRESENTAÇÃO

Nesta terceira edição do Simpósio Internacional de Pesquisa em Museologia pretendeu-se debater o papel dos museus no mundo contemporâneo. Trata-se de uma realidade muito complexa, envolvendo, não só culturas e fluxos migratórios, que até pouco tempo não tinham um lugar no conceito de museu em sua acepção tradicional, mas

também, e de maneira significativa, a experiência com o mundo virtual, das novas mídias digitais. Além disso, temos assistido a um *boom* de construção de novos museus em territórios antes jamais imaginados, e ao crescimento exponencial do público dos museus – com a inserção dos museus na esfera da indústria cultural e do turismo. Os museus parecem estar lidando com ao menos quatro camadas de demandas: devem educar, sobretudo a partir de seu envolvimento com a comunidade local; devem promover a alteridade e discutir temas da contemporaneidade numa plataforma global; devem adaptar-se às demandas da gestão dentro da escala da indústria cultural; e ainda devem preservar a cultura material para a longa duração.

A partir dessas questões, interessam-nos pesquisas desenvolvidas dentro dos seguintes tópicos: Formação de acervos nas diversas áreas de conhecimento; Curadoria em museus; Ação educativa em museus; Planejamento museológico; Pesquisa interdisciplinar em museus; História dos museus e da museologia; Museus e sociedade; Museus e o processo de globalização

PROGRAMAÇÃO

07 de Novembro 2017

CONFERÊNCIA I

Arte na paisagem: arte rupestre em museus ao ar livre e seus desafios na Era Antropocênica

Profa. Dra. Maria Isabel Hernández Llosa (Universidad de Buenos Aires, Argentina)

Em Agosto de 2016, durante o 35º Congresso Geológico Internacional na África do Sul (*35th International Geological Congress*), foi oficialmente declarado o início de uma nova era geológica: a Antropocênica. Esta declaração reconhece que, desde o aparecimento de humanos anatomicamente modernos (*Homo sapiens*) nesse planeta (em torno de 150.000 anos atrás), o sistema terrestre mudou significativamente devido às mudanças ocorridas na ligação humanos-meio ambiente, o na qual não se pode mais considerá-los separados entre si. O impacto humano sobre o meio ambiente aumentou nos últimos anos, drasticamente, causando o que conhecemos como Mudança Climática Global.

Neste contexto, a última e longa existência da Arte Rupestre, ligada ao aparecimento do *Homo sapiens* (nossa espécie) desde o início até os dias atuais, distribuída em todo o globo, não é apenas uma importante herança patrimonial a ser considerada, mas também um desafio para a valorização e conservação desse patrimônio que ainda precisa ser abordado apropriadamente.

Arte rupestre é a arte em sítio, arte na natureza, cravada no espaço natural, arte na paisagem. É a manifestação mais vívida das “narrativas culturais” sobre um lugar, e essas narrativas são as que criam as paisagens culturais de um lugar. Isso representa um importante papel da história humana na Terra, estabelecendo uma conexão íntima entre os aspectos sociais, simbólicos e religiosos no espaço. Apesar de todos esses valores que a arte rupestre apresenta, ela foi desconsiderada como arte, em comparação com outros tipos, por diferentes motivos. Um deles é o fato de que a arte sem tela, uma vez que a tela é ela própria a superfície terrestre, foi considerada pela ciência ocidental e pelo público como uma indicação de primitivismo, quando na verdade é uma de suas mais importantes características, dando-lhe maior valor e também maior risco de destruição.

Levando-se em consideração todos esses aspectos, esta apresentação irá discutir sobre a importância da Arte Rupestre como uma das mais significativas manifestações da

criatividade artística humana, no que diz respeito às suas realizações artísticas em diferentes níveis (técnico, estético), apresentando-se como um potencial para informar e esclarecer sobre os modos de interações culturais-cognitivas, do passado e do presente, com o meio ambiente, assim como o papel principal que desempenha na história humana em seus aspectos sociais, simbólicos e religiosos. Todas essas características permitem considerá-la como um dos legados do patrimônio cultural mais relevantes da humanidade. Também será discutido nesta apresentação o seu estabelecimento como museus ao ar livre, em uma abordagem semelhante, mas levando em consideração suas especificidades. Finalmente, os desafios enfrentados por esse tipo de arte, inserido na tipologia de museus ao ar livre, serão abordados para avaliar maneiras de preservá-la para as futuras gerações nesta nova Era Antropocênica, quando a Mudança Climática Global apresenta-se como uma ameaça para os povos e seus patrimônios naturais e culturais. *(Original em inglês. Tradução nossa)*

MESA REDONDA 1 - Historicidade e conceitos museológicos

Mediadora: **Profa. Dra. Ana Gonçalves Magalhães** (MAC USP – PPGMus)

História, Herança cultural e temporalidade: conhecimento e imaginário museológico

Letícia Julião (Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil)

O projeto de pesquisa *História, Herança cultural e temporalidade: conhecimento e imaginário museológico* insere-se nas fronteiras de intercessões da História e da Museologia, alinhando-se à perspectiva das proposições da História Cultural. Considerando alguns conceitos consagrados pela historiografia contemporânea como basilares para se analisar experiências museais, as investigações problematizam as maneiras pelas quais a sociedade, por meio de coleções e museus, constrói representações como formas de interpretar, conhecer e estender seu domínio sobre a realidade.

Categorias como regime de historicidade, representação, cultura material apresentam-se relevantes para se compreender o fato museal como fenômeno catalisador das condições materiais e temporal que subjazem às relações que a sociedade estabelece com o patrimônio cultural.

Em particular, a categoria de regime de historicidade, tal como proposta por Hartog (2006), tem permitido investigar o fato museal como experiência que concorre para a produção da ordem do tempo nas sociedades. Não importa em quais tipologias estejam enquadrados – histórico, de arte, de história natural - os museus produzem, sempre, narrativas que projetam uma ideia de tempo - espaço. Como lembra Preziosi (2006), há uma teatralização da passagem do tempo na sucessão de objetos que se apresentam em um percurso de exposição.

Considerando, portanto, que os museus são lugares que encenam uma organização do tempo histórico, a pesquisa elegeu quatro museus - Museu Histórico Nacional (MHN), Museu da Inconfidência (MI), Museu de Artes e Ofícios (MAO) e Memorial Minas Gerais Vale (MMGV) – compreendendo-os como complexos expositivos que projetam formas de se articular o passado, o presente e o futuro. Por meio da observação, da realização de grupos focais, do mapeamento e registro fotográfico das exposições e entrevistas com gestores e técnicos dos museus, realizou-se uma análise das exposições de longa duração dessas instituições, como expressões, por excelência, das narrativas museais. Dos resultados apurados, é possível afirmar que diferentes modalidades de tempo coexistem sincronicamente nesses espaços e são produzidas por uma conjugação de objeto/materialidade/desmaterialização + espaço + linguagem expográfica.

A pesquisa contou com o apoio da FAPEMIG, e foi desenvolvida por um grupo constituído pela historiadora do Museu da Inconfidência Carmem Sílvia Lemos, pelos bolsistas do curso de graduação em Museologia Joanna Guimarães Fernandes, Lucas Ferreira de Vasconcellos e Vinicius Santos da Silva e pelas voluntárias Andréia Neves Figueiredo (Pós-graduação Escola de Arquitetura/UFMG) e Camila Mafalda dos Reis Santos (graduação Museologia/UFMG).

Museu e Historicidade: considerações sobre o presentismo no Memorial Minas Vale

Joana Guimarães (Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil)

Um dos fenômenos contemporâneos no campo da museologia tem sido o processo crescente de desmaterialização do patrimônio nos museus, perceptível em exposições que dispensam os acervos em favor de recursos tecnológicos. Este fato aponta para a pertinência de se investigar as relações entre o conceito abordado por Hartog (2013) de regimes de historicidade, e o campo museal. Hartog problematiza questões em torno de como sujeitos contemporâneos, inseridos num contexto globalizado e atravessado pelas tecnologias da informação e comunicação, percebem o tempo histórico? Como a nossa sociedade articula passado, presente e futuro, neste cenário?

Ao transpor essas questões para o campo dos museus, outras perguntas emergem: como os museus apresentam o tempo histórico, a partir de suas narrativas expositivas? Que consequências e desafios as formas de percepção do tempo histórico colocam para o campo museal? O uso predominante de tecnologia nas exposições seria índice de uma forma específica da sociedade contemporânea de experimentar e representar o tempo? Movidos por esses questionamentos, elegemos como estudo de caso a exposição de longa duração do Memorial Minas Gerais Vale (Circuito Cultural Praça da Liberdade), inaugurado em 2010, em Belo Horizonte. O Memorial se apresenta como “Museu de Experiência”, que tem como objetivo abordar as tradições mineiras, valendo-se de cenografias e instalações virtuais.

Além da observação em campo, adotou-se a metodologia da pesquisa focal, buscando compreender a receptividade do público em relação à linguagem e aos recursos expográficos. Foi possível constatar na pesquisa com dois grupos distintos divergências significativas de percepções, após a experiência de visita à exposição. Para o primeiro grupo, graduandos em Museologia, mais familiarizados com o exercício crítico de narrativas museais, a exposição é apenas cenário, que espetaculariza o patrimônio. No segundo grupo, alunos do ensino médio e de Letras do CEFET, prevalece a sensação de que é possível experimentar o passado. Embora o primeiro grupo se posicione negativamente e o segundo positivamente em relação à proposta expositiva, pode-se

dizer que ambas as visões corroboram a representação do tempo no Museu ditada pelo imperativo do presente. Por meio de expressões empregadas por ambos os grupos, é possível inferir que a tecnologia exerce um papel decisivo na forma como os grupos percebem o tempo e a relação passado / presente na exposição.

O emprego da tecnologia condensa vastos conteúdos na exposição, operando, em alguns casos, simulações de realidades distantes no tempo e espaço. Com sua potência que parece trazer o mundo para dentro da exposição, a tecnologia parece poder presentificar tudo e todos, proporcionando experiências sensoriais de contato direto com o passado ou o inatingível. Ou seja, tais recursos permitem sentir como presente e integrado à memória experiências passadas que, convertidas em informação, são disponibilizadas para o acesso / consumo vertiginoso e rápido dos visitantes da exposição. Tudo é transformado em memória, acessível ao consumo imediatista de um tempo presente acelerado.

Tempo e Espaço como experiência no museu

Lucas Vasconcelos (Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil)

Este trabalho propõe uma reflexão sobre as formas de representação do tempo que se manifestam nos espaços expositivos de dois museus - o Museu Histórico Nacional (MHN), no Rio de Janeiro e o Museu de Artes e Ofícios (MAO), em Belo Horizonte. A intenção é problematizar o fazer expositivo à luz de categorias da historiografia contemporânea, particularmente a noção de regime de historicidade (Hartog, 2013).

Interessa-nos buscar estabelecer um diálogo entre a concepção do desenho espacial e o conceito narrativo. Ao longo da história, diferentes configurações do espaço corresponderam a distintas formas de se conceber coleções e museus: do abrigo de coleções em gabinetes de curiosidades aos museus nacionais; do confinamento do cubo branco às experiências de museus que se abrem para a realidade extramuros, assim como tantos outros formatos de museus que surgem no rastro dos preceitos da nova museologia.

Nessa perspectiva, nos parece produtivo questionar o que norteia o conceito expositivo: ‘objeto e espaço’ ou ‘temporalidade da narrativa’? Estes elementos estão dissociados no processo de concepção de exposições?

CASTILLO (2008) argumenta que a exposição é uma composição espaço temporal, inscrita na esfera da arquitetura. Compreendê-la pressupõe saber que as relações espaço-temporais não surgem apenas da experiência perceptiva e intelectual do sujeito diante da obra, mas de uma totalidade que resulta do entrelaçamento dessa experimentação sujeito/obra com o espaço habitado por ambos.

Ao se analisar as representações do tempo nas exposições de longa duração do Museu Histórico Nacional (MHN) e Museu de Artes e Ofícios (MAO) as relações espaço-temporais na construção expográfica de distintas narrativas do passado se evidenciam.

No MHN o espaço conforma um circuito espacial que se apresenta em um continuum, no qual o visitante é conduzido sempre ao módulo ou à vitrine que está adiante. Não há percursos alternativos ou aleatórios. A linearidade do tempo está traduzida ou ditada pela linearidade do espaço, constituindo um só elemento a concorrer para a construção da narrativa pretendida: uma história cronológica em que os fatos se sucedem em uma ordem ditada pela lógica de causa e efeito. Os quase dois quilômetros de percurso expositivo investem em uma história de cunho didático, com início, meio e fim, sem interrupções temporais, apresentada de modo a conferir coerência ao passado da nação brasileira.

No MAO, a exibição do acervo privilegia a perspectiva de conjuntos temáticos que se distribuem no espaço, sem uma conexão rigidamente concatenada. Os espaços estão franqueados ao olhar e à circulação. A relativa autonomia dos módulos expositivos permite ao visitante traçar seu percurso livremente. Sendo um museu dedicado aos ofícios da sociedade brasileira em período pré-industrial, não se tem a pretensão de estabelecer uma periodização, muito menos destacar fatos que marcam épocas. Ainda que legendas e textos possam fazer referências a datas e períodos da história, a narrativa e o espaço estão amalgamados na exposição conferindo um sentido de sincronidade, coexistência, senão atemporalidade às experiências do trabalho pré-industrial.

La imaginación museográfica

Edmon Castell (Universidad Nacional de Colombia, Colômbia)

A proposta explora as possibilidades museológicas da “imaginação museográfica” como uma nova categoria conceitual que busca compreender, interpretar e reconstruir as distintas práxis museográficas que os profissionais que trabalham as exposições desenvolvem dentro das instituições museais. Uma práxis que define tanto um certo “pensamento museográfico” - o dos museólogos/as em suas ocupações -, como a conformação de diferentes identidades e “culturas museográficas” que molda as instituições museais através do tempo. Na atualidade, as exposições são um dos instrumentos de mediação mais potente que dispõem os museus para mobilizar seus recursos como para desenvolver sua identidade e potencial museal. De alguma forma, a imaginação museográfica nos mostra como, no mundo dos museus e as exposições por dentro, “fazer é pensar” (*Original em espanhol. Tradução nossa*).

Museus Privados de Coleções de Arte Contemporânea: contribuições ao campo da Museologia

Nei Vargas da Rosa (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil)

Os museus de colecionadores e colecionadoras de arte contemporânea surgem recentemente no Brasil, sendo em número de três os equipamentos que funcionam amparados em um corpo jurídico capaz de lhes oferecer condições de atuarem como fundações ou institutos. Eles foram criados para dar protagonismo a coleções privadas de arte contemporânea, como é caso do maior deles, o Instituto Cultural Inhotim, em Brumadinho/MG; a Fundação Vera Chaves Barcellos, FVBC, em Viamão/RS; e o Instituto Figueiredo Ferraz, IFF, em Ribeirão Preto/SP. Essa nova tipologia dentro do panorama museológico enseja algumas reflexões que almejam contribuir com os estudos entre museus e sociedade. A análise desses museus se estrutura na abordagem da contextualização histórica em que surgem, os atores que as conduzem e o papel desempenhado nas comunidades em que atuam.

No que diz ao surgimento desses museus, impõe compreender a emergência simultânea de dois fenômenos de âmbito internacional: o programa político neoliberal, capitaneado pela Inglaterra e Estados Unidos, e uma fase potente de expansão da produção e consumo de arte contemporânea que marca a década de 1980. Juntos, esses elementos favorecem a abertura dos primeiros museus de colecionadores entre a Europa e Estados Unidos, formando novas plataformas de circulação, acesso e reflexão de bens simbólicos conduzidos pela iniciativa privada. No Brasil, após o boom da “Geração 80” e o declínio do mercado de arte na década seguinte, somente nos meados dos anos 2000 é que foi possível aparecerem os museus privados de arte contemporânea. Condiciona o fato do país vivenciar nesse período uma fase de crescimento econômico e estabilidade política.

A partir daí, busca-se compreender quem são e como surgem os três atores que conduzem essas instituições no país, como e quando se dá o entendimento de si enquanto colecionadores e colecionadora, como ocorrem e o que influencia as aquisições das obras e quais suas conexões com outras instâncias do campo da Museologia no Brasil e no mundo. A observação dos vínculos estabelecidos com outros agentes do campo museológico ajuda a entender como se colocam nesse meio e qual o papel que desempenham.

Para complementar, é fundamental estender a análise às formas como seus discursos são reproduzidos nas suas instituições, o que implica analisar como elas operam e quais dispositivos utilizam para dialogar com as comunidades em que estão inseridas. É relevante entender como atuam para democratização do acesso a bens culturais, se geram ações que produzem desenvolvimento social nas comunidades em que atuam e que legados estão sendo transmitidos a novas gerações.

A proposta que se encaminha ao III Simpósio Internacional de Pesquisa em Museologia está em consonância com o projeto em andamento no Curso de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, sob orientação da profa. Dra. Maria Amélia Bulhões. Ela se compõe da análise de um conjunto bibliográfico variado, entrevistas junto aos atores e visitas de campo nas instituições.

MESA REDONDA 2: Políticas públicas em museus latino-americanos

Mediadora: **Profa. Dra. Cecília Helena Salles** (Museu Paulista– PPGMus)

O museu nas políticas públicas de Argentina, Brasil e Uruguai: uma reflexão sobre as Políticas Culturais nos governos democráticos populares do século XXI

Ana Ramos Rodrigues (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil)

Este trabalho propõe abordar algumas reflexões contemporâneas sobre a construção das políticas culturais para a área museológica no contexto do surgimento de três governos democráticos e populares na América do Sul no século XXI (Argentina: governos de Néstor Kirchner – 2003/2006 e Cristina F. Kirchner – 2007/2015; Brasil: governos de Luís Inácio Lula da Silva – 2003/2010 e o primeiro mandato de Dilma Rousseff – 2011/2014; Uruguai: governos de Tabaré Vasquez – 2005/2010 e José Mujica – 2010/2015). Com o Estado re-orientando suas políticas culturais em um sentido mais amplo e abrangente, procurou-se compreender, contextualizar e analisar o lugar dos museus nessa política cultural, tendo como eixo o seguinte questionamento: Como foram organizados os programas e ações destes governos democráticos em relação às políticas culturais voltadas para os museus?

Para alcançar os resultados obtidos a metodologia aplicada neste estudo consistiu na coleta de dados para realizar análise qualitativa, revisões bibliográficas, análise documental e levantamento da legislação sobre os museus nos governos dos respectivos países.

A escolha destes países condiz com suas políticas culturais desenvolvidas no campo dos museus como forma de contribuir para algum tipo de transformação social a partir das reivindicações de diversas minorias culturais.

Os primeiros desafios destes governos foram ampliar o entendimento sobre cultura e o alcance pretendido das políticas públicas para a área. Para isso foram realizados encontros e reuniões criados grupos de trabalho e debates entre especialistas com o fim de ampliar os horizontes e tornar a cultura mais acessível e participativa, enfatizando, assim, a diversidade cultural.

O passo seguinte foi a criação e aperfeiçoamento de legislações no campo dos museus, no sentido de criar e fomentar políticas públicas para o setor. Neste ínterim, o museu ficou entendido como uma ferramenta política e social utilizada para inclusão de identidade e cidadania para garantir o direito à memória dos grupos e movimentos sociais.

Na Argentina, embora não possua uma legislação específica, foi criada a lei de patrimônio *Dirección Nacional de Patrimonio y Museos* em 2002, regulamentando o campo museológico no país.

No Brasil, em 2003, com a entrada de Gilberto Gil no Ministério da Cultura (Minc), foi criada a Política Nacional de Museus (PNM), em 2004, foi criado o Sistema Brasileiro de Museus (SBM) e, em 2009, foi criado o Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM).

No Uruguai a legislação criada para os museus ocorreu durante o governo de José Mujica, com a Lei nº 19.037 de 28/12/2012, denominada de Lei de Museus do Sistema Nacional de Museus (SNM). O SNM está vinculado ao Departamento Nacional de Cultura, criado em 2007, subordinado ao Ministério de Educação e Cultura (MEC). Assim como o Brasil, o Uruguai possui uma definição legal do termo museu (Lei Nº 19.037/2012).

Uma vez avançada a legislação, os grandes desafios interpostos aos países consistem na aplicabilidade de suas diretrizes para o campo museal, especialmente no que diz respeito ao orçamento, e a manutenção das políticas públicas culturais marcadas em um contexto pelo rápido avanço conservador nos países sul-americanos, onde as políticas públicas cada vez mais estão subordinadas aos interesses privados.

O papel dos museus na transformação de Medellín

Carolina Vasconcelos Vilas Boas (Universidade de São Paulo, Brasil)

Apresentar o projeto de pesquisa em desenvolvimento no âmbito do PPGMus sobre o papel da memória, do patrimônio e da cultura e, em especial, dos museus no processo de recuperação e replanejamento urbano da cidade de Medellín (Colômbia), ocorrido na primeira década do século 21, sob a orientação do Prof. Dr. Paulo César Garcez Marins.

A cidade de Medellín está localizada na Cordilheira dos Andes Central, é capital do Departamento da Antioquia, segunda cidade mais populosa da Colômbia com 2,3 milhões de habitantes. Um dos principais centros econômico, industrial e financeiro do país. Ficou estigmatizada nos anos de 1980/90 pela concentração de problemas sociais relacionados ao tráfico de drogas, formação de grupos paramilitares de extrema-direita e disputas entre facções criminosas.

O projeto busca observar como as instituições museológicas estão inseridas no amplo processo de mobilização arregimentada pelo poder público, que envolveu iniciativa privada e sociedade civil em torno de uma intervenção integral na cidade ocorrida entre 2004 a 2011, sob o nome de Plan Urbano Integral (PIU) ou Proyectos Urbanos Integrales na qual a cultura, a educação e a reordenação dos espaços urbanos foram fundamentais e estruturantes, para isso fazendo uso do estudo de caso de três instituições em especial, Museo de Antioquia, Museo Casa de la Memoria e o Parque Explora.

O Museu de Antioquia foi criado em 1881, sendo o primeiro Museu do Departamento de Antioquia e o segundo da Colômbia, desde sua fundação possui um acervo histórico e artístico de relevância nacional. Após longo processo de deterioração e impermanência, no final dos anos de 1990, passou por um processo de grande transformação, o que implicou numa mudança de endereço, quando passou a ocupar o antigo Palácio Municipal e a integrar o Plano da Prefeitura de reformulação do Centro (Parque Berrío), bem como foi integrado à Praça Botero e uma enorme estação de metrô, quando teve um reposicionamento institucional alinhado às temáticas de equidade e reparação simbólica que permeiam todo o processo de requalificação urbana.

O Museu Casa de la Memoria foi aberto ao público em 2013, foi construído no entroncamento de três bairros bastante vulneráveis, com altos índices de violência urbana. Sua instalação integrou o Plano de urbanismo da área central leste de Medellín, com o objetivo de promover ações que contribuam para a reconstrução, a visibilidade e a inclusão da memória histórica do conflito armado na cidade nas últimas décadas.

O Parque Explora foi inaugurado em 2007 e é um marco da política de urbanismo social do governo 2004-2007. Localiza-se no setor Nuevo Norte, situado no limite com as

chamadas “Comunas” de Medellín, na vizinhança de parques educativos e de lazer (Parque Norte e Jardim Botânico, todos integram a reforma urbanística), com privilegiadas vias de acesso e transporte público, incluindo metrô e ônibus, pertence à Prefeitura de Medellín. É um museu de ciência interativo, baseado no modelo do *San Francisco’s Exploratorium*. O equipamento cultural tem mais de 300 atrações interativas, auditório 3D, planetário, aquário, estúdio de televisão e viveiro. Recebe em média 600.000 visitantes por ano.

El Papel del Museo en los Procesos de Satisfacción y Reparación, en el Conflicto Colombiano

Daniel Estevez (Pontificia Universidad Javeriana, Colômbia)

O Conflito Armado Colombiano ainda não chegou a um término e as violações a Direitos fundamentais não se deram em apenas uma das partes em disputa, mas sim convertidas tragicamente em uma generalidade para todos os atores armados.

Mesmo assim, o Estado colombiano apostou na ideia de dar início aos processos de reconciliação e restauração da dignidade de quem, de maneira direta ou indireta, foi vítima e para isso buscou referências em outras experiências que lhe permitisse desenvolver processos de reconciliação. Com a finalidade de adiantar o processo de recomposição social que implica no fim do conflito promulgou em 2011 a lei 1448, ou lei de vítimas, mediante a qual o Estado Reconhece as Vítimas de Conflito. E no que todas as vítimas têm direito à reparação integral. No marco da lei mencionada, se estabelecem 5 componentes de reparação: Reabilitação, Indenização, Satisfação, Garantias de Não Repetição e Restituição.

Neste cenário, a museologia tem um papel importante a desempenhar, no que compete à satisfação, como aparece disposto nos artigos 139, 141 e 143 da lei. Como parte das obrigações do Estado em busca de restabelecer a dignidade da vítima e difundir a verdade sobre o ocorrido, isto com a finalidade de lograr uma reparação simbólica das vítimas e cumprir com o dever de memória do Estado.

Daí que a função do museu neste marco definido pela lei, é uma ferramenta apropriada para o desenvolvimento destes processos, mas ao observar o compromisso

mais detalhadamente ficam evidentes uma série de interrogações; A primeira seria tratar de entender ou definir mais claramente quais foram as dinâmicas do conflito armado colombiano, em um contexto geral e também identificar quais têm sido os desenvolvimentos do mesmo em âmbitos locais. Neste aspecto, o CNMH tem desenvolvido múltiplos trabalhos de investigação, partindo do já célebre Basta Ya!, A construção deste panorama, permitirá ao museu elaborar propostas discursivas que deem respostas ou gerem inquietações a grupos mais amplos de públicos e não somente a um grupo específico.

Agora, o seguinte aspecto a ser resolvido é sobre a lei a que se refere com reparação simbólica e de que categoria de vítimas está se falando. Este tema resulta de vital importância já que a real meta de um museu de conflito ou de um lugar de memória deveria ser a de gestor dos receios e desconfianças, ajudar a superar o trauma e explicá-lo, e é neste ponto onde a lei não é clara já que menciona a reparação simbólica como uma finalidade e não como um processo mediante o qual as vítimas, sem importar sua origem possam superar seu estado e reintegrar-se à sociedade. Para alcançar esta meta, necessita-se que de uma parte as vítimas superem seu estado e de outra, que a sociedade em seu conjunto esteja na capacidade de reintegrá-los como seus iguais (*Original em espanhol. Tradução nossa*).

¿Un museo de ciudad o la ciudad un museo? El caso del Museo de Bogotá

Marcela Tristancho Mantilla & Ana Maria Sánchez Lesmes (Universidad Nacional de Colombia, Colômbia)

O Museu de Bogotá, instituição pública fundada como Museu de Desenvolvimento Urbano em 1969, apresenta um amplo conjunto de paradoxos em relação à sua ocupação, sobretudo em uma cidade que é por sua vez um cenário altamente conflitivo. Bogotá, a capital colombiana, tem cerca de oito milhões de habitantes e apresenta desenvolvimentos altamente díspares e desconexos em relação à aspectos sociais, econômicos e culturais.

Em 2016, pela primeira vez na história do Museu, o Plano de Desenvolvimento Distrital o inclui como parte de uma linha estratégica vinculada à avaliação y apropriação

social do patrimônio, com vista em seu fortalecimento institucional como vetor de revitalização cultural da cidade e da cidadania. Nosso Museu, que em outros tempos quase foi esquecido, deve rapidamente cobrar um papel preponderante na vida cultural e social de Bogotá, consolidando tanto uma exposição de longa duração como uma importante oferta de conteúdos e atividades educativas para diversos tipos de públicos na chave de participação.

Neste sentido, emergem dúvidas substanciais para os profissionais que integram a equipe do Museu: No que implica ser um museu de cidade (em Bogotá)? Devem ser os museus de cidade museus da história da cidade, ou museus das histórias de pessoas que habitam a cidade? Ou podem ser os museus de cidade cenários ampliados para a problematização da vida na cidade, é dizer, para o reconhecimento de dificuldades e das formas como os cidadãos podem ser agentes de troca?

Para o caso do Museu de Bogotá é absolutamente claro que há um esgotamento das perspectivas tradicionais do que é e faz um museu, toda vez nossas realidades contemporâneas como sociedade colombiana superam a noção de um museu que “educa” aos que o visitem, de um museu que não transversaliza às realidades de seus cidadãos ou de um museu que deve conservar, muitas vezes em detrimento de processos de apropriação social dos patrimônios culturais.

Então, o desafio seria, mais adiante que no cumprimento das expectativas tradicionais em termos expositivos e de oferta educativa e cultural, na geração de estratégias que compreendam ao Museu de Bogotá como uma conversação, como um exercício descentralizado e inacabado que ocorre fora das instalações do Museu, com pessoas que habitam a cidade de múltiplas maneiras, e que podem bem visitar o Museu ou encontrá-lo a seu passo quando este recorre à cidade (*Original em espanhol. Tradução nossa*).

Políticas culturais, povos indígenas e a mediação cultural: o caso das coleções dos Katxuyana e os desafios contemporâneos da preservação da cultura material

Adriana Russi (Universidade Federal Fluminense, Brasil)

A partir das recentes políticas culturais voltadas aos povos indígenas e ao patrimônio cultural, e das contribuições da museologia pós-crítica, percebemos os desafios que se delineiam na relação entre museus e ameríndios. Este relato de pesquisa ainda em andamento aponta inquietações que emergiram do caso analisado: as coleções etnográficas dos Katxuyana no Brasil e na Europa. Os Katxuyana são um povo Karib e vivem no norte do Brasil, na região das Guianas, no Baixo Amazonas. Hoje somam cerca de 420 indivíduos.

A investigação sobre as coleções etnográficas deste povo foi iniciada em 2012, por ocasião de meu doutoramento em memória social. A tese versava sobre a retomada de um tipo de construção que os Katxuyana haviam abandonado por quase 40 anos: a casa tamiriki. A ênfase da reflexão se voltou ao protagonismo ameríndio no processo de valorização de sua própria cultura e na defesa de seus direitos. Entretanto, não estava nos objetivos uma análise sobre as coleções.

A partir de 2015 pude retomar a pesquisa destas coleções, motivada pelos próprios Katxuyana com quem mantenho contato em função de um projeto de extensão da Universidade Federal Fluminense – UFF – no município paraense de Oriximiná. Assim, esta pesquisa se desenrola no âmbito da iniciação científica da UFF a ser concluída em julho deste ano.

Em seu conjunto, as coleções somam cerca de 700 objetos entre plumária, cerâmica, adornos, artefatos de caça e pesca, armas, trançados e outros. Os objetos etnográficos foram coletados por estrangeiros e brasileiros entre o final dos anos de 1920 a meados da década de 1970. Os principais coletores foram Gottfried Polykrates, Christen Søderberg, Jens Yde e Protásio Frikel.

A coleção mais antiga está no Brasil no Museu Nacional de História Natural da Quinta da Boa Vista, no Rio de Janeiro. A maior coleção com cerca de 220 objetos está no Nationalmuseet em Copenhague, na Dinamarca. As demais coleções estão assim localizadas: no Museu Paraense Emilio Goeldi, em Belém/Brasil; no British Museum em Londres/Inglaterra; no Kulturhistorisk Museum em Oslo/Noruega; no Museum für Völkerkunde em Hamburgo/Alemanha e, por fim, a menor das coleções que também está na Dinamarca, na cidade de Århus, no Moesgaard Museum com 22 objetos.

A partir do mapeamento das coleções foi possível preparar um material digital para entregar não apenas aos museus mas, especialmente, aos Katxuyana. Esse processo nos fez pensar sobre as possíveis apropriações deste material pelos Katxuyana em seu processo de valorização cultural. Tal investigação aponta para a possibilidade de requalificação destas coleções e para a problematização dos processos de musealização dos artefatos indígenas na contemporaneidade.

No Brasil, vimos surgir diferentes processos museológicos que inauguraram novas práticas na relação dos museus com os povos indígenas. Na pós-colonialidade o museu é compreendido como cúmplice e não exclusivamente como autoridade e lugar de representação do “outro”. Assim, apostamos na mediação cultural como base para uma prática contra-hegemônica sem desconsiderar as hierarquias e assimetrias entre os diferentes sujeitos e instituições, a saber: museus, grupos indígenas e universidade.

08 de Novembro 2017

CONFERÊNCIA II

O museu do futuro e a “intermusealidade” : o caso do MuCEM (Museu das civilizações da Europa e do Mediterrâneo)

Prof. Dr. Thierry Dufrêne (Université de Paris 10 Ouest – Nanterre, França)

Aberto em Marselha em junho de 2013, o Museu das Civilizações da Europa e do Mediterrâneo (MuCEM) reinventou na região o Museu das Artes e Tradições Populares, criado em 1937 em Paris. Afastado das grandes metrópoles do norte da Europa, ele tem igualmente por vocação apresentar a arte e a cultura no Mediterrâneo, zona fortemente afetada pelas migrações humanas.

Nós mostraremos que o MuCEM é um “terceiro museu”, em diálogo criativo com outros museus pertencentes às tradições museográficas diversas (museus de arte, de história, de antropologia etc), formando seus específicos públicos através das múltiplas abordagens de perspectivas. É assim que podemos sustentar que ele pratica o que

podemos chamar de “intermusealidade” (reinterpretando modelos existentes e integrando modos de apresentação diferentes), como falamos de “intertextualidade” para os textos literários.

Esta noção me parece muito útil para descrever a mutação, apoiada pela a revolução digital, na qual operam os museus atualmente (*Original em francês. Tradução nossa*).

MESA REDONDA 3: *Representatividade e acesso sociocultural*

Mediadora: **Profa. Dra. Helouise Costa** (Museu de Arte Contemporânea – PPGMus)

O Mar Brasileiro na Ponta dos Dedos: educação, comunicação e acessibilidade cultural no Museu Nacional

Andréa Fernandes Costa, Patrícia Lameirão Campos Carreira, Paulo Victor Catharino Gitsin (Museu Nacional/Universidade Federal do Rio de Janeiro e Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil)

Entendemos que um dos maiores desafios que se colocam para os museus na atualidade consiste em deixarem de ser apenas instituições abertas ao público, e se tornarem equipamentos educacionais e culturais acessíveis a todos. Apenas metade dos museus brasileiros (50,7%) possui instalações adequadas para o público de pessoas com deficiência. O recurso mais oferecido pela maioria (78%) é a rampa de acesso, enquanto a presença de etiquetas/textos em Braille é oferecida por apenas 7,4% dos museus. Tais problemas também caracterizam o Museu Nacional, o mais antigo museu brasileiro e maior museu de história natural da América Latina.

Entendemos que a promoção da acessibilidade não se resume à superação de barreiras físicas, envolvendo também a superação de barreiras sensoriais e atitudinais (AIDAR, 2011). O principal canal de comunicação dos Museus com seus públicos é a exposição, contudo as pessoas com deficiência frequentemente não estão incluídas nos projetos expositivos e comunicacionais destes. Buscando contribuir para a reversão desse quadro excludente, a Seção de Assistência ao Ensino (SAE) elaborou no Museu Nacional a exposição “O Mar Brasileiro na Ponta dos Dedos”, cujo objetivo inicial era favorecer o

acesso das pessoas com deficiência visual ao patrimônio natural brasileiro. A exposição teve como eixo de desenvolvimento a Política Nacional de Inclusão da Pessoa com Deficiência (BRASIL, 1999). Para tal, o projeto buscou conceituar o espaço com base no Desenho Universal (CAMBIAGHI, 2012), responsável pela criação de ambientes ou produtos que podem ser usados pelo maior número de pessoas possível, ao passo que a capacidade funcional das pessoas aumenta quando as barreiras são removidas.

No presente trabalho apresentamos uma discussão acerca da concepção, do desenvolvimento e da avaliação da referida exposição, que buscou aproximar os diferentes públicos da instituição de objetos, conteúdos e conceitos relacionados ao campo da Biologia, especialmente da Biologia Marinha. A avaliação da exposição foi feita por meio da realização da aplicação de roteiro de entrevista semiestruturado a 26 pessoas que visitaram a exposição (8 pessoas com deficiência, 15 acompanhantes ou responsáveis por pessoas com deficiência que não podiam responder por si, 2 idosos e 2 visitantes espontâneos do MN sem qualquer tipo de deficiência) e da observação de 25 grupos, totalizando um público de 131 pessoas, entre adultos, jovens, crianças e idosos.

Dentre alguns limites da exposição observou-se que a exposição não contempla de maneira plena o público cego, principalmente por não lhe proporcionar independência na visita, na medida em que não conta aplicação de piso tátil, sinalização, rampa de acesso à sala expositiva. A observação revelou que a mediação humana e o conhecimento por parte dos visitantes de que nesta exposição havia a possibilidade do toque nos exemplares, contribuíram diretamente para elevação do tempo médio de visita. A acessibilidade precisa ser construída com o objetivo de trazer para dentro de seus espaços inclusive aqueles que ainda não se veem como público, para desta forma, promover a fruição deste espaço, mediante remoção de obstáculos não só arquitetônicos, mas atitudinais, comunicacionais, promovendo assim a equiparação das oportunidades a todos os públicos.

“Uma reflexão sobre o curso “Ações Multiplicadoras: o museu e a inclusão sociocultural” da Pinacoteca do Estado de São Paulo

Flávia Gama (Universidade de São Paulo, Brasil)

Esta reflexão é resultado da dissertação de mestrado cujo objetivo era analisar o impacto do curso de formação para educadores sociais, também conhecido por “Ações Multiplicadoras: o museu e a inclusão sociocultural”, uma das frentes de trabalho da Pinacoteca do Estado de São Paulo. A investigação teve a intenção de conhecer como essa ação educativa pode contribuir com o trabalho dos educadores sociais.

A pesquisa contou com a seleção de leituras referentes à museologia e aos estudos culturais. A primeira possibilitou conhecer a natureza das atividades museológicas e o segundo contribuiu para refletir sobre as práticas de comunicação do museu com o público e as combinações culturais que permeiam esse espaço. Obtivemos também do apoio de leituras relacionadas às políticas culturais, públicos da cultura e a obra de Bourdieu e Alain Darbel, *O amor pela Arte*.

Tratou-se, portanto, de verificar qual era a percepção dos educadores sociais, para isso, levamos em consideração a observação participativa dos participantes de 2012 e 2013, bem como a aplicação de um questionário. Tais instrumentos metodológicos nos ajudaram a identificar algumas questões importantes, a saber: a opinião e a satisfação do educador social com relação ao curso de formação, os desafios para implementar o projeto desenvolvido durante o curso e também as dificuldades de manter a parceria com a Pinacoteca.

Os resultados demonstraram que o curso “Ações Multiplicadoras: o museu e a inclusão sociocultural” consegue difundir as potencialidades do museu e acessibilizar instrumentos e recursos que podem ser usados em projetos socioeducativos. Grande parte dos entrevistados sinalizaram que o curso contribuiu para a inclusão dos grupos em situação de vulnerabilidade social, na medida em que possibilitou ao educador conhecer novas metodologias, recursos de mediação que podem ser combinados com as atividades que realizavam, estimulando assim o interesse e contato com os espaços culturais. E ainda por tratar da importância de conhecer e considerar as particularidades do público.

Através da observação como participante, verificou-se que o sentido do curso é ressignificado segundo a realidade e o esforço criativo do educador social. Ao acompanhar algumas ações ficou perceptível que a negociação cultural do público com a

obra é o que mais importa. Cada um reage de maneira diferente, cada um tem a sua forma de produzir sentido, o que vai depender das referências sociais e de sua bagagem cultural. E é isso que torna a cultura híbrida, dinâmica.

Por outro lado, esse trabalho também aponta alguns desafios, como por exemplo, a questão da política de democratização cultural não conseguir criar condições para hábitos culturais duradouros e nem superar a distância cultural entre os produtores e o público.

Acredita-se que o resultado dessa pesquisa, tanto destaca os esforços e a atuação dos profissionais do museu no atendimento de públicos diversos, e aqui mais precisamente o público em situação de vulnerabilidade social, quanto sugere maior apoio aos educadores que estão interessados na consolidação de uma parceria.

A invisibilidade do campesinato nos museus catarinenses: Uma análise do Cadastro Catarinense de Museus

Rose Debiasi (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil)

A presente comunicação discute a representatividade do campesinato nas instituições museológicas de Santa Catarina a partir da análise das informações encontradas no questionário elaborado para o Cadastro Catarinense de Museus (CCM). Wanderley (1996) destaca que o campesinato atual, ou pelo menos parte dele, quando comparado aos “camponeses ou outros tipos tradicionais, são também, ao mesmo tempo, o resultado de uma continuidade” (WANDERLEY, 1996, p. 09). A autora, portanto, percebe a continuidade, ou poderíamos chamar de elementos de permanência de um campesinato tradicional na atualidade. Nesses termos, podemos intuir que o campesinato atual, ou moderno, também estabeleceria essas conexões no museu; competindo ao último fornecer elementos para que o público estabeleça as ligações ou elos. Permitir essa imersão no museu, a partir das questões e problemáticas do presente, significa oportunizar e fornecer elementos para que o camponês reflita sobre a sua condição, influências e perspectivas. Todavia, na maioria dos museus catarinenses, observamos uma invisibilidade dessa categoria; ou ainda, narrativas cristalizadas ou destoantes com a condição atual dos sujeitos do campo.

Dito isso, o objetivo central dessa comunicação é refletir sobre as escolhas, os silêncios, os desafios e os significados das opções adotadas pelas instituições museológicas de Santa Catarina. Distanciando-se de uma postura julgadora, almeja-se compreender os fatores que contribuem para a invisibilidade do camponês na narrativa museal; e, por conseguinte, refletir sobre as limitações de uso e acesso aos museus por esses sujeitos, elementos indispensáveis para a construção da identidade, das representações e para o exercício da cidadania.

Acessibilidade sociocultural: poéticas, fronteiras intangíveis e interfaces do papel social das instituições museológicas

Thaís Avelar (Universidade de São Paulo, Brasil)

A presente proposta de comunicação tem como objetivo discutir sobre as práticas culturais no que tange à questão do acesso, tomando o espaço do museu e o campo museológico como objetos, questionando em que medida as questões econômicas, associadas às identitárias, atuam como possíveis vetores motivacionais de tais práticas culturais. Parte-se da reflexão sobre de que maneira o binômio cultura x identidade, em decorrência de sua gestão na instituição museal, intervém ou não no alargamento das distâncias entre os museus e demandas sociais específicas, assim como de que maneira - esse distanciamento material e simbólico - converge para a edificação de fronteiras intangíveis mediadas pelas identidades culturais. Como extensão disso, investigou-se de forma crítica, transversal e interdisciplinar as possíveis barreiras materiais e semânticas, compreendidas pela geografia, pela arquitetura, pelo discurso curatorial e pela mediação, as quais podem potencializar ou comprometer o acesso ao museu - a depender da maneira como essas questões forem ou não administradas como pauta da gestão museológica.

Por este viés, pensar o museu pela perspectiva da recepção significa ter o público como paradigma e vetor das ações empreendidas, o que por sua vez, demanda, primeiramente, refletir sobre a questão da acessibilidade. Se incluir pressupõe ampliar a acessibilidade, é imperativo que se reflita sobre o que exatamente ela significa em termos simbólicos e, efetivamente, em desdobramentos materiais/reais. Esmiuçar as

significações e consequências do entendimento da acessibilidade em termos gerais e em âmbito museológico, especificamente, demanda que sejam compreendidos seus significados em perspectiva lata. Logo, compreende-se que o museu situa-se, em primeira instância, no seio de uma sociedade complexa, desigual, hierárquica e conflituosa e, em meio a ela, ter ciência de que a sociedade não é uma entidade abstrata, mas um coletivo de pessoas, seres desiguais e singulares, diversos por excelência. E é com essa diversidade de pessoas e públicos que se propõe-se a dialogar.

Por esse viés, o presente debate tem como vetor um processo de mudança que passou a constituir a espinha dorsal das instituições museais, compreendidas pelo seu papel social, que, em última instância, refere-se ao diálogo com os públicos compreendidos no plural e interpelados de um modo que respeite sua subjetividade, suas experiências prévias, repertórios e valores socioculturais. Nesse sentido, as pesquisas de recepção, enquanto corrente teórico-metodológica, apontam a necessidade de um modelo teórico-interpretativo inscrito em uma ótica de análise complexa e crítica, que, no entrecruzar das ciências humanas e sociais, lance mão da interdisciplinaridade e de multimétodos que viabilizem e coadunem-se com a necessidade de olhares polissêmicos no que concerne à recepção, à comunicação e à produção de sentido.

Para tanto, na presente reflexão, o museu é tomado como campo de cultura e analisado a partir de uma perspectiva sociocultural e ideológica, sendo sempre compreendido como um sistema de ação contínua e interarticulada que deve visar uma produção de conhecimento plural e fluída, materializada em práticas cotidianas.

MESA REDONDA 4: Coleções e colecionismo

Mediadora: **Profa. Dra. Maria Margaret Lopes** (Universidade de Brasília– PPGMus)

Gabinetes de Curiosidades e colecionismo moderno na história das coleções e dos museus

Carolina Vaz (Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil)

Nas discussões dos campos da Museologia, História Cultural e História da Arte, as

coleções do início período moderno são frequentemente apresentadas como origem dos museus contemporâneos. Em muitos estudos, essas coleções costumam ser sintetizadas por meio da imagem estereotipada do “gabinete de curiosidades” – um espaço fechado que contém uma profusão desordenada de objetos de natureza heterogênea.

O atual interesse acadêmico nas coleções dos séculos XVI e XVII, com especial atenção aos chamados “gabinetes de curiosidade”, se tornou mais intenso desde a década de 1980. Contudo, a noção sintética atual de “gabinetes de curiosidades” ecoa a forma anacrônica e descontextualizada como essas coleções e práticas foram descritas e categorizadas sobretudo no século XIX, com a repetição de interpretações, expressões e exemplos cunhados na emergência do colecionismo ilustrado. Essa imagem, construída e cristalizada ao longo do tempo, esconde a variedade de manifestações do fenômeno do colecionismo moderno e dificulta, ou mesmo impede, a compreensão dos valores, usos e significados que esses objetos, seu colecionamento e sua exibição tomavam à época. Ademais, é norteadas por uma concepção específica de museu, o que contribui para deixar igualmente pouco visíveis as múltiplas manifestações e apropriações dessa instituição no passado e no presente.

O colecionismo como prática cultural difundida no contexto europeu moderno envolvia questões relativas à expansão geopolítica, emergência de novos paradigmas para produção e validação do conhecimento, construção de discursos de identidade e alteridade, diplomacia internacional, e muitas outras. A idéia generalizante de “gabinete de curiosidades” não enseja, contudo, a reflexão sobre a pluralidade de intencionalidades dos sujeitos colecionadores e de significados atribuídos aos objetos e coleções, desconsiderando itens de coleção que permaneceram em circulação ou que estiveram expostos em outros espaços arquitetônicos, e as múltiplas articulações existentes entre o colecionamento e outras práticas socioculturais.

A presente comunicação propõe elicitar alguns limites que a noção de “gabinete de curiosidades” impõe ao entendimento do colecionismo moderno. Busca-se compreender, através do estudo de fontes de época cotejadas com a produção bibliográfica contemporânea, como essa noção corrente foi conformada a partir das ideias e interpretações posteriores à primeira era moderna, estando em descompasso tanto com

as concepções e práticas do período, como com os estudos mais recentes dedicados a colecionadores e coleções de então. Propõe, além disso, repensar o “gabinete de curiosidades” e outras práticas de colecionamento e exposição do período moderno não como precursores diretos dos museus disciplinares clássicos, mas como tradições alternativas, interessantes em si mesmas, que podem ensejar reflexões sobre as práticas contemporâneas de musealização.

Os museus europeus e a posse da cultura material egípcia

Karina da Costa (UFSC, Brasil)

A presente comunicação faz parte da minha atual pesquisa de doutorado em História que se refere à questão da repatriação dos bens culturais egípcios. Após anos de estudos dedicados às diversas representações no Brasil de elementos da sociedade egípcia antiga surgiu a possibilidade de investigar o seu patrimônio cultural e de que forma ele foi, ao longo dos anos, saqueado, apropriado e posteriormente musealizado, em especial por instituições ocidentais. Desde de 2002 o Egito luta para repatriar alguns de seus objetos que atualmente se encontram em grandes museus, como o Britânico, o Louvre e o Museu Egípcio de Turim – este último é o meu estudo de caso na tese. Certamente não são todos os artefatos que estão sendo reclamados, mas sim aqueles considerados ícones da história mais antiga do país.

Situado no norte da Itália, o Museu Egípcio de Turim é considerado o primeiro museu egípcio do mundo (mais antigo que o próprio Museu do Cairo), fundado em 1824 e ainda hoje os turinenses se questionam o porquê da existência de um museu tão grandioso dedicado a outra cultura em sua cidade. Pensando nesse questionamento, a equipe do museu decidiu modificar e inovar toda a sua expografia, com o intuito de trazer novos dados sobre a formação das coleções e os seus principais expoentes, fornecendo as mais completas informações referentes aos objetos expostos, bem como o local e a data em que foram encontrados. Além dos objetos também podemos apreciar alguns documentos e conhecer um pouco sobre os arqueólogos e os demais estudiosos que

contribuíram para a formação e o estudo das suas coleções, bem como um espaço destinado às exposições de curta duração.

Neste contexto, o novo Museu Egípcio de Turim inaugurou em 1 de abril de 2015, com novos espaços e novas ferramentas tecnológicas, assim como outras narrativas inscritas em diferentes salas. Na apresentação do novo catálogo do museu o diretor Christian Greco destina as suas palavras às duas formas de estabelecimento da coleção: a prática do antiquariado (a partir da coleção de 5800 artefatos enviadas ao museu em 1824) e as escavações arqueológicas (com a Missão Arqueológica Italiana no Egito que se iniciou em 1901), onde podemos perceber que a maior preocupação desse novo *layout* do museu é o de proporcionar ao visitante um entendimento histórico da coleção que ali está abrigada e não limitar a visita apenas à exposição dos artefatos. Contudo, é possível indagar se essas narrativas abarcam a forma como esses objetos foram parar nessa cidade, por exemplo – basicamente através de negociações com reis advindas de saques e pilhagens – e se essa parte da história é exposta ao grande público, além de questionar a sua posição em relação aos pedidos atuais de restituição.

Embora este seja um caso específico da Itália (e de diferentes museus que possuem coleções estrangeiras em todo mundo), o objetivo da presente comunicação é o de ampliar essas inquietações para problematizar a forma singular como muitos discursos ainda são encerrados dentro dos museus sob “maquiagem” de modernas ferramentas tecnológicas.

As coleções de Wanda Hanke e Betty Meggers nos museus brasileiros

Mariana Sombrio (Universidade de São Paulo, Brasil)

Wanda Hanke e Betty Meggers foram duas cientistas que realizaram expedições científicas no Brasil na primeira metade do século XX. Wanda Hanke reuniu coleções etnológicas em diversas regiões do país entre os anos de 1933 e 1958 e redigiu estudos sobre os diferentes grupos indígenas com quem teve contato. No entanto, suas contribuições à história da etnologia no país são ainda pouco conhecidas. Betty Meggers reuniu coleções arqueológicas durante a expedição que realizou na região do Baixo Amazonas em companhia de seu marido, Clifford Evans, entre os anos de 1948 e 1949. As

repercussões de seu trabalho foram enormes e influenciaram por muitos anos o desenvolvimento de outras pesquisas arqueológicas no Brasil.

Nesse estudo, o objetivo é mapear e analisar as coleções deixadas por essas duas cientistas em diferentes museus brasileiros e, a partir da análise desse material e também de registros documentais sobre suas experiências no país, produzir reflexões sobre as relações e o trabalho que ambas desenvolveram em instituições brasileiras – tais como o Museu Nacional (RJ), Museu Paulista (SP), Museu Emílio Goeldi (PA) e Museu Paranaense (PR).

Acompanhar a trajetória de Wanda Hanke permite conhecer melhor as práticas sociais e institucionais envolvidas na formação de coleções na primeira metade do século XX. Foi por meio do colecionamento que se constituíram as identidades disciplinares do etnógrafo e do moderno antropólogo social (Clifford, 1988). Processos de formação de coleções como o trabalho de Wanda Hanke revelam aspectos da relação desenvolvida entre etnógrafos e as sociedades por eles estudadas e também as formas como as instituições incorporavam esses objetos e produziam conhecimento.

Na Amazônia, a pesquisa científica desenvolvida por Betty Meggers ocorria em confronto com o mundo. O estágio seguinte, da produção de certezas sancionadas nas instituições científicas, é um momento que difere muito da pesquisa realizada no campo, objeto de análise desse estudo. A pesquisa de campo é um estágio onde os cientistas ainda têm que dialogar com o mundo de não-cientistas. Até Betty Meggers e Clifford Evans aparecerem os moradores daquela região não atribuíam os significados atribuídos posteriormente por eles aos fragmentos de cerâmica que coletaram e catalogaram.

Como também no caso das coleções de Wanda Hanke, os artefatos coletados viajaram dos respectivos campos para as instituições e daí novamente empreenderam viagens para as publicações e catálogos. No caso de Betty Meggers, fragmentos de cerâmica transformados em coleções adquiriam nacionalidades e temporalidades, saíram do campo para se transformar num conjunto de afirmações sobre os povos da floresta tropical construindo o que viriam a ser fundamentos dos conhecimentos arqueológicos sobre a região, evidenciando também a forma como as ciências vão se construindo.

As contribuições de cientistas mulheres à produção de conhecimento científico,

assim como as formas e estratégias de inserção que utilizaram para serem aceitas em instituições científicas, vêm sendo objeto de estudo cada vez mais frequente em estudos historiográficos frente a um profundo desconhecimento das experiências femininas nesses espaços e das formas como relações de gênero influenciavam decisões, oportunidades, escolhas de objetos de estudo e o próprio desenvolvimento das instituições científicas.

Duas píxides da Guiné, cornetas da Índia e do Japão e um saleiro de Calicute. A indeterminação da procedência e a variação do significado dos marfins africanos nas coleções dos séculos XVI e XVII

René Gomes (Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil)

Juntamente com tecidos palma, as presas de elefantes, talhadas ou in natura, foram os primeiros tipos de objetos africanos a serem incorporados nas coleções europeias do período moderno. Assumindo a forma de trompas (olifantes), taças, saleiros, píxides e colheres, os objetos lavrados em marfim eram especialmente desejados pelos europeus, sendo incorporados em várias coleções dos séculos XVI e XVII. Embora persistam disputas pela atribuição de sua criação a diferentes povos africanos, na atualidade, estes objetos são reconhecidos como produtos de natureza intercultural. Análises de suas características estilísticas, reforçadas por documentos que registram sua fabricação africana e seu comércio intercontinental, indicam que os marfins africanos constituem uma arte do contato, concebida na conexão de diferentes contextos e culturas. As principais hipóteses sobre sua gênese indicam que estes objetos foram criados como resposta dos artesãos africanos à cultura luso-africana em formação no continente e, sobretudo, em atendimento ao gosto dos colecionadores europeus.

Apesar das renovações na investigação sobre a origem africana e o comércio atlântico destas peças, muitos estudos têm produzido frágeis interpretações sobre os significados e valores atribuídos a elas nos contextos europeus. Parte do problema reside na dificuldade em se determinar a forma como elas foram interpretadas por seus compradores e colecionadores. Em muitos trabalhos, predomina a ideia de que a

aquisição das peças correspondia a práticas colecionistas guiadas apenas por um suposto (e atemporal) gosto pelas novidades e pelo exótico.

Os documentos que registram a formação das coleções europeias apontam, no entanto, para formas mais complexas de apropriação e interpretação dos marfins africanos. Indicações sobre a procedência destas peças correspondem a certa indeterminação geográfica, ao mesmo passo que os significados a elas atribuídos apresentam grande variabilidade. Tão cedo quanto em 1507, o falecido duque Don Juan de Guzmán deixou em seu palácio sevilhano uma coleção que incluía dois píxedes e três saleiros talhados em marfim “da Guiné”. Estes objetos, de alguma forma, testemunhavam o envolvimento do aristocrata com o tráfico de escravos africanos para as Ilhas Canárias. Já no ano de 1520, o artista Albrecht Dürer anotou em seu diário que havia adquirido um conjunto de objetos do além-mar, entre eles várias peças “de Calicute” como adereços de plumários, roupas de seda e um saleiro de marfim. Uma “buzina de marfim” pertencente à coleção do erudito Vicencio Juan de Lastanosa foi interpretada, por sua vez, como uma antiguidade, cuja procedência era informada de maneira imprecisa, oscilando entre indiana e japonesa.

Esta comunicação tem por objetivo analisar um conjunto de fontes que registram o colecionismo dos marfins africanos no período moderno, demonstrando como os colecionadores manipulavam os dados sobre a procedência e os usos destas peças, segundo interesses e práticas de colecionamento que por vezes ultrapassavam o gosto pelo exótico. Paralelamente, pretende-se mostrar como estes documentos, abordados à luz dos métodos da História das Coleções, podem revelar informações relevantes para o estudo e documentação das coleções de marfim africano remanescentes do período moderno, que hoje se encontram sob a guarda de museus e colecionadores particulares.

Museu de Cinema: uma análise sobre as coleções particulares de Carlos Scalla e Jean Loup Passek

Thaís Lara (Universidade Estadual de Campinas, Brasil)

Este trabalho faz parte de uma pesquisa de doutorado, em andamento, que investiga o papel dos arquivos de filmes, cinematecas e museus de cinema na difusão do

patrimônio audiovisual. Nesta comunicação, apresenta-se uma análise sobre o Museu de Cinema Carlos Scalla, localizado na cidade mineira de Muriaé, Brasil e sobre o Museu do Cinema Jean Loup Passek de Melgaço, Portugal. Os dois museus foram criados a partir da coleção dos seus próprios fundadores Carlos Scalla e Jean Loup Passek e estão situados fora dos grandes centros culturais de seus países. Tendo como fonte as publicações institucionais, os catálogos de exposição e a pesquisa de campo, objetiva-se compreender a formação desses museus, o processo de musealização do acervo e as ações educativas de difusão para a comunidade.

Síntese das artes no Palácio do Itamaraty ou a formação de uma coleção [múltipla] do moderno brasileiro

Leandro Leão (Universidade de São Paulo, Brasil)

A construção de Brasília aponta para questões de formação da identidade nacional moderna brasileira, sobretudo nas áreas da arte e da arquitetura. Entende-se a formulação da nova capital em uma perspectiva ampliada: além da sua implantação urbana e edificada, há o projeto de nação então pretendido. Um desses discursos é a chamada síntese das artes. Será a síntese das artes uma das características da arquitetura modernidade brasileira, como elemento de projeto, mas também como forma de legitimação da arquitetura em um campo ampliado até internacionalmente. Há uma ideia de integração entre arte e arquitetura a partir uma raiz homogênea, não apenas estética, discursiva e poética, mas de um mesmo circuito profissional.

As obras de integração arquitetônica no Palácio do Itamaraty em Brasília – projeto arquitetônico de Oscar Niemeyer inaugurado em 1970 – nos apresentam, nesse contexto, um conjunto interessante e singular. Concebidas em um quase mesmo intervalo de anos, estão nele artistas de diferentes gerações e relacionados a grupos distintos, a saber: Bruno Giorgi, Mary Vieira, Franz Weissmann, Pedro Correia de Araújo, Roberto Burle Marx, Alfredo Volpi, Rubem Valentim, Emanuel Araújo, Victor Brecheret, Alfredo Ceschiatti, Athos Bulcão e Sérgio Camargo. Será a partir desse objeto que será debatida a síntese das artes em seus conflitos de discurso, de poéticas e de campo profissional, tencionando a ideia de um moderno múltiplo, mas também a fronteira entre ela – a síntese

– e a construção de um espaço museográfico.

O Itamaraty – edifício, jardins e obras de arte – nos apresenta ao mesmo tempo uma convergência sobre as práticas de síntese das artes e da consequente alçada da arquitetura à condição de museu ou monumento, mas o faz de maneira oposta às práticas estabelecidas. Se em outros edifícios representativos de Brasília quase que em sua maioria são atuantes artistas de um circuito definido pelo campo da arquitetura para a construção de painéis, murais e esculturas, aqui a articulação entre obras de arte e a arquitetura, nos mostra ser diversa. Nesse processo destaca-se a curadoria do Embaixador Wladimir Murтинho, um personagem central que não artista e não arquiteto, cuja atuação será decisiva para as escolhas das obras do Palácio.

A questão do museu e do monumento da modernidade é uma tônica fundamental no projeto de Brasília como um todo, no qual o ideal sobre a obra de arte total está presente na legitimação da nova capital nacional. Existe no Palácio do Itamaraty uma ideia de formação de coleção ou de museu, representativo da cultura sobre o nacional moderno da época, operando, no entanto, não no alinhamento entre os campos da arte e da arquitetura de forma una, mas na multiplicidade das imagens e discursos sobre o moderno brasileiro.

09 de Novembro 2017

CONFERÊNCIA III

O retorno dos protagonistas: objetos, imagens, narrativas e experiências indígenas nos processos de indigenização dos museus na província da Colúmbia Britânica, Canadá.

Profa. Andrea Roca (University of British Columbia, Canadá).

Nas últimas cinco décadas, temos assistido a importantes reformulações dos museus em geral, e dos museus etnográficos em particular. Organizados sob a categoria do exotismo, esses espaços foram originalmente criados como instrumentos que

legitimavam a expansão colonial, a partir de representações a-históricas e de narrativas evolucionistas. Entretanto, a chamada “antropologia do colonialismo” e a crítica pós-moderna questionaram profundamente o papel social desses museus, abordando as implicações epistemológicas, morais e políticas implícitas na colocação de cultura material em vitrines que “representavam” àqueles que “não estavam”. Assim, a organização classificatória própria desses espaços foi abordada em suas relações de exclusão e inclusão, tornando-se evidente sua dimensão política. Pelo fato de terem trabalhado para abolir relações históricas de dominação, tentando “descolonizar” o conhecimento produzido por eles até então, e abandonando formas tradicionais e aristocráticas de exposição, os museus etnográficos devem, portanto, ser entendidos como “o produto de uma relação histórica, colonial e pós-colonial” (Wastiau, 2002:103).

Todas essas mudanças permitiram a criação de uma nova museologia, que abriu espaço para a agência e a autorrepresentação indígena. Esta abordagem tem promovido um “retorno dos protagonistas”, dando a voz aos usuários, aos donos e aos produtores dos objetos exibidos, favorecendo a formação – como portadores de direitos e de estratégias políticas – de museus indígenas. Todas essas transformações cognitivas – sociais, históricas e políticas – assumem uma importância fundamental nos processos de atualização das identidades indígenas e na reinvenção das suas performances, imagens, narrativas, memórias e projetos de futuro.

A partir de uma análise etnográfica e histórica de três casos museais (uma exposição sobre indígenas montada em um dos museus mais importantes do Canadá; uma exposição indígena itinerante, exibida em mais de quarenta localidades do Canadá e dos Estados Unidos, e um museu indígena no Brasil), esta comunicação propõe abordar modalidades coexistentes da chamada *indigenização dos museus*.

Interessa-me distinguir as epistemologias e as políticas envolvidas na construção dos conteúdos indígenas desses espaços e sua autorrepresentação, problematizando a expressão “indigenização dos museus” e refletindo, ao mesmo tempo, sobre aquilo que se reconstrói, em termos dos cenários museológicos, após as situações coloniais e pós-coloniais. Argumentarei que, nas mãos de sujeitos indígenas, o seu uso dos acervos põe em funcionamento o potencial crítico das coleções, contestando as histórias e as

historiografias coloniais, *indigenizando* o conhecimento e realizando demarcações de natureza política. Considerando-se os diferentes desenvolvimentos da autorrepresentação indígena em instâncias museológicas, interessa-me também analisar as diferenças entre *descolonização* e *indigenização*, com seus respectivos alcances e aplicações políticas.

MESA REDONDA 5: Comunicação e público

Mediadora: **Profa. Dra. Márcia Rizzutto** (Instituto de Física da Universidade de São Paulo – PPGMus)

La interactividad en el museo: la didáctica como elemento dinamizador. Momentos y experiencias clave

Alejandra Barrera (Universidad Externado de Colombia, Colômbia)

Nesta proposta de intervenção apresento um panorama geral sobre as diferentes aproximações que os museus e espaços patrimoniais tem desenvolvido em torno da participação ativa dos públicos. Entre os espaços vanguardistas na história da museologia que desenharam estratégias de interação com os visitantes podem se destacar: o *Museo del Conservatorio de Artes y Oficios* de Paris, o *Exploratorium* de São Francisco, o *Museo de la Independencia-Casa del florero* de Bogotá e o *Palacio Bellas Artes* da Cidade do México. De igual maneira dou conta de momentos e experiências chave em torno às diversas propostas didáticas que ilustram como a museologia cada vez se encontra mais focada em construir desde e para os públicos.

Estas estratégias didáticas de interação recorrem a ferramentas variadas, desde a aplicação de métodos comunicativos de massas até a construção de novas tecnologias que permitam a elaboração de conteúdos entre as comunidades e os trabalhadores dos museus. Alguns dos conceitos mais interessantes que tem surgido em torno da inter-relação com os públicos são: *a museografia didática*, *a curadoria educativa* e *a ecologia da participação*, este último vinculado com a aplicação das tecnologias e os artefatos, até a comunidade para que desenhem as ditas estratégias de interação.

Segundo a Real Academia Espanhola, interação significa:

1. f. Ação que se exerce reciprocamente entre dois ou mais objetos, agentes, forças, funções, etc.

Em relação aos museus, e partindo da definição da Real Academia Española (RAE), a interação seria o objetivo principal que buscam os educadores e curadores através das ações que exercem dentro de suas atividades, os conteúdos que surgem e as relações que estabelecem com os públicos que visitam as diferentes exposições. Estas interações são geradas por meio de diversos mecanismos que permitem a participação dos visitantes de espaços patrimoniais.

Na atualidade a exposição tem sido desenvolvida como um modelo em que a comunicação é interpessoal ou interativa. Este tipo de comunicação estabelece que a relação público-comunicador é ativa, os significados se constroem entre as diferentes partes, se compartilha o poder e a audiência é heterogênea, dividida em pequenos grupos diferenciados.

Este modelo exige aos trabalhadores dos museus pensar, planejar e desenhar exposições que permitam e estimulem a participação permanente dos públicos; que estes sejam o centro da elaboração de interpretações e significados a partir dos conteúdos sugeridos pelo museu. Dentro deste novo modelo de exposições se insere o uso dos meios tecnológicos que geram novas formas de relações sociais e culturais, desta maneira o museu diversifica suas propostas, põe em dúvida seu próprio discurso de verdade e descentraliza as fontes de conhecimento.

É assim que minha proposta espera dar uma visão de como o museu vem transformando-se e adaptando-se as trocas culturais da sociedade, situando-se dentro das práticas que representa em uma determinada época, em tensão constante com as comunidades em que se insere. *(Texto original em espanhol. Tradução nossa)*

A Educação no campo dos museus (1932-1958)

Ana Carolina Gelmini (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil)

O presente trabalho apresenta os resultados da tese de doutorado defendida no Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul

(PPGEdu/ UFRGS), sob orientação da Profa. Dra. Zita Rosane Possamai. A pesquisa se propôs a investigar como foi formulado, pelos agentes e agências que atuavam no campo dos museus no Brasil, o papel educativo dessas instituições. A pesquisa compreendeu as décadas entre 1930 e 1950, com demarcações temporais precisas em 1932, quando ocorreu a implementação do Curso de Museus no Brasil e 1958, ano em que foi realizado no País o Seminário Regional da UNESCO sobre a Função Educativa dos Museus. O estudo situou-se na interseção entre a História da Educação e a História dos Museus, e fundamentou-se nos pressupostos da História Cultural. Considerei que as relações a serem investigadas articulavam-se em um campo dos museus e, para a proposta analítica, tomei de empréstimo o conceito de campo definido por Pierre Bourdieu. A pesquisa partiu do pressuposto de que um processo de maturação da função social dos museus desenvolveu-se ao longo do século XX e, nessa dinâmica, o tema educação em museus ganhou destaque. Ao deter-me em uma análise do corpus documental referente ao período investigado (matérias de jornais, documentos oficiais, livros, artigos, relatórios, depoimentos de antigos profissionais de museus, por exemplo), identifiquei uma operação teórico-metodológica por parte dos agentes e agências, que atuaram no campo dos museus, para sua legitimação como espaços de aprendizado. A defesa do aprimoramento do papel educativo dos museus era sustentada por três abordagens: educação visual; educação para o povo; projeto de nação assegurado pela instrução pública. O diálogo com os autores François Hartog, Luis Gerardo Morales Moreno, Manoel Luiz Salgado Guimarães, Michel de Certeau, Paulo Knauss, Roger Chartier, Suely Moraes Ceravolo, Ulpiano Bezerra de Meneses, entre outros, contribuiu para aprofundar os conceitos e modos de operação fundamentados nas abordagens evidenciadas. A pesquisa ressaltou uma produção engajada de múltiplos profissionais de museus sobre o papel educativo a ser assumido por essas instituições, bem como uma intensa articulação entre esses profissionais e os agentes do campo da educação.

Interfaces da memória social, análise do compartilhamento do conjunto de imagens digitais do acervo digital bar ocidente no facebook

Priscila Oliveira (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil)

Esta pesquisa reflete sobre a configuração da memória social no contexto do que se reconhece como emergência da linguagem eletrônica, ubiquidade das redes computacionais e do que se instaurou chamar de tecnologias da informação e comunicação. No paradigma tecnológico contemporâneo da cultura digital, as relações sociais tornam-se híbridas – *on* e *offline* ao mesmo tempo - e os saberes (inteligências) têm potência de ser construídos colaborativamente e em rede. Se antes havia reflexão sobre uma reprodutibilidade técnica, advinda dos processos de reprodução da informação a partir de uma matriz específica, hoje, em função do uso das matrizes numéricas, todo e qualquer tipo de signo (sonoro, visual ou verbal) pode ser recebido, estocado, tratado e difundido via computador, através da mesma linguagem universal, instaurando o que aceitamos como cultura da colaboração e do acesso, uma cultura analítica que repica suas próprias matrizes, e não apenas sua cópia. Nesse mesmo contexto tecnológico, no campo da memória e do patrimônio vê-se ocorrer uma busca crescente pela criação e/ou adaptação de diversos museus, bibliotecas e acervos para a linguagem eletrônica. A partir dessa lógica, a presente investigação objetiva compreender as características (estrutura, atributos de funcionamento e linguagem) da mídia social como potência e interface da memória social. Para tanto, como pressupostos metodológicos, utiliza uma abordagem quali-quantitativa, tratando o objeto de pesquisa a partir do estudo de caso da *fanpage* do Acervo Digital Bar Ocidente no *Facebook*. Primeiramente faz-se a análise quantitativa do número de curtidas, compartilhamentos e comentários do *corpus* da pesquisa, o que denotou diferentes níveis de engajamento. Após, faz-se a análise qualitativa das postagens e legendas de compartilhamentos de imagens digitais operados. Como instrumentos e técnicas de análise, utiliza a pesquisa bibliográfica, a observação direta não participante e a análise documental e de conteúdo. Identificados e apresentados os níveis das interfaces interativas na referida *fanpage*, acredita-se possível pensar o conjunto dessas imagens digitais e suas respectivas narrativas visuais como um novo formato de coleção patrimonial, patrimônio cultural digital, parte de novos fenômenos museais no ciberespaço, onde a interface (física, gráfica, social) é reconhecida como operadora da passagem, ponto nodal do agenciamento sócio-técnico. A esse cenário nomeamos de movimento de virtualização da memória e

interfaceamento da cultura, e a essa nova configuração da memória social propomos pensar o conceito de *Interfaces da Memória Social*, a fim de designar as interfaces interativas computacionais das mídias sociais, que estão entre a noção de lugar de memória e meio de memória, as quais possibilitam uma gestão compartilhada do conhecimento, tornando sua construção potencialmente acessível (*open access*), colaborativa e desterritorializada. Conclui-se que o campo de estudo em memória social toma novos contornos com o estabelecimento da cultura digital, evidenciando a pujante necessidade de equilíbrio entre as práticas de acumulação/memória e dissolução/esquecimento na *web*, a fim de que se possa refletir a democratização do acesso às coleções patrimoniais e à memória do mundo do tempo presente.

O Cadastro Estadual de Museus e o compromisso com a qualificação e fortalecimento dos museus paulistas

Davidson Kaseker & Renata Motta (Secretaria da Cultura de São Paulo, Brasil)

O que faz de um museu um museu? Em outras palavras, o que constitui um museu e o diferencia de outras instituições que eventualmente atuem no campo da memória e do patrimônio? É possível, no âmbito das políticas públicas, identificar características essenciais que assegurem o reconhecimento institucional dos museus? O que há de comum nos museus que, a despeito de suas diferenças, deve ser considerado fundamental e obrigatório para sua constituição? Como avaliar seus estágios de desenvolvimento institucional? Que papel devem ter os museus no mundo contemporâneo? E, finalmente, como o poder público deve corresponder ao fenômeno do boom de criação de novos museus nos últimos anos? Estas reflexões perpassaram a construção metodológica e conceitual do Cadastro Estadual de Museus de São Paulo (CEM-SP). Instituído por meio da Resolução SC nº 59, de 13 de junho de 2016, o CEM-SP encontra-se em vias de ser aberto para todos os museus paulistas. Encerrada a fase-piloto de sua implantação na Baixada Santista, que conclusões podem ser apontadas nesta etapa? O CEM-SP não somente se constitui como fonte de informações sistematizadas sobre os museus paulistas como também se caracteriza como um instrumento de política pública que estabelece padrões normativos para o setor, visando à qualificação e fortalecimento das

instituições que se dedicam à preservação e difusão do patrimônio museológico a serviço do desenvolvimento da sociedade paulista e brasileira.

É pressuposto que as informações que serão coletadas e sistematizadas pelo CEM-SP contribuirão para o aprimoramento de ações estratégicas e de políticas públicas para o setor, objetivando a valorização das organizações e dos acervos museológicos abertos ao público, além de ampliar a visibilidade dos museus paulistas junto à sociedade. De que forma, porém, a adesão voluntária ao CEM-SP poderá ser revertida em benefício dos museus do ponto de vista da elaboração de um diagnóstico museológico que possa ser utilizado para a criação de um planejamento estratégico?

Iniciando pela seleção e atribuição de sentidos a partir de um universo patrimonial, sabe-se que o processo de musealização exige a construção de um recorte capaz de articular um conjunto de indicadores da memória ou referências identitárias, sejam elas tangíveis ou intangíveis, naturais ou artificiais, que na cadeia operatória do museu devem se submeter a procedimentos técnico científicos que materializem a responsabilidade para com a herança dos bens patrimoniais a ser legada ao futuro e o compromisso com a sua comunicação para as gerações presentes.

Os parâmetros técnicos estabelecidos pelo CEM-SP , ordenados pelos eixos de “Salvaguarda de Acervo”, “Gestão e Governança” e “Comunicação e Serviços ao Público”, foram construídos colaborativamente com a participação de gestores culturais e profissionais de museus. Em que medida eles efetivamente representam um alicerce para o balizamento de orientações técnicas que possam contribuir para o desenvolvimento institucional dos museus do ponto de vista de sua cadeia operatória? Mais do que encontrar respostas a estas questões, o propósito da presente comunicação é problematizar o contexto pendular em que elas se inserem entre o campo da gestão de políticas e o campo da Museologia.

MESA REDONDA 6: Conferências Internacionais relativas às cooperações firmadas pelo Programa de Pós Graduação Interunidades em Museologia da USP

Mediador: **Prof. Dr. Camilo de Mello Vasconcellos** (Museu de Arqueologia e Etnologia – PPGMus)

Novas experiências museográficas no México, 2016-2018

Prof. Luís Gerardo Morales Moreno (Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía "Manuel del Castillo Negrete", México)

Reflexões museológicas sobre dois projetos: o Museu Internacional do Barroco, inaugurado na cidade de Puebla, em 2016, e o projeto Museu de Museus a inaugurar-se na cidade do México no final de 2018. Em ambos os casos convergem enfoques interdisciplinares e uma visão multicultural da sociedade mexicana.

A exposição temporária “Tornaviaje: La Nao de China y el Barroco Mexicano, 1565-1815”, a qual fomos curadores, inaugura a fundação do Museu Internacional do Barroco, na cidade de Puebla, em 04 de fevereiro de 2016. O título da exposição descreve o tema geral em um período histórico preciso, com a finalidade de mostrar os laços comerciais e socioculturais que uniram, através do oceano Pacífico, a Europa e Hispanoamérica com o continente asiático durante a época do vice-reinado. O descobrimento do “tornaviaje” representou uma façanha naval e missioneira que vinculou as civilizações do Pacífico oriental e do Novo Mundo, e converteu a Espanha em uma potência que dominou territórios em diversos continentes. Sugerimos que o “tornaviaje” fez do solo mexicano uma ponte entre vários mundos e esse era um relato que valia a pena contar.

Por outro lado, atualmente colaboro como curador e pesquisador do Projeto *Museu de Museus* que se realizará no Centro Histórico da Cidade do México e cuja inauguração está prevista para outubro de 2018. A ênfase geral do projeto consiste em servir como um fórum para mostrar a riqueza cultural de México. Cabe advertir que a noção de museu que planeja *MM*, já não é a tradicional. Se concebe com pouca exibição de peças e mais como um “meio de meios”. Isto é, mediante tecno-escrituras, coleções seletas e dispositivos digitais de informação, busca comunicar-se a um amplo público, uma

perspectiva ampla, plural, inclusiva e atualizada da diversidade cultural do México.
(Original em espanhol. Tradução nossa)

Para uma lei de museus na Colômbia: as vicissitudes das instituições da memória

Prof. William Alfonso López Rosas (Universidad Nacional de Colômbia, Colômbia)

Em sua apresentação, o professor López Rosas analisará de forma panorâmica a situação das instituições de memória na Colômbia. A partir de uma breve análise da conjuntura pela qual atravessaram as três principais iniciativas estatais de memória (o Centro de Memória, Paz e Reconciliação em Bogotá, o Museu Casa da Memória em Medellín e o Museu Nacional da Memória em Bogotá), e das diversas iniciativas populares unidas pela Rede Colombiana de Lugares de Memória, o professor López Rosas se concentrará no projeto de lei de memória e museus liderado pelo Mestrado em Museologia e Gestão do Patrimônio e o Centro de Pensamento da Universidade Nacional da Colômbia.

Para uma pedagogia de possibilidades em museus: o ensino da museologia

Prof^a. Alice Semedo (Universidade do Porto, Portugal)

Esta apresentação explora abordagens de ensino da museologia em universidades, especialmente na formação de educadores do museu, colocando diferentes questões que se organizam em torno de três questões principais e que se relacionam com: a natureza ontológica do conhecimento / currículo; a abordagem pedagógica e o posicionamento epistemológico; e, finalmente, a tecnologia utilizada, relacionando estas questões com as possibilidades pedagógicas de educação em museus e os desafios atuais à autoridade curatorial.

Num segundo momento, propõe-se o desenvolvimento de espaços de ensino e aprendizagem de educadores de museus que se fundem em três princípios básicos: a equidade, a diversidade e a democracia, princípios que se relacionam com o próprio entendimento dos museus como espaços da sociedade civil e do papel dos seus profissionais como agentes éticos e profissionais ativistas. Espaços que são, por um lado,

locais de experimentação e "teorização no concreto" e, por outro, lugares capazes de proporcionar espaços de educação para a imaginação e a utopia; espaços próximos de uma dimensão poética da educação.

A construção de uma museologia, de um museu ativista, que incorpore formas performativas de democracia anda no ar. Mais do que nunca, nestes dias incertos de instituições-em-estado-de-crise nos quais a precariedade se vem tornando uma condição normalizada para vastos setores da população, os museus aspiram a deixar de ser meros repositórios de informação para serem lugares de criticidade, agindo e pensando o mundo de maneira ética. Esta exigência de construção de relevância ética associa-se, também, à construção de novas formas de diálogo público e de participação cívica, tal como anunciadas pelo pós-museu e, mais recentemente, pelo museu interrogativo (crítico, reflexivo, performativo, ativista...).

No museu crítico, tornar-se um educador de museu envolve consideravelmente mais do que acumular competências e estratégias. Envolve, tanto a capacidade de investigação crítica, quanto de autorreflexão. A autorreflexão vai além da investigação crítica pela sua dimensão de exame profundo de valores e de crenças pessoais que incorporam nos seus pressupostos, por exemplo, de rotinas pedagógicas, expectativas dos visitantes, etc. Logo, a reflexão crítica inclui quer o conceito de investigação crítica, quer de autorreflexão, e define o atributo característico do que será um praticante reflexivo. A reflexão crítica envolve não só o exame de sistemas de crenças pessoais e profissionais, mas também as suas implicações éticas e o impacto dessas práticas de autoridade interpretativa. A prática interpretativa criticamente engajada, procurará explorar essa autoridade interpretativa compreendendo-a como ferramenta potente de construção de significado. Ferramenta, aliás, sustentada e mantida por um poderoso discurso de verdade construído a partir de valores e crenças sobre o mundo.

Estas questões complexas requerem abordagens pedagógicas que possam incorporar estas conceitualizações nas suas práticas e que sejam modeladas quer pela ética, quer por uma praxeologia enquanto método. Enquanto docentes de museologia, como temos, então, materializado estas abordagens e uma visão mais filosófica e sistémica da pedagogia crítica nas nossas práticas de formação de educadores de museus?

Que estratégias desenhamos para identificar valores, pressupostos e repertórios de criação de significado, desaprender vocabulários, repensar a nossa própria identidade e maneiras de olhar, fazer e ser?

PÔSTERES

EDUCAÇÃO E ESTUDOS DE PÚBLICO

Museu, Educação e História Indígena: a mediação por meio de recursos pedagógicos de Arqueologia brasileira

Thamara Emilia Aluizio Nunes - (Universidade de São Paulo, Brasil).

Considerando a importância do debate sobre o papel dos museus no mundo contemporâneo, essa proposta busca apresentar os primeiros resultados obtidos em pesquisa realizada no Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia da Universidade de São Paulo (PPGMUS USP) com orientação do Prof. Dr. Camilo de Mello Vasconcellos e apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

A pesquisa desenvolve uma análise do impacto da utilização de um recurso pedagógico fornecido por uma instituição de educação não formal (museu) em um ambiente de educação formal (escola). Trata-se dos conjuntos de maquetes táteis e artefatos arqueológicos do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (MAE-USP), lançados por essa instituição em fevereiro de 2015. O material foi desenvolvido a partir de pesquisas recentes sobre Arqueologia brasileira e tem como finalidade o empréstimo a professores que realizarem formação prévia com os educadores do museu.

Os vestígios arqueológicos são uma das principais fontes para que professores e alunos tenham a experiência de descobrir a história dos povos pré-coloniais. Dessa forma, a socialização do conhecimento arqueológico produzido torna-se uma ferramenta contra a exclusão de certas memórias. As ações propostas pelos museus podem contribuir com a compreensão de crianças e jovens sobre a importância da preservação do patrimônio arqueológico e a valorização das culturas indígenas, fortalecendo as identidades culturais

e os direitos dos povos que vivem no presente, por meio de um novo olhar sobre as memórias do passado.

Três conjuntos do referido recurso possuem maquetes com representações de sociedades indígenas pré-coloniais no Brasil. Eles têm como proposta apresentar o trabalho dos arqueólogos por meio da reconstrução de cenas do cotidiano indígena como, por exemplo, a organização do trabalho entre homens e mulheres, os costumes alimentares, os diferentes tipos de moradias, rituais funerários etc. Assim, o principal objetivo é analisar o potencial educativo da instituição museológica a partir do recurso pedagógico enquanto forma de aproximar a escola do museu e, através da linguagem da cultura material, levar aos alunos uma interpretação de artefatos arqueológicos que possa contribuir para a desconstrução de preconceitos sobre a história indígena.

O trabalho interdisciplinar como estratégia educativa em museus e memoriais de Belo Horizonte

Rogério Passos - (Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil)

Esse trabalho tem como foco de estudo os museus e memoriais integrantes do Circuito Cultural Praça da Liberdade, localizado na região centro-sul de Belo Horizonte, é o maior conjunto integrado de cultura do Brasil. Projeto esse desenvolvido pelo governo de Minas Gerais por meio da Secretaria de Cultura em parceria com empresas de iniciativa privada. Nesse trabalho abordaremos os principais pontos adotados como metodologia para desenvolvimento do artigo foram pesquisa, observação e análises das estratégias de comunicação científica utilizadas nesses espaços e como elas buscam a aproximação da linguagem acadêmica ao público visitante, proporcionando a valorização do diálogo com os diversos sujeitos, incentivando-os a continuar com a busca pelo conhecimento dentro e fora desses ambientes e promovendo ali uma pluralidade de vozes.

Os Núcleos Educativos dos espaços analisados são compostos por estudantes e/ou profissionais de diversas áreas do conhecimento, que participam através de mediações e desenvolvimento de projetos e/ou atividades nesses espaços. A composição dessas equipes por pessoas de diferentes áreas traz uma diversidade de diálogo de um mesmo

assunto sobre diversas perspectivas diferentes, além de permitir que a equipe tenha sempre uma formação continuada por meio de diálogos entre si.

A interdisciplinaridade, nesse caso, objetiva o compartilhamento de visões diversificadas a fim do aprimoramento do conteúdo e da formação do sujeito. Ela proporciona benefícios no processo de ensino e aprendizagem dos alunos que visitam espaços não formais de ensino e viabiliza a diversificação das metodologias dos estudantes de graduação e mediadores desses espaços. Dessa forma, o crescimento antes percebido sob o panorama do aluno, tem alcance também na formação pessoal e acadêmico-profissional dos universitários e profissionais.

Considerando a heterogeneidade formativa, existe uma intencionalidade didática particular para cada sujeito do processo. Singularidades na sistematização de ideias, de metodologias próprias e procedimentos específicos de cada mediador, que vai de acordo com sua formação acadêmica diferenciada.

A pluralidade de vozes faz com que cada visita seja carregada de diferentes realidades e histórias vividas por cada aluno e por cada grupo visitante. Dessa forma, são desenvolvidos exercícios de mediação em que os conhecimentos já adquiridos anteriormente pelos visitantes suscitem raciocínios para resolução de problemas e que gerem questionamentos. É refletindo sobre isso, ensinando os alunos a formular perguntas e a estabelecer conjecturas e hipóteses sobre os mesmos, bem como a questionar criticamente a informação que sobre estes lhe é fornecida, que se promove o desenvolvimento de um verdadeiro raciocínio.

As vivências interdisciplinares permitem não só que os visitantes vivenciem as exposições de diversas perspectivas diferentes, mas também proporciona uma grande variedade de diálogos entre todos os participantes. Sendo que esses diálogos podem sempre terem uma interligação entre si propiciando outro viés de discussões, de maneira a criar novos debates, além de favorecer na construção de um conhecimento ampliado, reunindo o aprendizado naturalmente fragmentado no currículo formal.

As ações educativas no Museu Casa Kubitschek

Pollyanna Lacerda Machado - (Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil)

Karyna dos Santos Figueiredo Dultra - (Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil)

Inaugurado em 2013 o Museu Casa Kubitschek, instituição vinculada à Fundação Municipal de Cultura da Prefeitura de Belo Horizonte, foi originalmente projetado para ser uma casa de campo no ano de 1943. A residência também foi concebida com intuito de servir de modelo para outras construções que ocupariam as margens da Lagoa da Pampulha, local escolhido por Juscelino Kubitschek para implantar a modernidade na capital de Minas.

Em 2005, o imóvel foi desapropriado pela prefeitura para se tornar um equipamento cultural devido à sua singularidade e as características arquitetônicas, paisagísticas e seu relevante acervo mobiliário que representam um importante período da arquitetura e design brasileiro: o modernismo. A casa passou por processo de restauração e conta com duas exposições de longa duração intituladas: *Pampulha: território da Modernidade* e *Casa Kubitschek: uma invenção modernista do morar*.

Hoje a edificação integra o Conjunto Moderno da Pampulha, é tombada pelas instâncias do patrimônio municipal, estadual e federal. Em julho de 2016, os outros equipamentos que integram o conjunto – Casa do Baile, Museu de Arte da Pampulha (antigo Cassino), Iate Tênis Clube e a Igreja São Francisco de Assis, receberam o título de Patrimônio Cultural da Humanidade, concedido pela UNESCO.

Aberto para visitação desde setembro de 2013, é um museu que vem consolidando e amadurecendo dia a dia sua vocação e suas ações. Após o recebimento do título da UNESCO tem ganhado mais destaque e contado com o aumento significativo de público, experimentando também a inserção na indústria cultural e de turismo.

As ações educativas do Museu Casa Kubitschek se destacam pelo atendimento dos diferentes públicos, na elaboração de atividades e oficinas que estimulem a apropriação dos espaços do museu e a conscientização da importância dos bens patrimoniais, promovendo o encontro e a troca de experiências, respaldados nos conceitos da Nova Museologia.

Entendemos o Museu como um local propício para a formação de sujeitos conscientes e responsáveis pelo meio em que vivem. Neste sentido, desde de agosto de

2016 adotamos estratégias que buscam propor um olhar diferenciado para o museu e seu entorno. Uma das vertentes que guiam nossas ações está relacionada aos jardins e à paisagem cultural – termo adotado pela UNESCO que inclui o conjunto paisagístico. A intenção é propor que os visitantes ampliem o olhar, indo além do patrimônio edificado e da materialidade. Buscamos despertar o interesse do público para a importância da manutenção e preservação, alargando a noção de patrimônio, permitindo a possibilidade de envolvimento e o sentimento de pertencimento.

O desenvolvimento deste e de outros percursos se fez urgente à medida que percebemos que as exposições inicialmente concebidas para ocuparem o prédio por tempo determinado, passaram a permanecer por tempo indeterminado, devido à falta de recursos. Mesmo que de forma embrionária e experimental, as ações têm sido bem avaliadas pela equipe e recebido um bom retorno do público. Conforme avançamos procuramos consolidar cada vez mais as ações, investindo nos estudos e pesquisa, tendo em vista o aperfeiçoamento das práticas.

Espaços culturais e o uso de exposições interativas no auxílio do ensino de Ciências Biológicas

Natália Cardoso de Araújo Brandão - (Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil)

Rogério Lucas Gonçalves Passos- (Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil)

O ensino nas escolas de ensino fundamental e médio no Brasil possui problemáticas em várias vertentes, aqui abordaremos principalmente as que possuem relação direta no ensino de Ciências Biológicas. Uma das principais críticas está diretamente relacionado à forma como essa matéria é ensinada, que baseia-se principalmente em aulas teóricas expositivas, nas quais os alunos não identificam a aplicabilidade do conhecimento transmitido em sala de aula na vida cotidiana. As aulas práticas em laboratórios ou no campo são pouco numerosas, quando não inexistentes.

Atualmente os espaços museais são muito utilizados para a divulgação do conhecimento científico. Neste trabalho, para falar sobre o assunto, usaremos como exemplo de tal utilização o Espaço do Conhecimento UFMG, museu que faz parte do Circuito Cultural Praça da Liberdade, situado em Belo Horizonte. O foco do trabalho desse museu é a divulgação cultural-científica por meio de exposições de longa e curta duração.

O Núcleo de Ações Educativas e Mediação do Espaço do Conhecimento atua com uma equipe de trinta mediadores que dialogam sobre a exposição nas mais diversas vertentes, sendo esses alunos de diversos cursos de graduação da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG. A ideia principal do trabalho de mediação no Espaço do Conhecimento se concentra numa divulgação científica horizontalizada, onde o diálogo entre o conhecimento produzido dentro e fora da universidade é promovido. Isso é feito com o objetivo de explorar ao máximo a interdisciplinaridade integrando as disciplinas científicas naturalmente fragmentadas no currículo acadêmico formal, dissolver as barreiras entre elas e promover um diálogo com o público que visita o museu.

Entre as diversas instalações existentes no Espaço do Conhecimento, muitas são focadas em temas relativos à área de Ciências Biológicas como o experimento da Origem da Vida, a Mesa da Evolução Biológica, o Pannel de Similaridade Genética e a Árvore da Vida. É notória a falta de conhecimento com relação à área por parte dos alunos, ao alegarem, por exemplo, que não reconhecem a réplica de um laboratório de ciências presente no museu, muito confundida com um “banheiro gigante”.

Essa defasagem de conhecimento prático ou aplicável tem relação com a precariedade de vivências externas com a disciplina, uma vez que muitos alunos que visitam o Espaço alegam nunca terem entrado em um laboratório. O ensino de ciências biológicas ainda é implantado de maneira teórica nas instituições de ensino, onde o conteúdo fica totalmente preso no que é explicado em sala de aula, e os estudantes têm dificuldade em ultrapassar essa barreira para o contexto vivenciado diariamente.

Neste contexto, espaços museais e o uso de exposições interativas podem ser bons aliados das aulas formais de biologia, com o uso de uma abordagem lúdica, digital, participativa, acrescida a mediação de monitores e materiais didáticos que preencham as lacunas na formação dos estudantes.

Cinema ao vivo: um estudo de caso da ação cultural do Museu da Imagem e o Som de Santa Catarina e sua implicância na contemporaneidade

Fernanda Aide Seganfredo do Canto - (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil).

Rogério Neves - (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil).

O objeto da presente pesquisa é o projeto “Cinema ao vivo”, ação educativa desenvolvida pelo Museu da Imagem e do Som de Santa Catarina (MIS-SC). O projeto promove a exibição de longas-metragens clássicos do cinema mudo e a execução de suas trilhas sonoras ao vivo por bandas catarinenses. Foram realizadas até o momento 10 sessões e todas estiveram lotadas. As sessões ocorreram na sala de cinema do Centro Integrado de Cultura (CIC), em Florianópolis/SC, onde também está localizado o Museu.

Por meio de uma pesquisa quantitativa, na forma de um questionário, e um recorte teórico sobre a educação museal e sociedade (G. H. Rivière, Pierre Bourdieu, entre outros), foram identificadas algumas características do público, que serviram como base para questionamentos relacionados à contemporaneidade e à atualização das ações educativas no museu.

O artigo propõe pensar o futuro do museu a partir desse tipo de ação educativa que alia passado e presente para contribuir na construção do museu do futuro. Aborda as implicações da conexão entre o cinema clássico e a música ao vivo na atualidade, realizando a análise sobre uma possível ressignificação das tipologias de acervo (Cinema e Som) do MIS-SC para atender a novas e diferentes demandas.

Museu Casa Guilherme de Almeida: vínculos intergeracionais – o educador e o público idoso

Cintia Santos - (Universidade São Judas Tadeu, Brasil)

Flávia Violim - (Universidade Cruzeiro do Sul, Brasil).

O museu biográfico e literário Casa Guilherme de Almeida, inaugurado em março de 1979, instalado na residência onde ele viveu de 1946 até o ano de sua morte – abriga o acervo composto de objetos que pertenceram ao poeta, tradutor, jornalista e advogado paulista Guilherme de Almeida (1890-1969), um dos mentores do movimento modernista brasileiro.

O museu-casa, um espaço de memória, que dialoga com o seu contexto e acompanha as transformações sociais, e que por meio do Núcleo de Ação Educativa pesquisa e questiona novas formas de integrar o acervo e seus discursos com as mudanças na sociedade promovendo diversas reflexões.

Com essa premissa, o Núcleo visando incorporar novas práticas e investigando o

perfil do visitante *in loco*, questionou-se sobre as características dos diversos públicos que não são alcançados durante as ações educativas como, por exemplo, pessoas que por falta de mobilidade e que estejam institucionalizados por diversos motivos. Com isso, nos questionamos: O que nós, educadores, podemos fazer quando idosos residentes em instituições de longa permanência não podem visitar o museu e experienciar nossas ações educativas? Com essa indagação, iniciamos, em 2014, uma pesquisa sobre o assunto e a elaboração de encontros educativos em duas instituições de longa permanência para idosos em São Paulo – o Lar Vicentino (Ermelino Matarazzo) e o Residencial Perdizes (Perdizes), dentro de um projeto que intitulamos “Um dedo de prosa: conversas literárias”.

Na Casa Guilherme de Almeida, pensamos no acesso à literatura como um direito que deve permear a vida de todas as pessoas. Com base nessa concepção, o objetivo de nosso projeto é aproximar o idoso residente do acervo do Museu, proporcionando lhes uma vivência motivada por temas a ele relacionados. Para isso, elencamos diferentes estratégias destinadas a estabelecer um diálogo desse público com o acervo e os educadores, de modo a criar vínculos e (re) significar relações entre os diversos espaços de vida e memória.

As ações educativas previstas envolvem artes plásticas, música, literatura e reflexões sobre a contemporaneidade, bem como o contexto social e histórico entre o início e meados do século XX, período marcado por uma efervescência cultural em São Paulo e por uma significativa contribuição do poeta Guilherme de Almeida em vários segmentos da cultura. Serão incorporadas ao encontro, ainda, algumas reflexões sobre a contemporaneidade.

O Museu, como espaço público destinado à disseminação e à fomentação de cultura, cumpre com seu papel de agente social ao se tornar acessível aos mais variados segmentos de público, valendo-se de seu acervo material e imaterial para renovação de sua comunicabilidade.

A cultura como polifonia: paisagens invisíveis nas tramas do cotidiano – Patrimônio urbano, paisagens culturais e preservação

Carlos Gomes de Lima Júnior - (Instituto Federal de Pernambuco, Brasil)

Tomando o conceito de patrimônio e o estendendo sobre o universo imaterial das práticas cotidianas, embasados pelo tema da 14ª Semana Nacional de Museus – Museus e Paisagens Culturais, este trabalho apresenta a iniciativa desenvolvida na Ação Educativa do Instituto Ricardo Brennand denominada TEAr Sonoro – Territórios de Experimentações Artísticas. A ação consistia na instalação de um totem sonoro que emitia uma sequência de sons que revelavam diversos lugares da cidade do Recife a partir de um acervo de paisagens sonoras que dialogavam com o acervo da exposição O Oitocentos Brasileiro na coleção do mesmo Instituto. Direcionada para visitantes do museu, a proposta visava apresentar, com o intuito de conscientizar para a preservação, as paisagens culturais do Recife.

Para o desenvolvimento da ação os educadores foram estimulados a captar nos seus percursos cotidianos de trajeto até a instituição imagens fotográficas e áudios que ilustrassem essas imagens. Estes áudios foram compilados em um arquivo único como um “banco de paisagens sonoras da cidade”. Deste modo o visitante que chegava ao TEAr Sonoro era envolvido com a sonoridade da cidade com o intuito de ampliar a experiência sensível deste visitante no museu e com a própria cidade. Sobre o totem haviam imagens com reproduções de quadros presentes na exposição, como no caso das gravuras de Emil Bauch, as quais o participante poderia relacionar alguns dos sons emitidos pelo TEAr.

Esta iniciativa pretendia, através da interatividade do público com o suporte, redimensionar a experiência no museu disparando um agenciamento semiótico a partir de uma vivência poética orientada intuitivamente, gerando com isso a promoção de territórios afetivos no visitante. Entende-se por agenciamento semiótico como os processos que envolvem a interpretação de signos com a finalidade de produzir uma nova ordem de signos. Neste caso, o visitante que na sua interação passa a estabelecer uma relação diferenciada com o museu, o espaço da cidade, sua visualidade e também com sua identidade sonora, gera uma ordem de experiências perceptivas e afetivas que se manifestam desdobradas como experiências estéticas.

Investir na experiência no museu é fundamental para o desenvolvimento de maior interação e frequência de exposições pelo público. É necessário desenvolver um senso de empoderamento nos sujeitos, a fim de que a experiência com a coleção seja enriquecedora

e em certa medida transformadora na vida deles, desencadeando um senso de familiaridade e despertando a vontade de permanência no museu e o desdobramento desta em experiências futuras em outras situações da vida dos sujeitos.

Despertar atenção e reflexão sobre um patrimônio que é o próprio espaço urbano e seus fluxos cotidianos, suas paisagens sonoras, a partir dos usos de recursos tecnológicos galgando uma ampliação da percepção dos sujeitos fundamentada em uma experiência estética, é um caminho possível para desenvolver um olhar atento, político e engajado com a preservação do patrimônio como ferramenta de construção identitária de um povo.

Teatro e Museu um Trabalho Interdisciplinar

Gustavo Nascimento Paes - (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil)

Apresentaremos um recorte da discussão sobre comunicação museológica e como as instituições trabalham a relação entre museu, público e exposição. Tendo como base a dissertação “Visita Teatralizada: novos meandros para a comunicação museológica”, defendida em 2016, pela Universidade de São Paulo. Assim, a inserção de “Visitas Teatralizadas” em instituições museológicas pode oferecer o conhecimento não só pela informação em si, mas um conhecimento, que segundo Scheiner (2003), parte da informação transformada pela emoção, podendo então ser vivenciada. Do mesmo modo, o museu precisa dominar outras formas de linguagem, outros sistemas de comunicação que não sejam os habituais. A dissertação estudou e promoveu a compreensão sobre novas formas de estabelecer um diálogo, neste caso, via “Visitas Teatralizadas”. Foi perceptível como teoria e prática coadunam no campo da museologia e do teatro. Isso se manifesta fora do Brasil, por meio da Interpretação do Patrimônio, em que nas denominações, já estão problematizada uma metodologia dialógica, entre público e patrimônio. E no Brasil, as propostas metodológicas são realizadas a partir das demandas dos próprios museus e centros culturais em busca de aproximações mais intensas com os públicos.

Embora, no Brasil não tenhamos encontrado um grau de discussões aprofundado,

precisamos evidenciar esse tipo de ação e compreender melhor como ocorrem didaticamente e metodologicamente a inserção do teatro nas atividades culturais. A pesquisa e visita *in loco*, mostra essa preocupação, haja visto que estamos evidenciando um “boom” de instituições inserindo o teatro dentro das atividades educativas. Saber ter o discernimento de como denominar essas atividades é fundamental, por isso encontramos denominações diferenciadas: lúdicas, didáticas, contação de história e visita teatralizada. Embora durante alguns contatos com as diversas instituições referentes à sua ação, algumas, quando questionadas não davam uma grande atenção para a atividade ofertada, reduzindo-a “teatrinho” e/ou “algo lúdico”. Isso, não deveria ocorrer, pois, é didático todo teatro que visa instruir seu público, convidando-o a refletir sobre um problema, a entender uma situação ou a adotar uma certa atitude moral ou política.

O uso simultâneo de diferentes linguagens e recursos, característico da linguagem teatral, possibilita reproduzir informações em diferentes ambientes e circunstâncias. Por tanto, a ação “A Brincadeira do Boi Voador”, evidenciou a inserção dos recursos teatrais no espaço museu, o sucesso do espetáculo iniciado nos anos 1980, proporcionou uma desconstrução na forma de atender e receber o público no museu, colocando-o como protagonista da encenação, através de jogo/brincadeiras, músicas e história promovidos pela Visita Teatralizada.

O jogo teatral pode incentivar a transformação na aprendizagem, tornando os jogadores capazes de construir situações, objetos ou conceitos difíceis de serem trabalhados em palavras. Deve-se notar que a dissertação, teve como motivação indicar e sinalizar uma nova proposta pedagógica para os museus, porém não pretende se configurar como um detalhado manual explicativo para a aplicação de tal proposta em museus ou em ambientes culturais mas, sim trazer a tona às vivências e embasamentos teóricos que fomenta essas ações e fazem dela uma atividade diferenciada para os museus.

Jardim Botânico de Brasília: uma análise sobre a relação do público espontâneo com o espaço e discurso expositivo no ano de 2016

Andressa de Araújo Silva - (Universidade de Brasília, Brasil)

O presente artigo foi resultado do Trabalho de Conclusão de Curso em Museologia na Universidade de Brasília. A proposta do trabalho foi analisar a relação do público espontâneo com o discurso e o espaço expositivo do Jardim Botânico de Brasília – JBB, durante o ano de 2016, observando se esse público espontâneo considerava o discurso expositivo do JBB adequado e se era compreendido pelo mesmo. Também foram analisados o entendimento do público espontâneo sobre o espaço expositivo do JBB e como o discurso estava nele inserido. Portanto, foi estudado se o que estava exposto no Jardim Botânico de Brasília cumpria com o papel comunicacional, interpretativo ou educacional (educação ambiental) perante o público espontâneo. A inspiração para o desenvolvimento desse assunto foi a correlação da teoria e prática museológicas com o meio natural, a paisagem cultural e a educação ambiental. Segundo o ICOM, os jardins botânicos também são considerados espaços museológicos e, assim como Museus de História Natural, eles intermediam informações científicas com o público visitante, provocam questionamentos e incentivam práticas voltadas para a educação ambiental, como o conhecimento da biodiversidade, sua preservação e a necessidade de pesquisa e comunicação destes espaços com o público leigo e especializado.

O desmembramento do presente trabalho se deu, mais especificamente, na breve abordagem das proximidades e distanciamentos durante a formação de políticas públicas e nas reflexões voltadas aos patrimônios cultural e ambiental, do que pode ser considerado um espaço museológico e como os jardins botânicos se aproximam desses no seu conceito e na sua função. Em conseqüente, houve uma reflexão sobre o papel do discurso e do espaço expositivo na função comunicacional, interpretativa e educacional dessas instituições perante seus públicos, além de ter apresentado o contexto de criação do Jardim Botânico de Brasília de desenvolvimento de ações educativas e comunicativas para com seus públicos.

Para compreender se o público espontâneo se considerava contemplado ou não no discurso expositivo e de como se dava sua relação com o espaço, foi realizada uma pesquisa qualitativa de público. Para esse recorte, foi considerado público espontâneo qualquer visitante sem agendamento prévio, como famílias, pessoas desacompanhadas ou em grupos menores.

A metodologia trouxe uma revisão de bibliografia e de documentação, a análise dos documentos, do espaço expositivo e do discurso. Trouxe ainda uma abordagem qualitativa, na qual utilizou-se de um instrumento de pesquisa com a aplicação de questionários ao público visitante. Ela avaliou se o discurso, que possui suas especificidades teóricas, estava sendo eficiente na visão do público. E na análise geral, foi possível observar o perfil desse público espontâneo, e se eles inferiam, através de suas respostas, se o JBB cumpre com seu papel comunicador e educador ambiental. No fim da pesquisa, foi observado a existência de um distanciamento entre as áreas – teoria e prática museológicas e as ciências ambientais, naturais e biológicas.

O museu botânico Dr. João Barbosa Rodrigues

Ermelinda Moutinho Pataca - (Universidade de São Paulo, Brasil)

Luna Abrano Bocchi - (Universidade de São Paulo, Brasil)

Este trabalho enfoca o museu do Jardim botânico de São Paulo e discute sua proposta de criação e primeiros anos de funcionamento na década de 40 do século XX. O museu, vinculado ao então recém-criado Instituto de Botânica, foi idealizado por Frederico Carlos Hoehne, estudioso da área de botânica que ficou a frente dos trabalhos até 1951.

A instituição tinha como propósito abordar tanto a parte científica da botânica, quanto o que dizia respeito à sua aplicação na indústria, medicina, alimentação e arte. Planejado e construído com esse fim, as concepções de seu idealizador foram marcadas na configuração do edifício e no uso do espaço, assim como na montagem da exposição no momento de sua inauguração. Nomeado “Doutor João Barbosa Rodrigues” em homenagem ao estudioso da botânica, o museu abarcava a flora indígena e pretendia despertar o patriotismo, corroborando com o discurso nacionalista que marcou o período em questão. Hoehne foi um botânico autodidata que trabalhou no Instituto Butantã, no Museu Paulista e no Jardim Botânico, desenvolvendo nos três locais pesquisas na sua área de atuação e propostas de divulgação desse conhecimento à população. A criação do museu, nesse sentido, era uma forma de contribuir com o recreio e a instrução do público, aproximando-o dos estudos das ciências biológicas. Os relatórios do Departamento e do Instituto de Botânica trazem aspectos importantes sobre a concepção e primeiros anos

de funcionamento do museu, explicitando a visão de seu idealizador.

A análise de tal publicação mostra-se uma fonte privilegiada para se compreender os princípios que norteavam seu trabalho e a maneira como concebia o museu. Adicionalmente, serão analisadas fotografias que compõem os relatórios. Ancorado em referenciais teóricos da História da Ciência e da História da Educação, o presente estudo indica a importância que Hoehne atribuía à botânica, propondo a divulgação desse conhecimento por meio do museu. O estudo também aponta alguns entraves identificados por Hoehne em seu trabalho, que o obrigavam a se afastar dos princípios por ele defendidos e das experiências museais consideradas exitosas.

TEORIA MUSEOLÓGICA

Sobre a Musealidade: algumas questões acerca deste conceito

Ivan Vaz - (Universidade de São Paulo, Brasil)

A apresentada se intitula “*Sobre a Musealidade: algumas questões acerca deste conceito*”, e é parte de uma pesquisa mais ampla, desenvolvida no âmbito da Pós-Graduação Interunidades em Museologia da Universidade de São Paulo. Este estudo se propõe problematizar a construção, desenvolvimento, uso e apropriação do conceito de musealidade, não apenas dentro do campo museológico – em sua teoria e prática –, mas sua reverberação em campos correlatos e sua influência na delimitação das formas de enquadramento e tratamento do patrimônio.

Minha proposição é a de que esse conceito é central para o universo museológico, sendo um dos catalisadores das operações de salvaguarda e comunicação museológicas. Neste sentido, a sua qualificação – ou, melhor dizendo –, a tentativa de dotação de musealidade às coisas, é algo que define a Museologia como uma área específica do saber e do fazer humanos. O que proponho é que seria por meio do prisma da musealidade que a Museologia poderia, dentro das áreas do conhecimento, lançar um olhar próprio ao mundo, qualificando ao mesmo tempo em que cria mecanismos de atuação sobre aquilo que consideramos herança.

Não obstante, para compreender um termo, dentro do exercício de argumentação,

é necessário colocá-lo em relação, não apenas à sua área de conhecimento referencial, mas, na medida do possível, a outros campos correlatos. Da mesma forma, não é possível analisá-lo sem levar em consideração outros termos e operações a ele conjugados. Assim, também faz parte desta discussão a problematização das noções de Museologia, museu, museália, musealização, entre outras.

Utiliza-se-á, para este intuito, uma básica abordagem metodológica. Visa-se à revisão da literatura teórica sobre o assunto, encarando, além dos autores pilares da teoria museológica, algumas definições, normas, diretrizes e outros documentos produzidos no âmbito de associações, órgãos governamentais, entidades, entre outros, a fim de tentar perceber as implicações do pensamento museológico no campo de sua experimentação, ou seja, os museus e o patrimônio.

Finalmente, esta pesquisa visa a uma contribuição nas discussões em torno da teoria museológica. Se intenciona, também, compreender como a Museologia se configura como uma área específica e aplicada do conhecimento, sendo a musealidade um dos artifícios centrais neste processo.

A tecitura de uma Museologia Paulista: tramas do ensino pós graduado em São Paulo

Léa Blezer - (Universidade de São Paulo, Brasil)

O presente documento consiste em uma proposta que se apresenta ao Comitê Científico do III SinPeM, e também apresenta o projeto de mestrado em andamento no Programa de Pós Graduação Interunidades em Museologia (PPGMus) da USP, sob orientação da profa. Dra. Maria Cristina Oliveira Bruno. O projeto, intitulado “*A tecitura de uma Museologia Paulista: tramas do ensino pós graduado em São Paulo*” busca percorrer as tramas do pensamento museológico que conduziu os cursos de Pós Graduação no Estado de São Paulo, considerando, para isto, o panorama contextual do ensino de Museologia no Brasil e as respectivas especificidades paulistas ali inseridas.

Encaramos o pensamento museológico como construção que se tece, no passado e no presente, passando por vezes por desconstruir conceitos, ou mesmo pela apropriação destes para emergirem novas vertentes, novos caminhos e rotas para a museologia. Tal como um tecido, que através de alguns fios condutores, se entrelaçam com outros

formando tramas, pontos, encontros, desencontros, nós; por vezes se deparando com rupturas, furos. Investigar essas tramas nas quais perpassa o pensamento museológico paulista pelo viés do ensino de Museologia é a principal questão de tal pesquisa.

Para desenvolvermos o projeto de pesquisa, utilizamos como fontes de pesquisa e referência os conjuntos documentais referentes aos dois cursos de Museologia em nível de Pós Graduação existentes no Estado de São Paulo: Curso de Museologia da Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo –Fesp; e no Curso de Especialização em Museologia do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo – CEMMAE USP; analisando-os e cruzando tais interpretações com fontes escritas e orais, através de entrevistas realizadas com os ex-alunos e docentes dos respectivos cursos. Este esforço consiste em uma tentativa de desvendar se há alguma especificidade no pensamento museológico paulista, percorrendo as tramas contidas nos conceitos de museologia abordados nessas três instâncias de aprendizagem.

Através da proposição investigativa desenvolvida ao longo da referida pesquisa acadêmica, pudemos verificar tais tramas presentes na tessitura desse cenário museológico paulista, considerando seus diversos atores e conceitos, e nos utilizando dos documentos e fontes referentes aos mencionados cursos de Pós Graduação em Museologia em São Paulo.

Esta pesquisa, que, no momento da realização do III SinPeM já estará finalizada sob a forma de dissertação de mestrado, pode ser relacionada ao tema do evento por resgatar a memória da Museologia Paulista e o ensino de Museologia neste estado, relacionando-o com as práticas museais, as potencialidades e os desafios desta área. Pretende-se, com essa apresentação, inserir um debate sobre o futuro dos museus pelo viés da formação profissional em Museologia, inserindo questões e relacionando o tema do evento ao tema da pesquisa.

A Formação em Museologia nas Universidades Brasileiras: reflexões sobre o ensino da gestão e planejamento

Fiorela Isolan - (Universidade de São Paulo, Brasil)

A presente comunicação apresenta algumas reflexões suscitadas pela investigação desenvolvida no âmbito do Programa Interunidades em Museologia da Universidade de São Paulo (PPGmus USP), sob orientação da Profa. Dra. Maria Cristina Oliveira Bruno.

A pesquisa, intitulada *A Formação em Museologia nas Universidades Brasileiras: reflexões sobre o ensino da gestão e planejamento*, teve como objetivo refletir sobre a formação em Museologia dentro do cenário brasileiro contemporâneo, mais especificamente no que se refere ao ensino da gestão e do planejamento.

O protagonismo alcançado pela gestão junto ao universo das instituições museológicas fez com que, na atualidade, sejamos levados a tratá-la como uma função do museu, para além das tradicionais funções de salvaguarda, pesquisa e comunicação (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 23). Entretanto, o estudo proposto busca sinalizar para a necessidade de se pensar a gestão desde uma perspectiva museológica, que extrapola a dimensão aplicada da Museologia, e dialoga e estabelece conexões com a dimensão teórica desse campo de conhecimento, contribuindo, assim, para sua consolidação por meio do fortalecimento daquilo que Bruno (2015) identifica como olhar museológico. Tal olhar fundamenta sua especificidade em contraposição às visões fragmentadas e tecnicistas que tendem a compreender as experimentações na área de modo compartimentado, impossibilitando o entendimento de sua totalidade dentro de uma perspectiva sistêmica e processual.

Para tanto, o estudo se valeu de métodos qualitativos de análise. O levantamento bibliográfico permitiu o delineamento da trajetória da construção da Museologia como campo disciplinar independente, processo este que está diretamente vinculado ao debate acerca do perfil profissional almejado para o campo e, conseqüentemente, com o formato adotado pelos cursos de formação voltados para a área. Da mesma forma, possibilitou historicizar o ensino da Museologia dentro do contexto brasileiro e o processo de incorporação, por parte do universo dos museus, de conceitos e termos advindos do campo da gestão empresarial. A análise dos programas pedagógicos dos cursos em funcionamento e a realização de entrevistas semiestruturadas com docentes, combinadas com nossas escolhas conceituais, apontaram para uma realidade formativa heterogênea e que compreende a gestão ainda circunscrita ao fazer museal. Esperamos que o trabalho

contribua para o aprofundamento da discussão sobre as noções de gestão e planejamento como aspectos fundamentais para o fortalecimento da Teoria Museológica e que colabore para a reflexão acerca do papel desempenhado pelo profissional museólogo na contemporaneidade.

A atuação do laboratório de criação museográfica (CRIAMUS) na trajetória do curso de bacharelado em Museologia/UFRGS

Ana Carolina Gelmini de Faria - (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil)

Elias Machado - (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil)

Vanessa Teixeira - (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil)

O Curso de Bacharelado em Museologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) completará, em 2018, seus primeiros dez anos de formação. Mais do que propor um evento celebrativo, a equipe envolvida com essa graduação identificou a potencialidade de organizar a sua memória institucional, uma vez que as múltiplas ações de ensino, extensão e pesquisa realizadas ao longo da década compõem sua identidade. Nesse sentido, em 2017 foi iniciado um primeiro exercício de pesquisa, documentação, conservação e socialização da trajetória da graduação e da produção do conhecimento gerada pelos discentes, docentes e técnicos envolvidos com a formação.

Um dos enfoques dessa iniciativa será a gestão da produção cultural vinculada ao Laboratório de Criação Museográfica (CRIAMUS), que tem como objetivo oferecer à comunidade acadêmica um espaço de apoio às disciplinas do Curso de Museologia e aos projetos de extensão e pesquisa que compreendem o estudo da Museologia Aplicada, especialmente aqueles que são vinculados à disciplina de Expografia. Na composição curricular o aprendizado voltado para a área expográfica concentra-se em três disciplinas obrigatórias, além de disciplinas eletivas. Nessa perspectiva destacamos a disciplina teórica de Expografia e as disciplinas teórico-práticas de Projeto de Curadoria Expográfica e de Prática de Exposições Museológicas, as quais são responsáveis por orientar todo processo de criação de uma exposição curricular, concebida, planejada e montada pelos graduandos anualmente.

É válido pontuar que já foram realizadas seis exposições museológicas vinculadas ao Laboratório: Do Confessionário ao Wireless: Landell de Moura, o padre-inventor

(2011); Fatos, lendas e mitos (2011); Brinquedo é coisa séria (2012); Alices: cenários de vida e arte (2013); AGÔ - Presença negra em Porto Alegre: uma trajetória de resistência (2015); KUMIAI - Entrelaçamentos na Colônia Japonesa de Ivoti, RS (2016). Em paralelo ao exercício de organização das exposições curriculares, o CRIAMUS também desenvolve parcerias internas, atuando como espaço de criação e produção de mostras de curta duração. Desse modo, o CRIAMUS consegue agregar outras atividades de ensino, pesquisa e extensão com alunos da Museologia e de outros cursos da UFRGS, além de técnicos e professores. Como exemplo dessas atividades cabe destacar: Mostra MPM Propaganda: uma trajetória de sucesso, que compartilhou memórias evocadas pelo acervo MPM Propaganda em salvaguarda na Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação (FABICO); Mostra Tesouros da Biblioteca: Coleção Eichenberg, em parceria com o Departamento de Obras Raras da Biblioteca Central da UFRGS; Mostra FABICO - 45 anos, realizada em comemoração ao aniversário da Faculdade em 2015. É significativo ressaltar que todas as atividades do Laboratório priorizam a participação dos discentes do Curso de Museologia, bolsistas e voluntários, como uma experiência acadêmica para além da sala de aula.

Por fim, cabe salientar a futura parceria que o CRIAMUS vem articulando com a Rede de Museus e Acervos Museológicos da UFRGS (REMAM), criada em 2011, que nos possibilitará desenvolver diversas parcerias e atividades de caráter museológico e museográfico, proporcionando interlocuções entre a Museologia e outras áreas do conhecimento.

O conceito de "fato museal" e o Museu da Língua Portuguesa

Bianca Lupo - (Universidade de São Paulo, Brasil)

A proposta de apresentação para o III SinPeM (Simpósio Internacional de Pesquisa em Museologia) tem como objetivo refletir sobre as novas relações que se estabelecem entre os princípios teóricos da museologia e as recentes criações de instituições museais que, ao desenvolver temas relacionados ao "patrimônio imaterial", desassocia-se do colecionismo de acervos materiais e propõem novas relações museológicas entre público, acervo e espaço museal. Nesse sentido, investigar quais são as novas relações que se estabelecem no que se refere ao chamado "fato museal", conceito desenvolvido por

Waldisa Rússio Camargo Guarnieri, é a proposta desta reflexão, a partir do caso específico do Museu da Língua Portuguesa (São Paulo, 2006).

A definição dos princípios teóricos que delimitam a museologia enquanto disciplina parte de discussões relativamente recentes, desenvolvidas sobretudo no contexto da segunda metade do século XX. Nesse sentido, destaca-se o pensamento de Waldisa Rússio (1990) trabalha numa tentativa de definir o objeto de estudo da Museologia, buscando o entendimento das especificidades da museologia enquanto campo disciplinar autônomo, e propondo um distanciamento em relação às concepções tecnicistas relacionadas ao trabalho com acervo, ao encarar de modo abrangente a museologia em seu aspecto interdisciplinar e social. Em linhas gerais, pode-se dizer que Waldisa Rússio estrutura o pensamento museológico em torno do tripé homem-objeto-cenário, que podem ser interpretados como o público, o objeto de interesse museológico e o espaço institucional, encarados de maneira ampla e abrangente.

Se por um lado essa relação ainda se demonstra consistente para se pensar a museologia na contemporaneidade; por outro, uma série de transformações pelas quais as instituições museológicas vêm passando – considerando sobretudo a ampliação do conceito de patrimônio cultural, ao incorporar o chamado “patrimônio imaterial” – nos levam a repensar a base teórica e metodológica previamente estruturada. Afinal, torna-se comum no século XXI a criação de instituições desassociadas de acervos materiais, nas quais o uso de recursos expográficos tecnológicos assume papel fundamental no que se refere à comunicação entre a instituição museológica e seu público. Nesse sentido, destaca-se o caso do Museu da Língua Portuguesa (São Paulo, 2006), objeto de análise selecionado para o estudo proposto, escolhido como caso representativo de museu sem-acervo que adota a expografia tecnológica como eixo de sua estruturação.

Um olhar superficial sobre essa instituição, que parte da desassociação em relação a acervos materiais para o tratamento de temas imateriais, sugeriria a seguinte pergunta: é possível ocorrer o “fato museal” nessas condições? De que maneira o tripé proposto por Waldisa Rússio poderia se associar conta desse novo tipo de realidade museológica (partindo do princípio que se trata efetivamente de um museu, uma vez que a instituição

se auto denomina como tal)? Ou, por outro lado, será possível estabelecer uma relação museológica em termos distintos ou do chamado “fato museal”?

Com o objetivo de desenvolver e problematizar as questões previamente enunciadas, pretende-se estruturar a apresentação, considerando que a pesquisa proposta desenvolve temas que dialogam e contribuem para as discussões propostas pelo Simpósio, sobretudo no que se refere ao tema específico “Museus e o processo de globalização”.

MEMÓRIAS

A Memória Social do Campo de Futebol de várzea do Bairro da Vila Progresso. Estudo de Caso do Clube Sete de Setembro

João Pedro Rodrigues - (Universidade Federal de Pelotas, Brasil)

O presente trabalho analisou a relação do futebol de várzea com bairro da vila progresso. Tendo como estudo de caso o clube de futebol de várzea denominado “Sete de Setembro da Vila Progresso”, com sede no bairro da Vila Progresso do distrito de São Miguel Paulista na Zona leste da cidade de São Paulo. Com o foco na memória social do bairro sobre o campo. Utilizando-se de entrevistas orais semiabertas como metodologia para obtenção desta memória, com pessoas que tenham algum tipo de relação com o clube e também com o bairro. Visto que, ao longo de sessenta e dois anos de história, o Clube se manteve na Vila Progresso, mesmo mudando de sede por quatro situações distintas, todas dentro dos limites do bairro. Sendo que não existe nenhum trabalho de salvaguarda dessas memórias relativas ao clube e ao bairro. Buscando com os resultados dessa pesquisa, iniciar um processo de busca por essa memória com o objetivo de ampliação do olhar sobre o campo para além de uso comum, mas, também um possível espaço de memória. Partindo da compreensão da memória enquanto faculdade individual, porém, com seu viés de construção social no que compreende Joel Candau (2011) em sua análise sobre Memória, em seus três níveis em seu livro sobre Memória e Identidade. Trazendo a interpretação da memória social enquanto viés teórico para análise do objeto de estudo,

fugindo da interpretação da memória coletiva, compreendida hoje como arbitrária e quase inalcançável em sua essência.

Outro objetivo do estudo é levantar informações relativas às memórias do futebol de várzea, principalmente da zona leste, para que parte dessa história possa ser preservada e futuramente utilizada como valorização desta prática. Através das entrevistas podemos perceber a riqueza de histórias relativas ao clube, quanto mais se pesquisa, mais se encontram histórias memórias mostram como se dá a relação entre bairro e clube. Observando todo cenário mostrado, o futebol de várzea e seu movimento enquanto prática, não só esportiva, mas de sociabilidade, este trabalho justifica-se pela necessidade de pesquisa acadêmica dessas práticas e memórias, por estarem se perdendo ao longo do tempo. Visto que diversos campos vão dando espaço a prédios e mesmo clubes que tem uma tradição como o Sete, pouco tem da sua memória salvaguardada Além da busca e análise dessa memória, que é uma pequena vertente da Museologia, buscamos nesse trabalho a partir das novas práticas mais recentes da Museologia, mostrar a relação de memória e poder (CHAGAS, 2011) questionando a falta de trabalhos e museus nas periferias e das práticas que advém dessas minorias. Trazendo os aspectos da museologia social que busca ampliar o olhar do estado para aquilo que é considerado importante de ser preservado. Com essa proposta inicial já feita, pretende-se ampliar a pesquisa para que possamos compreender essa a relação do Sete de Setembro com o bairro da Vila Progresso, tendo esse campo como evocador da memória social. Ideia inicialmente trabalhada nessa pesquisa, mas, pretende ser ampliada através de outras ações.

O Instituto São Vladimir e a presença russa em Santos, pela voz dos imigrantes (1958 - 1968)

Bárbara Silva - (Museu de Arte Sacra de Santos, Brasil)

Esta pesquisa foi desenvolvida a partir do Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Universidade Católica de Santos, curso de História. Teve por objeto de estudo o Instituto São Vladimir entre os anos de 1958 a 1968, período em que esteve no prédio do Mosteiro de São Bento, onde hoje funciona o Museu de Arte Sacra (MASS), em Santos/SP. O Instituto teve como propósito acolher refugiados “russos-chineses”. Foi

fundado em 14 de março de 1954, em Itu/SP, sendo um internato criado pelo Pe. Philippe de Regis SJ, um jesuíta francês que participou ativamente do apostolado na Rússia.

A origem do Instituto deveu-se ao fluxo imigratório de russos-chineses provenientes da região da Manchúria (China) para o Brasil durante a década de 1950. Inicialmente imigraram para a Manchúria devido à construção da Ferrovia Transiberiana (final do século XIX) e a Revolução Bolchevique (1917) e conseqüentemente emigraram para outros países, como o Brasil, após a II Guerra Mundial e a Revolução Chinesa (1949). Muitos eram considerados sem cidadania pela IRO (International Refugee Organization). Sob tal perspectiva conturbada, os refugiados deparavam-se com o recomeço de uma nova vida, desprovidos de moradia e profissão, além de desconhecerem o idioma e os costumes. As dificuldades eram ainda mais graves para aqueles que tinham filhos menores, pois não havia escolas que os atendessem. Sendo assim, o Vaticano enviou para o Brasil padres jesuítas do Collegium Russicum conhecedores da cultura russa e do rito bizantino-eslavo para ampará-los. Mais de 50 meninos russos conviveram com os padres que coordenaram o Instituto, em sua maioria estrangeiros, proporcionando-lhes várias atividades que visavam à difusão e a preservação da cultura russa.

Tratou-se de uma pesquisa qualitativa, com uso da História Oral como método. Objetivou-se registrar as memórias referentes ao Instituto a partir dos testemunhos orais e iconográficos – era um tema abordado superficialmente pela historiografia e o MASS não possuía nenhuma referência. Foram coletados cinco depoimentos: um ex-diretor, três ex-alunos nascidos na Manchúria, e um frequentador. Através destes sujeitos foram obtidas 428 fotografias. O MASS se enquadra como o local mais representativo para armazenar o material que retrata a memória do Instituto e o lugar mais identitário de sua história. O espaço físico e essa comunidade estão relacionados através dos sentimentos que é depositado no edifício enquanto representante de um tempo que ainda se faz presente.

O MASS está localizado em um prédio repleto de histórias distintas. Inicialmente funcionou como Mosteiro e Hospedaria, posteriormente uma parte serviu de enfermaria, em seguida com o Instituto São Vladimir, e em 1981 ocorreu a sua fundação. O Museu, enquanto uma instituição da memória e da pesquisa, não deve esquecer os seus contextos

anteriores. Esta pesquisa interdisciplinar possibilitou a formação de um acervo imaterial que é preservado pelo recurso material (digitalização das fotos e gravações dos depoimentos) – que pode ser empregado na produção de exposições, catálogos, documentários, artigos e coletâneas – referente ao Instituto São Vladimir que representa a presença russo-chinesa no estado de São Paulo, sendo mais um dos grupos de imigrantes que compõe a população brasileira.

Implementação e funcionamento de museus/memoriais de resistência em bens patrimoniais tombados: o caso do Sítio de Memória ESMA - Argentina - e do Memorial da Resistência do Estado de São Paulo - Brasil”

Luciana Cardoso - (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil)

Temos visto, cada vez mais, bens histórico-culturais tombados sendo utilizados enquanto espaços institucionais – museus e memoriais – dedicados à preservação de memórias. Neste sentido algumas questões têm estado latentes: Como um patrimônio histórico-cultural tombado pode ser utilizado institucionalmente enquanto espaço de memória, sem que o uso altere sua estrutura física? Qual o motivo pelo qual o tombamento foi realizado? Qual utilização tem sido dada ao patrimônio em questão?

Partindo destes questionamentos, e tendo em mente que a utilização de um bem tombado deve seguir normas específicas, bem como a criação de museus e memoriais tem suas especificidades, esta pesquisa busca apresentar e avaliar dois bens que foram transformados em espaços de memória, e, a partir dos mesmos, propor uma política museológica pensada para espaços de memória referentes à resistência, controle e repressão política.

Pesquisar e propor uma ação que pense as instituições de memória que tratam do tema ditadura é, a nosso ver, fundamental para que não haja esquecimento. Nas últimas décadas tem sido significativa a discussão acerca das ditaduras, isso tem se dado pela necessidade de que fatos como estes não se repitam, memórias não sejam esquecidas e, é claro, pela busca por respostas ainda não alcançadas.

Ao observarmos a América Latina, direcionamos nosso olhar para a Argentina e o Brasil, a final ambos países passaram por processos ditatoriais truculentos e que duraram muito tempo.

Tendo em mente tais países e a trajetória dos mesmos em busca da preservação destas memórias, bem como suas diretrizes/legislações que tratam do tombamento e do uso de bens tombados, usaremos como estudo de caso para esta pesquisa dois espaços de memória bastante significativos: Sítio de Memória ESMA - Argentina e Memorial da Resistência do Estado de São Paulo – Brasil.

Assim, a escolha destes espaços se dá, prioritariamente, por se comprometerem a trazer à sociedade a discussão a respeito do tema, além disso, ambas instituições estão implementadas em patrimônios tombados que foram utilizados como cárcere pela ditadura. Estas instituições são, via de regra, museus “no” sítio, porque estão no lugar em que os fatos aconteceram e, segundo a definição de Nora (1991, p.22) são “lugares mistos, híbridos e mutantes, intimamente enlaçados de vida e de morte, de tempo e de eternidade, numa espiral do coletivo e do individual”.

É neste ponto, quando pensamos no lugar de memória e no uso do patrimônio histórico-cultural tombado, que chegamos à fronteira entre a salvaguarda patrimonial e as políticas museológicas – processo expográfico e de segurança – para esta tipologia de instituição.

Muito embora, como citado anteriormente, os espaços de memória – museus e memoriais – possuam diretrizes claras de criação e implementação, no campo da Museologia não existe qualquer direcionamento quanto ao desenvolvimento de processos expográficos e de segurança para museus/memoriais que trabalhem com esta problemática.

Esta pesquisa busca, através da análise de dois casos, propor diretrizes para uma política museológica específica para museus/memoriais que trabalhem com tais memórias e em espaços tão peculiares. Sendo possível, ao longo dos quatro anos de doutoramento, testar tais diretrizes e provar a eficácia das mesmas.

MUSEALIZAÇÃO

Museu Paulista: Musealização, Memória e Democratização

Leonardo Vieira - (Universidade de São Paulo, Brasil)

A atual proposta de comunicação pretende apresentar os resultados iniciais da pesquisa de Mestrado “Análise do processo de musealização do Museu Paulista sob a perspectiva da democratização do direito à memória”, desenvolvida no âmbito do Programa de Pós-graduação Interunidades em Museologia da Universidade de São Paulo, sob orientação do Prof. Dr. Paulo César Garcez Marins. A pesquisa tem como objetivo a análise da prática de aquisição de acervo do Museu Paulista da USP (MP-USP) entre os anos de 1990 e 2015. Inaugurada em 1989, a partir da implementação do Plano Diretor da instituição, a atual Política de Aquisição de Acervo do museu estabelece uma série de parâmetros a serem seguidos durante os processos de aquisição de acervo, seja por doação ou compra.

Dentre tais parâmetros, o documento vincula a aquisição de acervo aos três eixos de pesquisa a serem desenvolvidos no Museu Paulista, a saber: I – Cotidiano e sociedade (papéis sexuais, etários e enculturação), II- Universo do trabalho (pré- e proto-industrial) e III – Imaginário (os vetores matérias do sentido). A Política de Aquisição de Acervo da instituição determina também que o acervo do MP deve abarcar não “objetos históricos” – obrigatoriamente marcados por atributos particulares – e sim “quaisquer suportes materiais de informação pertinente aos problemas históricos em causa”.

Considerando que a postura do Museu Paulista insere-se no entrecruzamento de três tendências contemporâneas – a profissionalização do campo da Museologia; o desenvolvimento dos chamados estudos de museus, em conexão com os estudos de cultura material; a mudança de foco dos sujeitos e dos problemas históricos proposta pelo movimento conhecido como Nova História -, pretendo analisar como a atual prática de aquisição contribui, ou não, para a democratização do direito à memória na instituição paulista.

A criação do museu de arte de Belo Horizonte: estudos e reflexões

Ana Karina Bernardes - (Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil)

O Museu de Arte da Pampulha é o único museu voltado para o segmento de arte moderna e contemporânea em Belo Horizonte. O impacto de sua criação, há 60 anos, ainda está por ser estudado, em especial no campo artístico. Os Salões de Arte, o Salão Bar Brasil, e o surgimento do museu, estão intimamente ligados à discussão pública sobre arte e possibilitando o intercâmbio entre artistas locais e nacionais.

O patrimônio cultural conta atualmente com uma maior participação da sociedade na salvaguarda de bens culturais, passando a ser o cidadão, além de receptor da comunicação realizada no espaço museológico, também um protetor, produtor e usuário do mesmo. O patrimônio passa, portanto, a ser produzido e vivido pelas comunidades locais.

O desenvolvimento dessa pesquisa objetiva analisar e compreender a relação existente entre a criação do Museu de Arte de Belo Horizonte em 1957 e a dinâmica da sociedade belo-horizontina da década de 1950 e 60, com destaque para a apropriação da classe artística e o impacto vivido por ela. Será discutida a relevância da criação de um museu de arte para Belo Horizonte, bem como analisados os fatores e o contexto em que esse museu foi criado e a escolha deste prédio para abrigar a instituição, considerando os parâmetros museológicos da época, buscando compreender a adaptação de um prédio originalmente construído para ser um cassino em museu, da mesma forma procurar-se-á entender o papel deste museu no cenário atual municipal e suas perspectivas de atuação.

A pesquisa ocorre por meio de busca documental em diversos arquivos de Belo Horizonte e Minas Gerais, buscando contemplar documentos oficiais municipais (prefeitura e Secretaria da Fazenda), jornais e revistas da época, processos de tombamentos nas três instâncias – federal, estadual e municipal, legislação pertinente, bem como fotografias e vídeos, entrevistas orais e questionários, considerando as mudanças ocorridas no período compreendido entre 1936 e 1960.

A curadoria de acervos têxteis em museus de história e de arte numa perspectiva da pós-modernidade

Milena Melo de Salles - (Universidade de São Paulo, Brasil)

Compreendermos criticamente os processos de curadoria em torno das coleções têxteis em museus de história e de arte, no caso específico no Museu Paulista da Universidade de São Paulo e no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, são fundamentais para se visualizar, em primeiro lugar, as escolhas institucionais dos objetos a serem musealizados e também ao espaço simbólico do têxtil, em especial do vestuário e da indumentária, nas determinadas tipologias museais. Em um panorama ampliado, ao nos indagarmos sobre as perspectivas dos museus de história e de arte enquanto ambiente propício ao exercício crítico em uma sociedade contemporânea, precisamos previamente atribuir a essas inúmeras realidades sociais, políticas e culturais, que lhe são componentes constitutivos. Tais indagações precisam ser analisadas dentro do espaço museal, reconhecendo criticamente os objetos pertencentes a essas coleções.

Compreendemos que os museus de tipologia histórica e artística devem ser ambientes em que as suas coleções, em específico os acervos de vestuário, perpassam e se relacionam como objetos históricos coerentes e profícuos para as inúmeras interrogações sobre as relações materiais e imateriais inseridas numa realidade social e consequentemente, museal específica. Tal realidade está intrinsecamente relacionada com a lógica do capitalismo tardio, segundo Jameson (1996) e Hall (2015), concebida como uma realidade pós moderna, em que as práticas culturais são fatores fundamentais de compreensão do nosso tempo. Com isso, pretende-se analisar as práticas curatoriais das coleções de vestuário desses museus no final do século XX e início do século XXI enquanto estudos de casos para compreensão de realidade museológica. Tais acervos apresentam diversas questões de uma sociedade em constante transformação e, devido a essa realidade, apresentam certas práticas ligadas à Museologia e Museografia, a saber principalmente da problematização teórica e da crítica das diversas funções do museu na contemporaneidade. Como enfrentar as problemáticas advindas de um mundo em que as coletividades estão intrinsecamente relacionadas aos impasses de poder e representação, assim como compreendermos as realidades de uma sociedade pós-moderna, que se insere e se identifica numa indústria cultural, também no espaço museal, torna-se de extrema necessidade aos estudos curatoriais das coleções de têxteis, vestuário e moda.

Fundação de São Vicente, de Benedito Calixto: reflexões sobre musealização e exposição (1900 - c.1950)

Eduardo Polidori - (Universidade de São Paulo, Brasil)

No século XIX, os museus agenciaram narrativas visuais sobre o passado nacional, tendo as pinturas de gênero histórico como objetos centrais das exposições e vetores de consolidação do imaginário político. Esta função referencial, bem como o alcance da projeção de visões oficiais sobre a História em suportes externos aos museus, são objetos de pesquisa e problematização na historiografia, atentando-se especialmente aos critérios para a aquisição e formação das coleções de instituições públicas.

Esta comunicação apresenta resultados obtidos com a pesquisa “Fundação de São Vicente, de Benedito Calixto: concepção, musealização e apropriação.”, em desenvolvimento no Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia da Universidade de São Paulo e com auxílio financeiro da FAPESP.

Apresentada ao público pela primeira vez em 1900, a obra que tomamos como objeto de investigação representa o primeiro encontro entre Martim Afonso de Souza, João Ramalho e Tibiriçá, em que é acordada a fundação da primeira vila brasileira. A obra foi encomendada a Benedito Calixto para a comemoração do IV Centenário do Descobrimento do Brasil e, após uma breve exposição na cidade de São Vicente, foi enviada ao Museu Paulista.

Fundação de São Vicente foi a segunda pintura de gênero histórico a ser incorporada à Galeria Artística, sendo precedida apenas por Independência ou Morte!, de Pedro Américo Figueiredo e Mello. Composta em grande formato (385 x 192 cm), é provável que tenha sido pensada desde o início para figurar nas dependências do Museu, onde foi alocada ainda em novembro de 1900. Assim, nossa apresentação se divide em três partes: em primeiro lugar, faremos reflexões sobre o processo de musealização em si, demonstrando os caminhos que percorreu até o momento de incorporação ao acervo; em seguida, abordaremos o problema da permanência da obra no Museu após 1905, em um contexto em que boa parte da coleção havia sido transferida para a Pinacoteca do Estado de São Paulo; por fim, apresentaremos como foram feitas suas apropriações expositivas durante as gestões de Hermann von Ihering e de Afonso de Taunay, os

possíveis encadeamentos semânticos e relacionais com os demais objetos e percursos pensados e propostos pelos dois diretores, considerando, com isso, sua historicidade enquanto objeto museal.

Modos de interpretar uma coleção, a recepção da coleção egípcia do Museu Nacional no século XIX

André Chaves - (Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil).

No início do século XIX, uma nova prática colecionista emergiu em diversas partes do mundo: a egitomania. Com a conquista do Egito pelas tropas de Napoleão Bonaparte, em 1798, o mundo ocidental teve amplo acesso aos encantos daquela terra, que desde há muito tempo atraía olhares de viajantes e curiosos. Influenciado por um gosto que valorizava o colecionismo de antiguidades e pelo nacionalismo francês, Bonaparte ordenou que sua equipe de cientistas e artistas coletasse objetos e registrasse aspectos relevantes da cultura egípcia. O espólio obtido consagrou-o à imagem de um imperador romano que, após cada vitória, mostrava ao povo as riquezas conquistadas.

Guiados pelo desejo de ter acervos dos grandes impérios da antiguidade e colocando-se como herdeiros de suas tradições, grande parte dos recém-criados museus oitocentistas adquiriram objetos arqueológicos do Egito, da Grécia e de Roma, por meio de compras e da promoção de escavações legais ou ilegais. Com o surgimento da egitomania, milhares de peças saíram da Terra dos Faraós e dos Sultões e encheram salas de museus por todo mundo. Algo não diferente se passou no Brasil que, logo após a independência, seguiu a moda e adquiriu a primeira coleção egípcia, em 1826.

No ano de 1826, um comerciante de antiguidades que viajava para a Argentina sofreu imprevistos e teve que ficar no Rio de Janeiro, capital do Império. Nicolau Fiengo, em sua bagagem, levava múmias, sarcófagos, esculturas, objetos funerários e outros itens que compunham um lote de “curiosidades” do Oriente. A variedade e a riqueza dos objetos atraíram a atenção de muita gente, inclusive do imperador D. Pedro I e de sua esposa, D. Leopoldina.

Em pouco tempo, o casal oficializou a compra das antiguidades. Naquele momento, produziu-se um debate público na corte carioca, em torno da importância ou não da aquisição e da autenticidade ou não dos objetos. Viajantes estrangeiros também entraram

no debate. Por vezes, eles desvalorizaram a aquisição por não enxergarem conexões claras entre as peças e o Museu Imperial (atual Museu Nacional da UFRJ), que as acolheu. O gosto pelas curiosidades egípcias, entretanto, não ficou restrito aos monarcas e se espalhou pela aristocracia brasileira.

Essa comunicação tem por objetivo analisar como a egiptomania impactou nas formas de recepção que a coleção egípcia sofreu durante seu processo de aquisição, seja por meio dos debates ocorridos na imprensa carioca, seja através das narrativas construídas pelos viajantes que estiveram no Brasil. Por se tratar de um período em que as práticas tradicionais de colecionismo estavam sendo reformuladas e ocorria a invenção do museu moderno, a comunicação também analisará o modo de inserção da coleção nessa instituição museal, revelando como os intelectuais a usaram para pensar as raízes da nação brasileira por meio de estudos e exposições, criando formas de percebê-las que ainda hoje influenciam em sua apreciação.

Museu de Artes e Ofícios: o trabalho em exposição

Sofia Gonzalez - (Universidade de São Paulo, Brasil)

Esta proposta tem por objetivo apresentar os resultados preliminares da pesquisa de mestrado em curso no Programa de Pós-Graduação em Museologia da Universidade de São Paulo, sob orientação do Professor Paulo César Garcez Marins. Considerando as atuais discussões sobre as dinâmicas de trabalho no Brasil, entendemos que tais resultados podem se fazer úteis nesse cenário de reflexão.

A referida pesquisa, intitulada “Museu de Artes e Ofícios: o trabalho em exposição”, debruça-se sobre a exposição permanente do Museu de Artes e Ofícios, desde os projetos originais até sua apresentação atual, buscando compreender as dificuldades e soluções encontradas pelos processos museológicos para sua efetivação, em seu papel de expor e divulgar um acervo relativo às classes trabalhadoras.

Aberto ao público em 2006, o Museu de Artes e Ofícios está situado na antiga Estação Ferroviária Central de Belo Horizonte. Sob a responsabilidade do Instituto Cultural Flávio Gutierrez, o museu tornou pública a coleção privada reunida por Flávio

Gutierrez, constituída por objetos associados aos diversos ofícios pré-industriais do Brasil, especialmente instrumentos de trabalho. Sua concepção curatorial, segundo a própria instituição, focaliza o trabalho como patrimônio a ser preservado e valorizado, com especial atenção à figura do trabalhador.

Para o desenvolvimento da pesquisa, um dos eixos temáticos escolhidos para orientação da análise da exposição foi o trabalho manual no Brasil e sua possível estigmatização pela escravidão, ou seja, quais as estratégias e abordagens foram utilizadas pelo discurso expositivo para mobilizar este tema, buscando interpretar se contribuem para reprodução ou questionamento de estereótipos, já que reveladoras de intenções e produtoras de significado.

Esta discussão mostra-se relevante, entendemos, porque, além de ser atual no que concerne ao tema da desvalorização do trabalho, coloca em questão também o papel dos museus na perpetuação ou no rompimento de discriminações ainda atuais, como é o caso do racismo no Brasil. Além disso, entendendo a escravidão como um grande trauma da história brasileira, seria função dos museus, também, colocá-la em questão, promovendo uma reconciliação não para o esquecimento, mas para que se possa assumir este passado com responsabilidade e assim construir um futuro e um presente mais humanos.

MEMÓRIA DIGITAL E VIRTUAL

Museu das Coisas Banais: os desafios de uma proposta de Museu Virtual

Juliane Conceição Primon Serres - (Universidade Federal de Pelotas, Brasil)

Danilo Rangel - (Universidade Federal de Pelotas, Brasil)

Caio Ghirardello - (Universidade Federal de Pelotas, Brasil)

O Museu das Coisas Banais foi criado em outubro de 2014 como um projeto de pesquisa vinculado a Universidade Federal de Pelotas, RS. A ideia do projeto surgiu a partir da reflexão sobre o destino das coisas pelas quais temos apreço. Diferente daqueles objetos utilitários que sobrevivem enquanto cumprem sua função, alguns objetos sobrevivem porque tem um valor independente de sua utilidade prática. Por qual motivo conservamos esses objetos, porque eles são importantes, o que eles significam, evocam,

narram? E por que não criar um museu para onde possam ir esses objetos íntimos, cotidianos, banais, cujo valor é, na maioria das vezes, afetivo. O Museu das Coisas Banais foi criado no ciberespaço, ou seja, é um museu virtual, com o objetivo de preservar e compartilhar objetos de pessoas comuns, objetos que chamamos banais, mas que tem grande poder de evocação.

O museu foi criado para abordar a problemática desses objetos cotidianos que todos preservamos, que não estão representados nos museus, que dificilmente podemos compartilhar para além de nosso círculo íntimo e nosso tempo de vida, objetos que em nossa ausência muito provavelmente se perderiam, objetos biográficos, objetos de lembrança, de afeto.

Ao trazer como missão a proposta de preservar no espaço virtual, através do compartilhamento de memórias, todo e qualquer objeto, com valor afetivo, pertencente a toda a qualquer pessoa, o MCB intenciona ampliar e democratizar a constituição de acervos, construindo um museu virtual formado por esses objetos banais. Ao discutir o valor atribuído aos objetos museológicos, o Museu das Coisas Banais almeja mostrar que todo e qualquer objeto, mesmo o mais banal, é potencialmente musealizável e possibilita compreender não apenas as relações entre os indivíduos e os bens materiais, mas desses com a sociedade.

Por outro lado, o formato do MCB apresenta problemáticas comuns às demais instituições museais, como a exigência um planejamento, que contemple entre outros, uma política de aquisição e documentação do acervo, por outro traz outras questões como a preservação em ambiente virtual, a comunicação e alimentação permanente dessas plataformas. O museu está hospedado no site www.museudascoisasbanais.com.br uma plataforma específica, que é redirecionada para uma página de hospedagem no site da UFPEL. A plataforma tem recursos que permitem a participação do público com o envio de acervos, além do armazenamento, o site promove a divulgação do acervo e demais atividades do Museu. Também foram criadas outras interfaces em redes sociais como o *Facebook*, *Twitter* e *Instagram*. Ao transcurso desses pouco mais de dois anos, o Museu atingiu um número grande de usuários, formou um acervo de mais de 250 objetos, realizou ações tanto no ciberespaço, como a coleta de acervos, como fora do ciberespaço,

como exposições e ações educativas. Nesse momento o projeto passa por um momento de análise interna, um balanço sobre os alcances e limites da proposta como parte de um planejamento museológico que toda a instituição, física ou virtual, deve contemplar. A proposta da comunicação versa sobre essa experiência.

Monumentos reais e documentos virtuais

Carolina da Rocha - (Universidade Complutense de Madrid, Espanha)

Até a virada do milênio, as tecnologias da memória se limitavam a mídias analógicas como suporte para transmissão do tempo passado. Atualmente, as possibilidades de preservação do patrimônio histórico e cultural com sua conversão para o formato digital geram a criação de cópias em qualidade tão alta quanto necessário, até mesmo em tamanho real. Através de novos programas informáticos destinados à reconstrução com imagens em três dimensões de locais e artefatos danificados e inclusive extintos, podemos gerenciar a memória com a administração de arquivos numéricos e bancos de dados, em detrimento da usual manipulação de objetos físicos.

Vivemos a realidade da imagem onipresente, onde os produtos visuais são transmitidos através de telas digitais e absorvidos pelo público no espaço virtual como um ato cotidiano. Nesse ambiente digital, os objetos nada mais são do que uma abstração conceitual e geram um tipo de percepção similar àquela conquistada no confronto com o objeto real, produzindo a possibilidade de contemplação e reflexão sobre o conteúdo que transcende sua materialidade. A criação de bibliotecas digitais 3D promove um novo modelo de preservação digital e aproxima o público através da linguagem veloz das redes informáticas e da acessibilidade do simples gesto de um click.

Conceitualmente, a recriação digital oferece um testemunho que remete ao passado e que independe de seu valor venal, sendo signo de um tempo remoto ao atuar como os semióforos citados pelo escritor italiano Umberto Eco (ECO, 2014). O tempo da imagem digital é próprio dos espaços virtuais e provoca a transformação de monumentos em documentos, conceito já explorado por Michel Foucault em sua “Arqueologia do Saber” (FOUCAULT, 2008). O espaço virtual é ideal para a exposição da nova museologia intangível, para a transformação de monumentos reais em documentos virtuais.

Como exemplo, podemos citar o trabalho de restauração digital feito pelo MediaLab do Metropolitan Museum de Nova York., que utilizou a tecnologia para recriar as cores originais do Templo de Dendur, proveniente do antigo Egito, com luz projetada na exposição *Color the Temple*. Outro exemplo é a reconstrução 3D do templo de Baalshamin na Síria, beneficiado pela preservação digital através da ação do projeto *Rekrei*.

Podemos dizer que essas cópias digitais evocam um tipo de percepção tão valiosa quanto o objeto presente, transcendendo a questão da matéria. O caráter intangível da memória transporta o passado ao presente através da imaterialidade da projeção, evidenciando o valor de culto da obra e sua importância simbólica para a cultura. A réplica digital busca satisfazer a questão da memória como instrumento de construção social, onde o contato com o conceito simbolizado pelo objeto independe da relação material e atua de forma eficaz nos processos de constituição e reforço da identidade. A construção de uma memória virtual nas redes não apenas preserva o passado, tornando-o acessível para as novas gerações, mas de certa forma pode criar um novo modelo de futuro, ampliando o acesso a lembranças que não necessariamente correspondem a experiências materiais.

Musealização do museu e memórias individuais nas coleções de obras de arte no Instagram

Nathalia Lavigne - (Universidade de São Paulo, Brasil)

A chamada cultura da memória e a emergência desse fenômeno tem dominado os debates na sociedade contemporânea nas mais diversas áreas, especialmente nas últimas três décadas. Seja sob uma perspectiva política ou cultural, uma obsessão arquivista e documental parece se intensificar cada vez mais. Das febres do remakes ao design retrô, das autobiografias e difusão da memória do Holocausto à criação de museus dos mais variados assuntos, da “democratização da história” (NORA, 2009, p. 8) e o surgimento de novas narrativas historiográficas ao culto e reinvenção de tradições, a memória é talvez um dos assuntos mais presentes na vida contemporânea. Como aponta o autor alemão

Andreas Huyssen, se a cultura modernista ficou marcada pelo que se chamou de “futuro presente”, o fim da Guerra Fria trouxe uma mudança nesse olhar, desde então voltado para um “pretérito presente”.

Na cultura digital, tal termo assume uma dimensão ainda mais objetual e fetichizada. Como aponta Giselle Beiguelman no texto “Reinventar a Memória é Preciso”, “[a memória] Tornou-se uma espécie de dado quantificável, uma medida e até um indicador do status social de alguém [...] Compram-se memórias, transferem-se memórias, apagam-se e perdem-se memórias.” (BEIGUELMAN, 2014, p. 13).

Partindo de discussões levantadas no campo historiográfico por Pierre Nora e outras mais abrangentes por Huyssen no artigo “En busca del tiempo futuro”, pretendo neste artigo aproximar esse debate ao tema da minha pesquisa de doutorado sobre fotografias de obras de arte e sua reprodução em redes sociais como o Instagram. O primeiro momento, que trata da produção dessas imagens nos espaços expositivos, será analisado a partir de uma ideia discutida por Huyssen sobre uma meta de “recordação total”, além do que chama de Erlebnisgesellschaft, traduzido como “sociedade da vivência”.

Um segundo momento refere-se à publicação das imagens das obras no Instagram, uma musealização do próprio museu. Se a musealização do cotidiano é apontado como um dos fenômenos da cultura da memória, é interessante pensar no que acontece quando o museu também se torna um objeto de tal prática. Ou seja: ao registrarem as obras de artes dispostas nas galerias, os visitantes assumem o papel de musealização do próprio museu.

Exemplos de perfis que se dedicam à postar fotos de obras de arte serão analisados em paralelo às galerias virtuais de museus e instituições. Entendidas como uma forma de contracolecionismo, que contraria os registros e práticas oficiais das coleções, tais práticas serão também comparadas à ideia de memórias individuais que se misturam às narrativas oficiais da história.

CONSERVAÇÃO E RESTAURO

Preservação de manuscritos contemporâneos: o caso da partitura 'Música para doze instrumentos - Berimbau', de Gilberto Mendes

Verônica Spneda de Sousa - (Universidade de São Paulo, Brasil)

A gama de materiais desenvolvidos pela indústria moderna é complexa e seus produtos possuem características muito peculiares. Sabe-se que estes materiais foram e estão sendo utilizados na confecção de obras de valor histórico e artístico e que, do ponto de vista da preservação destes materiais, as inovações apresentam um grande desafio. Por esta razão, faz-se necessário que o profissional que lida com estas problemáticas mantenha-se atualizado frente a estes novos objetos.

O trabalho desenvolvido no âmbito do Programa de Pós-graduação em Museologia objetiva a criação de um aporte teórico para conservadores-restauradores voltado à preservação da partitura manuscrita “Música para doze instrumentos – Berimbau” (1961), de Gilberto Mendes, pertencente ao acervo da Biblioteca da Escola de comunicações e Artes da USP. A obra é composta por materiais diversos que permanecem em uso nos dias de hoje: tinta de canetas esferográficas, lápis de cor, giz pastel, grafite, fita adesiva. Este repertório será construído por meio do estudo dos aspectos tangíveis e intangíveis da obra, ou seja, da associação dos dados históricos e biográficos do patrimônio e do autor (trajetória, usos e contextos) às informações cedidas por sua estrutura física (natureza, composição e interações com o meio) que serão obtidos por meio de técnicas de análises de imageamento e espectroanalíticas. O estudo do contexto da obra e de sua autoria traz informações importantes para o conservador-restaurador, o qual deve adequar suas práticas a fim de não descontextualizar o objeto. É fundamental possuir informações como a data e local de feitura, locais por onde o objeto passou e características do compositor que possam revelar-se na estrutura da obra. Já a coleta de dados referentes à estrutura física pode auxiliar na construção de parâmetros para as condições de guarda e tratamentos mais adequados à variedade de elementos que compõem o manuscrito, especialmente levando em conta a variedade de materiais e suas particularidades individuais. Espera-se que os dados obtidos por meio das investigações

possam auxiliar o conservador-restaurador no sentido de promover padrões ambientais apropriados para a salvaguarda deste patrimônio e de adequar os procedimentos curativos às demandas distintas do manuscrito em estudo, considerando suas peculiaridades e comportamentos previstos. As informações coletadas ao longo da pesquisa virão a constituir um dossiê e uma proposta de tratamento, a serem entregues à Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes, como contrapartida à disponibilização da obra e visando a aplicação de fato das propostas construídas por meio da investigação.

Museu, memória, identidade, o “Bazar das maravilhas” e o problema da conservação

Marjori Pacheco Dias - (Universidade de São Paulo, Brasil)

Este trabalho é fruto da avaliação final da disciplina de “Memória e Identidade na América Latina: o Papel dos Museus”, oferecida no Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, onde foi proposto aos alunos que relacionassem referências bibliográficas e discussões feitas em aula com os seus respectivos projetos de pesquisa, para tanto, faz-se necessário uma breve explanação do projeto da autora.

Intitulado “Curadoria e Conservação Arqueológica no Rio Grande do Sul: um Levantamento dos Métodos”, trata-se de uma pesquisa-ação para compreender de que maneira os métodos curatoriais e conservativos utilizados nas instituições museais foram selecionados, a partir de quais problemáticas, quais destes são considerados eficazes pelos profissionais que os aplicam e quais sente-se a necessidade de aprimoramento, considerando que as Instituições de Guarda e Pesquisa devem ser capazes de conservar, proteger, estudar e promover a extroversão dos bens arqueológicos, atendendo o trinômio pesquisa, conservação e socialização.

Durante muitos anos, os profissionais que pesquisavam acervos arqueológicos viam nas coleções uma fonte de conhecimento primária, mas ainda sem promover a preservação máxima das informações de campo e dos objetos nele encontrados. Neste sentido, os museus são certamente a instituição que mais se preocupou e se comprometeu com a identidade e a memória, mas a cada dia precisam afirmar porque existem e devem

ser mantidos, uma vez que um dos grandes problemas para sua visibilidade e reconhecimento é que as instruções geradas pelo Iphan e Ibram nem sempre chegam até essas instituições, e quando chegam não se há recursos suficientes para realizar as adaptações e/ou procedimentos recomendados, fazendo com que estas se configurem como um “bazar das maravilhas”, termo utilizado por Bittencourt (2003) para expressar a “miscelânea histórica” acumulada pelas atividades de recolhimento das instituições desde seus primórdios.

Assim sendo, os acervos arqueológicos de uma região, geralmente patrimônios públicos, encontram-se sob a custódia de instituições governamentais e todas as atividades no sentido de mantê-los conservados não devem ser tratadas com fatores isolados. Todo legado histórico que se traduz como bem cultural, testemunho ou prova de contínuo desenvolvimento cultural da humanidade, é de responsabilidade de todos e isto implica na disponibilidade ao uso, sob critérios determinados que garantam sua transmissão às gerações futuras. Essa garantia só pode ser possibilitada através dos cuidados oferecidos ao acervo, configurando uma relação entre conservação e curadoria das coleções.

Neste sentido, o presente trabalho traz exemplos de algumas iniciativas governamentais para a conservação do patrimônio arqueológico, tais como o decreto presidencial nº 8.124, de 17 de outubro de 2013, a Portaria PGR/MPF nº 442, de 5 de junho de 2015, as Portarias nº. 195, 196 e 197 do IPHAN, de maio de 2016 e outras para ressaltar que após anos de priorização apenas de análise e pesquisa desse tipo de cultura material finalmente passou a preocupar-se também com os procedimentos de curadoria e conservação arqueológica, conferindo assim a interdisciplinaridade entre Arqueologia, Museologia e Conservação.

Conservação, acondicionamento e transporte de obras da contemporaneidade: um desafio na criação de novos conceitos

André Maragno - (Universidade Federal de Pelotas, Brasil)

Fábio Alves - (Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo, Brasil)

Ao analisar a diferenciação que a arte contemporânea tem frente às demais manifestações artísticas tradicionais, percebe-se uma lacuna correspondente às

abordagens conservativas, curativas ou de restauro específicas que não comprometam, alterem ou danifiquem a obra e sua fruição conceitual. O propósito desse artigo é estreitar essa discussão frente ao tópico de embalagem, acondicionamento e transporte de arte contemporânea, tomando como estudo de caso as obras da artista Graça Marques no Museu de Arte Leopoldo Gottuzo, da Universidade Federal de Pelotas – RS. Embora a literatura no tema seja escassa, é importante sua discussão, uma vez que embalagem, acondicionamento e transporte envolvem princípios de salvaguarda que perpassam a conservação preventiva, evitando danos e acidentes. Considerando o conceito singular de conservação e restauração para a arte contemporânea (e suas especificações) através das propostas de atuação metodológica de Appelbaum (2010), Van der Wetering (1999) e Ubieta (2015), buscam-se soluções que visem responder às lacunas que envolvem embalagem, acondicionamento e transporte, comparando a metodologia “tradicional” já existente e novas propostas para a arte contemporânea. A discussão dessas soluções visa combinar ações que envolvam a atuação de profissionais, empresas e transportadoras, diminuindo o risco para as obras, otimizando a armazenagem e facilitando sua montagem e/ou exposição. Pode-se então, utilizando como ponto de partida a documentação existente na instituição, no caso o Museu de Arte Leopoldo Gottuzo, contribuir para uma nova concepção de guarda, acondicionamento, embalagem e transporte da arte contemporânea tendo na referida obra um estudo de caso.

DOCUMENTAÇÃO E COMUNICAÇÃO MUSEOLÓGICA

Documentação museológica como forma de preservação da moda gaúcha, a partir do acervo do estilista Rui Spohr

Lauro Barbosa - (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil)

Pretende-se desenvolver um sistema de documentação que possa ser adotado pela Maison Rui Spohr (Porto Alegre/RS). Dessa forma, as práticas museológicas ajudariam a preservar e sistematizar a coleção do estilista. Principalmente por se tratar de uma coleção com grande potencial museológico e pela grande importância do estilista para a história da moda gaúcha. Rui, hoje com 87 anos, foi o primeiro brasileiro a estudar moda em Paris, em 1951, e até hoje continua trabalhando em seu ateliê ainda são guardadas

grande parte de suas criações e suas memórias, que podem servir para contar a história da moda brasileira e principalmente da moda do Rio Grande do Sul.

Em muitas instituições museológicas a moda é trabalhada como ilustração, com legendas como: “roupa usada por”; “traje do século” ou apenas datadas. As exposições refletem o que acontece dentro das instituições, onde a moda nem sempre é trabalhada em sua totalidade e um indício de que os acervos têxteis nem sempre são documentados e pesquisados em sua totalidade. A documentação museológica objetiva o registro e a catalogação das informações sobre o acervo e possibilita que essas informações sejam acessíveis e úteis.

Pretende-se a partir da documentação do acervo Rui, Salvar as peças e suas informações intrínsecas e extrínsecas, assim ajudando a também preservar o objeto físico. Pois “estudar objetos como as roupas e os tecidos de que são feitos, exige de nós certas habilidades que diferem do modo de análise de outros tipos de documentos, como os textuais e iconográficos” (ANDRADE,2006, p. 1).

Segundo Maria Cristina Bruno (2006, p.132) é necessário “refletir sobre a importância da perspectiva preservacionista na contemporaneidade e as funções que as coleções e os acervos -devidamente musealizados- podem desempenhar no que se refere à educação da memória”. Com isso fica evidente a importância da musealização para a preservação da memória e a manutenção desse processo. O trabalho de pesquisa sobre o acervo, juntamente com ações de conservação são práticas fundamentais, preservar a materialidade do objeto e compreender sua imaterialidade é o que garante que esse acervo seja um patrimônio relevante para a sociedade.

Em síntese, o presente trabalho quer compreender a moda e os processos de musealização, e aplicar esses dois conhecimentos ao acervo Rui Spohr. A moda será trabalhada de forma multidisciplinar, sendo analisadas as informações e conhecimentos que podem ser retiradas do vestuário. E a musealização será focada nos acervos de moda, para que seja possível adaptar a documentação às especificidades dos acervos têxteis.

Todos os resultados e apontamentos desse trabalho foram feitos visando à preservação da memória do estilista Rui Spohr. Pretende-se que esse seja o início das discussões sobre como musealizar a moda, e que seja possível aplicar os resultados deste

trabalho no acervo Rui e que outros possam encontrar outras formas de preservar esse acervo que faz parte da memória gaúcha.

Análise de exposições museológicas: estudos de caso no Oeste de São Paulo e Norte do Paraná

Leilane Patricia de Lima - (Universidade de São Paulo, Brasil)

A pesquisa de pós-doutorado “Os Museus de Arqueologia e a Arqueologia nos Museus: análise de exposições museais no oeste de São Paulo e norte do Paraná”, sob supervisão da professora Dr^a. Marília Xavier Cury e auxílio financeiro da FAPESP e CAPES (Processo 2015/07756-9, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP)) é orientada para o eixo temático Museologia e Comunicação Museológica, Museografia e Museu, Coleções Indígenas e Exposição. Seu objetivo é evidenciar como a Arqueologia e o patrimônio indígena tem aparecido no discurso contemporâneo em ambientes museais. Ademais, o estudo propõe contribuir com a Arqueologia Pública, a partir da aproximação com a Museologia e a Comunicação Museológica por meio do estudo de exposições; desenvolver um banco de dados atualizado sobre as instituições museais visitadas (estudo do meio) e elaborar um panorama geral de modelos expográficos que utilizam (ou não) acervos indígenas musealizados em suas propostas comunicacionais, colaborando na construção de subsídios para uma crítica de museus. Como *locus* da pesquisa foi proposto um recorte regionalizado, de maneira a contemplar municípios de duas unidades geopolíticas vizinhas, São Paulo (região oeste) e Paraná (região norte). Ambas as regiões e seus respectivos municípios compartilharam processos de ocupação humana e colonização bastante semelhantes. Até o momento, foram realizadas 50 visitas técnicas em instituições museais localizadas nos dois estados. A observação da realidade empírica proporcionou o levantamento das condições dos acervos indígenas apresentados em exposições, suas fragilidades e horizontes comunicacionais. Os dados levantados pela pesquisa estão sendo organizados e consolidados em um banco de dados e serão disponibilizados com o intuito de subsidiar novos estudos sobre a temática indígena em museus.

Acessibilidade a pessoas com deficiência visual em museus: relato de caso do Museu Joaquim Francisco do Livramento

Amanda Mensch Eltz - (Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil)

Os sujeitos com deficiência – sensorial, cognitiva, físico-motora ou múltipla – diariamente enfrentam dificuldades para obter informações, deslocarem-se, comunicarem-se e utilizarem equipamentos públicos, dentre estes, os culturais. Desde 1988, com a Constituição Brasileira, o direito à informação, o livre acesso, o atendimento universal são prerrogativas legais de cidadania indiscriminatória, ou seja, para todos. A Carta Magna Brasileira evidencia que é dever da União, dos Estados e Municípios proporcionar o acesso à cultura e educação. Isto se deve ao fato de as ações serem consideradas formas de desenvolvimento social e de aprendizado. Por conseguinte, não somente a escola é para todos, mas também espaços culturais.

Segundo relatório da Organização Mundial de Saúde (OMS), no ano de 2010, cerca de 10% da população mundial possuía algum tipo de deficiência física, mental ou sensorial, e 90% destes indivíduos viviam em países subdesenvolvidos. Assim é extremamente importante a execução de projetos que incentivem e auxiliem a inclusão de pessoas com deficiência visual (PcDVs) na sociedade e em seus diversos ambientes comunitários. Em qualquer espaço social educativo (formal e não-formal), dentre estes o museu, deve-se desenvolver recursos informacionais que facilitem a construção das habilidades mentais, possibilitando assim a representação do real.

O artigo visa apresentar ações de acessibilidade ao público com deficiência visual no Museu Joaquim Francisco do Livramento, um dos espaços do Centro Histórico-Cultural Santa Casa. Será evidenciado no presente texto os diferentes dispositivos acessíveis existentes na exposição de longa duração “Fragmentos de uma história de todos nós”, como também, da exposição de curta duração “Esquinas do Tempo”.

Partindo do preceito de que a exposição e as ações educativas são processos comunicação museológica, ou seja, são responsáveis pela transmissão de informações ao público, é primordial a elaboração de programas acessíveis nesses espaços. Dessa forma, objetivo do trabalho é o tencionamento dos diferentes recursos comunicacionais e pedagógicos acessíveis para fins da inclusão de pessoas com deficiência visual (PcDVs) no

museu.

A linguagem expositiva ou de comunicação em museus permanece ainda extremamente visual. Dessa forma, para a acessibilidade de PcDVs em museus devemos investir no “incremento e adaptação das estratégias para ações que também envolvam a *percepção multissensorial*” (TOJAL. In: CARDOS, p. 32, 2014), possibilitando assim o entendimento sobre o objeto a partir de todos os canais sensoriais, além do visual, como o tátil, o auditivo, o olfativo, o palatal e o cinestésico. Dessa forma, é possível proporcionar uma maior interatividade da PcDV a comunicação museológica, pela oferta de recursos que possibilitem a compreensão do real através da percepção sensorial.

As experiências acessíveis realizadas no museu foram: as oficinas educativas e também a adequação e elaboração dos recursos espaciais, comunicacionais e táteis, dentre eles: as plantas táteis, o audioguia e os objetos de toque replicados. Essas experiências se mostraram agentes que minimizaram barreiras físicas, comunicação e atitudinais, tornando possível a inclusão da PcDV no Museu Joaquim Francisco do Livramento.

Colecionar pequenos gestos: sobre publicações de artista no museu contemporâneo

Elisa de Noronha Nascimento - (Universidade do Porto, Portugal).

Em 2008, Paulo Herkenhoff em seu artigo chamado “Pum e Cuspe no Museu”¹, apropria-se do conceito de *infra-mince* de Duchamp e nos desafia a pensar o lugar dos pequenos gestos nos museus. Entre as indagações feitas por Herkenhoff, uma em específico motiva a reflexão que aqui se apresenta: qual o lugar de obras de arte feitas de pequenos gestos tais como o livro de artista nas coleções públicas?

Ao se falar de livro de artista aqui, fala-se de uma produção artística específica, consolidada a partir das experiências conceituais das décadas de 1960/1970. Ou seja, do livro de artista como uma categoria da arte contemporânea consolidada, por exemplo, com as experiências de Edward Ruscha, Dieter Roth, Marcel Broodthaers, Sol Le Witt e Richard Long; com as publicações de Seth Sieglaub; com a editora Something Else Press, de Dick Higgins; com a livraria Others Books and So, de Ulises Carrión; com as publicações

do Grupo Fluxus; com as revistas *Avalanche* e *Art-Language* (Moeglin-Delcroix, 1997; Phillpot, 1993). Experiências estas que manifestavam, para além da pluralidade de práticas que caracterizam a arte contemporânea, a procura dos artistas por uma certa autonomia em relação aos críticos, por um rompimento com o mercantilismo na arte, por espaços menos convencionais e alternativos às galerias e aos museus, por um público menos contemplativo e mais participativo (Linker, 1980).

Segundo Drucker (1995), a partir desta perspectiva o livro de artista é, por excelência, uma forma de arte do século XX. Contudo, até o início da década de 1990, o livro de artista não teria sido devidamente analisado ou criticamente incorporado à história da arte deste mesmo século. E se por um lado esta tarefa vem sendo realizada com maior intensidade nas duas últimas décadas, por outro, observa-se que o certo descompasso que existiu entre a consolidação do livro de artista como uma categoria da arte contemporânea e a sensibilização das instituições museológicas para as suas especificidades/multiplicidade formal evidencia-se hoje, sucintamente, em torno de duas problemáticas: o frequente problema da definição, ou a recorrente pergunta «o que é um livro de artista?» (baseada em valores estabelecidos ou em estabelecimento); e a normalização das infraestruturas ou os modos poéticos e políticos de musealização do livro de artista por bibliotecas e museus de arte contemporânea, i.e., as políticas de aquisição, exposição, conservação e acessibilidade instauradas para este tipo de produção.

É na intersecção entre estas duas problemáticas que esta reflexão se insere, estrutura-se e desenvolve-se, centrando-se na identificação/abordagem crítica de algumas problemáticas suscitadas pelo lugar “ocupado” pelos livros de artista e, mais genericamente, pelas publicações de artistas nos museus contemporâneos; e tendo como caso de estudo a Coleção de Livros e Edições de Artista da Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea.

⁽¹⁾ HERKENHOFF, Paulo (2008). “Pum e Cuspe no Museu”, in Orjando Maneschy e Ana Paula Felicíssimo de Camargo Lima (orgs.), “Já: Emergências Contemporâneas”. Belém: EDUFPA/Mirante-Território Móvel, p.201-206.

ARTIGOS

Arte en el Paisaje: el arte rupestre como “Museos a Cielo Abierto” y sus desafíos en la Era del Antropoceno

María Isabel Hernández Llosas
CONICET - Argentina

Introducción

Este trabajo discute y plantea la importancia que posee el Arte Rupestre como Patrimonio Mundial, su condición de ser “uno solo con el Paisaje”, convirtiéndolo en el más claro ejemplo de “Museos al Aire Libre” o “Ecomuseos”. También aborda el problema de los peligros que su integridad afronta en la actualidad debido justamente a su característica de estar “al aire libre”, ya que los avances de la deforestación, de las fronteras agrícolas, la megaminería, el crecimiento urbano, etc. a escala global, jaquean constantemente su supervivencia. Esta situación es analizada aquí considerando que el estado de situación actual se explica con la perspectiva del “Sistema Mundo” (*apud* Wallerstein 1974) la cual expone factores causales históricos que dan cuenta de la realidad presente.

Para ello se presentan brevemente las características del Arte Rupestre, su condición de Patrimonio Mundial en relación con la memoria e identidad social de diferentes pueblos, así como su categoría de Herencia Cultural de toda la Humanidad. Asimismo se discuten algunos conceptos planteados por la arqueología, la antropología y las ciencias sociales – humanas en general, haciendo hincapié en la necesidad de un trabajo interdisciplinario para abordar la apreciación y cuidado de este Patrimonio.

Arte Rupestre

El Arte Rupestre, a diferencia de otras manifestaciones artísticas, es “*arte en el lugar*”, está intrínsecamente articulado con la locación elegida para ser plasmado. Esto significa que está *implantado* en la Naturaleza y que forma parte indivisible del medio natural que lo contiene. El medio ambiente previo a la realización de este arte cambió, ya que, lo que previamente era solo un “lugar natural”, ahora el arte le suma una “narrativa social”, importante para sus creadores, que hace que ese lugar ya no sea el mismo, sino que se convierta en un “lugar cognitivamente relevante” (“*Paisaje Cultural*”, ver *infra*).

A su vez el Arte Rupestre no tiene “*lienzo*”, sino que está realizado sobre la misma roca, lo que significa una conexión directa, íntima, no mediada, con la naturaleza, con la tierra. Esa conexión directa entre las poblaciones humanas que habitan esa tierra se plasma físicamente a partir de su “marcación” con arte rupestre, de lo que consideran y reconocen como su “territorio”, el lugar donde se despliega su identidad cultural como pueblo. En este sentido el Arte Rupestre, que a escala social significa la marcación física del propio territorio es semejante al tatuaje, que tampoco tiene “lienzo”, ya que es el propio cuerpo el que se marca con imágenes visuales, siendo a escala individual y de carácter personal lo que el Arte Rupestre es a escala comunitaria.

Al estar implantado en la Naturaleza la experiencia de visitar un sitio con arte rupestre implica una experiencia sensorial completa, que no solo involucra al sentido de la vista, sino que también incluye todos los otros sentidos: auditivo (sonidos), táctil (texturas), olfato (aromas), etc. Esta experiencia sensorial que se percibe a nivel individual, cuando es realizada a escala grupal o social, resulta en lo que en inglés algunos autores denominan “*sense of place*”, o “*sentido del lugar*”, entendiendo como tal a las percepciones y sensaciones colectivas asociadas con estos lugares o territorios particulares, las cuales son manifestación de sentimientos de pertenencia, identidad grupal, memoria social, conocimiento local, etc.

El concepto de “*sentido del lugar*” es compatible con y forma parte de la definición de “*Paisaje Cultural*” (ver *infra*) (*apud* Ashmore y Knapp 1999, Bender 1993, Bradley 2001, Criado Boado 1999, entre muchos otros autores). En este mismo sentido, y como otra particularidad más de este tipo de arte con respecto a otras manifestaciones artísticas, es que el arte rupestre es producto de una creación colectiva del grupo humano

que habita ese territorio, ese *Paisaje*, y no una creación individual como suele ser la producción artística en Occidente.

Las características del arte rupestre pueden ser presentadas brevemente teniendo en cuenta cómo, quién/quienes, cuándo, dónde y para qué fue creado este particular tipo de arte.

Con respecto a cómo, se debe considerar en primer lugar las características de la producción material del mismo, la cual incluye varios pasos, desde la selección del lugar, la preparación de las superficies naturales de las rocas, la búsqueda y procesamiento de los pigmentos, la confección de instrumentos a ser usados, hasta los procesos físicos y cognitivos involucrados en la tarea de producir las imágenes específicas. Con respecto a la selección de lugares, se ha observado que incluye distintos tipos de superficies: en cuevas, en aleros, en paredones, en rocas al aire libre y también la misma superficie de la tierra (geoglifos). Las técnicas utilizadas para la producción de imágenes incluyen grabados, grabados pintados, pinturas, remoción de grandes superficies de tierra o roca para hacer diseños a gran escala (geoglifos).

Con respecto a quienes producen o han producido Arte Rupestre, debe decirse que su aparición está ligada a la historia de nuestra propia especie, los humanos anatómicamente modernos, los *Homo sapiens*. De hecho solo los humanos modernos han producido Arte Rupestre desde su aparición sobre la faz de la tierra hasta la actualidad. Las evidencias muestran que desde momentos tan tempranos como 70.000 a 45.000 años antes del presente aparecen los primeros indicios de esta práctica en África, Indonesia y Australia, y, a partir 12.000 años antes del presente, el arte rupestre es plasmado en todas las partes pobladas del Planeta. Ahora bien, para qué las sociedades humanas han realizado arte rupestre tan extensivamente en tiempo y espacio?. Las investigaciones arqueológicas, antropológicas e históricas evidencian que esta práctica está relacionada con distintos aspectos de la vida de las sociedades humanas, tales como marcaciones territoriales, asociadas a rituales de pasaje femeninos y masculinos, a celebraciones religiosas comunitarias, a hitos en caminos de intercambio, a conmemoraciones históricas, entre muchas otras.

El Arte Rupestre, entonces, ha sido y es una característica de comportamiento típica de nuestra especie y nos ha acompañado desde que aparecimos sobre la faz de la Tierra, tomando distintas formas, funciones y características a través del tiempo y del espacio, y ha variado de acuerdo con características organizativas de las distintas sociedades humanas que lo produjeron, mostrando diferencias importantes según los casos.

Paisaje Cultural

Como se dijo, el Arte Rupestre es “*arte en el lugar*”, está *implantado* en la Naturaleza ya que forma parte indivisible del medio natural que lo contiene, el cual fue transformado a partir de la realización de este arte en un “lugar cognitivamente relevante” para la sociedad que lo produjo. En este sentido el Arte Rupestre es una de las evidencias materiales más tangibles de lo que se considera Paisaje Cultural.

El “*Paisaje Cultural*” es definido por la Ecología Histórica (cf. Balée 1998; Crumley 1994, 2003a, b; Egan y Howell 2001; Marquardt y Crumley 1987) como la manifestación espacial de la vinculación entre grupos humanos y ambientes naturales tanto a nivel económico como social y simbólico, siendo por lo tanto un “constructo cultural”. En esta definición el concepto de Paisaje difiere del de “ambiente natural”, el cual es concebido como el medio físico con el cual los humanos interactúan. En cambio el Paisaje es concebido como el resultado de esta interacción, entendiendo que las sociedades humanas accionan sobre el ambiente natural realizando cambios físicos importantes, pero también “dando sentido” social y cultural a diferentes “lugares”, poniendo en juego sus capacidades de acción material y cognitiva sobre el entorno. Este entorno, espacial, temporal y culturalmente situado es lo que define a los “*territorios sociales*”, vinculados con la memoria e identidad de cada grupo humano particular (Uluru Kata Tjuta Board of Management 2001).

La Ecología Histórica propone utilizar este concepto de “Paisaje” como herramienta teórico – metodológica útil para realizar investigaciones integradas sobre los aspectos sociales y naturales de determinados lugares, entendiendo que solo así se

podrá abordar de manera completa el análisis de la compleja relación entre seres humanos y medio-ambientes naturales en el largo plazo (*“longue duree” sensu Braudel 1954*). Esto es importante debido que la acción de los seres humanos sobre el ambiente ha sido y es uno de los factores de cambio más importantes y, las modificaciones del entorno ocurridas a partir de decisiones pasadas y de eventos históricos, van a afectar la forma en la cual se vincularán las sociedades humanas subsecuentes con el ambiente en esos mismos entornos naturales y sociales.

A su vez la Ecología Histórica considera que los Paisajes retienen evidencia física de las acciones pasadas (naturales o humanas, intencionales o no) que les dieron su forma actual, mostrando de esta manera un registro de las mismas. Este registro se presenta a manera de “capas” que se superponen física y culturalmente en determinados espacios. Estas evidencias físicas y culturales (memoria social) pueden facilitar el estudio de algunos de los factores causales que determinaron cambios tanto en el ecosistema global como en la estructura de sociedades particulares a través del tiempo y del espacio, intentando evaluar cómo afectaron y afectarán los impactos de eventos pasados en el presente y futuro de la Humanidad (<http://ihopenet.org> accesado el 15 de junio de 2017).

Estas “capas” de evidencia física que están contenidas en el Paisaje, hacen del mismo un recordatorio del pasado, creando un vinculo entre el pasado y presente, convirtiéndolo en un lugar significativo donde la memoria histórica se despliega, y juega un papel importante en la conformación y mantenimiento de la identidad social y cultural local. Este proceso no es estático, por el contrario, está en constante estado de flujo, tanto física como cultural y cognitivamente (sensu Crumley 2003 a y b).

Antropoceno

Desde la aparición del *Homo sapiens* sobre la Tierra hasta el presente han ocurrido modificaciones importantes, en tiempo y espacio, tanto a nivel ambiental como social. Estas modificaciones presentan diferencias de escala desde los momentos más tempranos del Pleistoceno hasta la actualidad, siendo importante resaltar que las características de

las sociedades cambiaron a través del tiempo en algunos lugares del Planeta de manera más drástica que en otros.

En efecto en algunos lugares desde épocas muy tempranas (30.000 años atrás) y hasta hace 100 años, las sociedades fueron de pequeña escala, con modos de vida de caza y recolección, con acceso a territorios relativamente grandes, mientras que en otros lugares del planeta (principalmente entre los Trópicos y el Ecuador) entre los 8.000 y los 1.000 años antes del presente las sociedades cambiaron su forma de relacionarse con el ambiente, en algunos casos con modos de vida de producción básica de alimentos, en otros con producción intensiva de alimentos, acompañado de cambios sociales y políticos que desembocaron en tecnologías complejas asociadas a gran desigualdad social. En algunos de éstos casos esas sociedades se convirtieron en estados o imperios que se expandieron hacia otros territorios, dominando a otras poblaciones.

Los últimos 1.000 de la historia humana son testigos de la gran expansión y dominio colonial de unos pocos estados o imperios expansivos sobre casi todo el resto del Planeta. Occidente lideró esta expansión, y las formas históricas que ha tomado han sido divididas en tres oleadas, habiéndose incrementado en intensidad en los últimos 150 años, período definido como la tercera oleada de esta expansión (Wallerstein 1974).

Esta tercera oleada ha sido particularmente dramática en las características e impactos producidos a nivel global, ya que Occidente ha generado el establecimiento de un orden socio-económico mundial, que se ha denominado Sistema Mundo, y que abarca todo el Planeta (*sensu* Wallerstein 1974). A partir de esta situación y teniendo en cuenta que el Sistema Mundo abarca todo el Sistema Tierra (definido como tal por biólogos y geólogos) recientemente se ha declarado oficialmente la existencia de una nueva Era Geológica, denominada Antropoceno (pagina web accesada el 15 de Septiembre de 2016 <http://www2.le.ac.uk/offices/press/press-releases/2016/august/media-note-anthropocene-working-group-awg>)

Esta nueva Era Geológica se caracteriza por presentar a la Humanidad distribuida globalmente como especie “super predadora”, en este caso liderada por Occidente que ha establecido un orden socio-económico mundial que ha producido un impacto dramático en el ambiente (calentamiento global, agotamiento de recursos, acelerada pérdida de

biodiversidad, provocando la extinciones en masa) y un impacto dramático en la cultura (provocando pérdida de diversidad cultural, memoria e identidad local, conocimiento tradicional, prácticas sociales locales, etc.) (<http://ihopenet.org> accesado el 15 de junio de 2017).

El impacto a nivel socio-ambiental se hace notar particularmente en la preeminencia de lo que se ha dado en llamar “ética y valores medio-ambientales” (*sensu* Kempton *et al.* 1995) occidentales por sobre los de otras sociedades no-occidentales, creando desigualdades en el acceso a los recursos (“*ecologically unequal exchange*” *sensu* Clark y Tsai 2009) y produciendo una profunda crisis.

Ante esta situación se han generado movimientos de resistencia (“*environmental justice movements*” *sensu* Johnston 1994, 1997, 1998, 2001) los cuales surgieron en primer lugar para intentar proteger los daños medio-ambientales (bio-diversidad), más evidentes que los daños causados sobre la estructura social de poblaciones no-occidentales (diversidad cultural). En efecto, a partir de 1970 movimientos multilaterales (ongs, agencias nacionales en diversos países e internacionales) iniciaron acciones diversas en este sentido, sin embargo, no fue sino hasta la década de 1990 que se manifestaron las preocupaciones en torno a los efectos negativos sobre las culturas no-occidentales, siendo pocas las instituciones que pusieron estos temas como prioridad, entre la cuales UNESCO tomó un lugar privilegiado (UNESCO 1972, 1994, 1999, 2001)

Patrimonio Cultural, Museos y Arte Rupestre

Al evaluarse el impacto que el avance del Occidente provocaba sobre las culturas no-occidentales, la temática que surgió inmediatamente fue la del “*Patrimonio*”, ya que para definir que es Patrimonio y que no, se aplica justamente una escala de valores, que hasta la década de 1990 era exclusivamente la Occidental, en particular para definir los criterios de UNESCO aplicados para constituir la Lista del Patrimonio Mundial (UNESCO *ibid*).

Al ponerse esta problemática en juego quedó claro que hay una clara contraposición entre los valores Occidentales y los valores de otras sociedades en cuanto

al reconocimiento y definición de determinadas cosas como Patrimonio Cultural. Occidente pone énfasis en el “avance tecnológico”, en el “desarrollo”, en las sociedades complejas como “mejores” que las más simples, etc., mientras que otras sociedades ponen el énfasis en valores socio-ambientales, comunitarios, cotidianos.

El predominio de los valores Occidentales sobre la definición de “que es” y “que no es” Patrimonio Cultural no ha sido ajeno a la consideración del Arte Rupestre y, de hecho, las Ciencias Sociales y Humanas producidas en el seno de Occidente han subvalorado esta manifestación cultural, creando prejuicios contra ella. Estos prejuicios han llevado a considerar, durante muchos años, al Arte Rupestre como “arte primitivo” o “etnográfico”, excepto el Arte Paleolítico Europeo, considerado el “origen del arte”, tan valorado como Patrimonio Cultural que fue uno de los primeros en ser puestos en la Lista de Patrimonio Mundial de UNESCO, mostrando el eurocentrismo y prejuicio contra manifestaciones culturales No-Europeas.

Sin embargo, a partir de la década del '90 y en coincidencia con la aparición de nuevos paradigmas en las ciencias y en la sociedad misma, se empezaron a cuestionar estos valores. Se cuestionó el concepto de Patrimonio Cultural Mundial en el seno mismo de UNESCO y se bregó por una mayor valorización de la diversidad de expresiones culturales.

Esta situación también ocurrió en relación con la Museología y con las instituciones relacionadas con Museos, planteándose diversas líneas y planteos diferentes a los tradicionales, denominados en términos generales como “Nueva Museología”, con propuestas que coinciden con la revalorización de las prácticas culturales locales en vinculación con los reclamos sobre territorios ancestrales y la memoria social que ellos conllevan, mostrando un fuerte sustento a la necesidad de sostener la diversidad cultural a partir de fortalecer los conceptos que incluyen un Patrimonio Cultural Diverso.

En este sentido las propuestas de la Nueva Museología abren la puerta a la consideración del Arte Rupestre como *Museos a Cielo Abierto*, implantados en el Paisaje Cultural, lo cual otorga no solo un gran potencial para mostrar las trayectoria temporal de la presencia humana en el lugar y sus alternativas sino también que requiere de

prácticas de conservación e interpretación compatibles con las capacidades de la Museología para llevar adelante este tipo de emprendimientos.

De hecho cualquier Paisaje Humano posee vestigios de la trayectoria de las sociedades humanas que vivieron allí a través del tiempo, que dejaron sus huellas materiales, entre las cuales el Arte Rupestre tiene un papel privilegiado porque muestra con fuerte contenido visual parte de dicha trayectoria.

Consideraciones Finales

El avance del Antropoceno está provocando aceleradamente la pérdida de Paisajes Culturales Diversos. El Arte Rupestre, como Arte en el Paisaje, como parte integrante de esos Paisajes Culturales, está en el mayor riesgo, en la línea frontal de la extinción a escala global.

Solamente con un esfuerzo interdisciplinario y conjunto se podrán enfrentar estos desafíos para mitigar la pérdida irreparable de uno de los mayores logros de la Humanidad relacionados con la creación artística, la memoria local, la identidad social y el cuidado del ambiente a partir de valores que consolidan un vínculo benéfico entre humanos y ambiente natural.

Bibliografía

- Ashmore, W. y A.B. Knapp (Eds.) 1999 *Archaeologies of Landscape*. Blackwell, Oxford.
- Balée, W. 1998. Historical Ecology: Premises and Postulates. *Advances in Historical Ecology*, ed. by William Balle, pp. 13-29. New York: ColumbiaUniversity Press
- Bender, B. 1993 *Landscape: politics and perspectives*. Editorial Berg.
- Bradley, R. 2001 *The Archaeology of Natural Places*. Routledge, London
- Braudel, F. 1958. Histoire et Sciences sociales: La longue durée. In: *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 13e année, N. 4, pp. 725-753.
- Clark, E., y Tsai, H-M. 2009. Ecologically unequal exchange and landesque capital on Kinmen Island. *Asia-Pacific Forum*, 44
- Criado Boado, F. 1999. *Del terreno al espacio: planteamientos y perspectivas para la arqueología del paisaje*. Col. CAPA, 6. Santiago: Laboratorio de Arqueología e Formas Culturais.

Crumley, C., Ed. 1994. Historical Ecology: A multidimensional ecological orientation: 1-16. *Historical Ecology: Cultural Knowledge and Changing Landscapes*. Santa Fe, School of American Research.

Crumley, C. 2003 a. Historical Ecology: New Paths toward Collaboration. Session 5 (Frands Herschend): Cognitive Landscapes: Multi-Scalar Perspectives. *Urban Landscape Dynamics and Resource Use*. Uppsala, Sweden. August 28-31, 2003

Crumley, C. 2003 b. Historical Ecology: Integrated Thinking at Multiple Temporal and Spatial Scales. *World System History and Global Environmental Change*. Lund University, Sweden.

Egan, D. and E. Howell 2001, eds. *The Historical Ecology Handbook: A Restorationist's Guide to Reference Ecosystems*. Washington DC: Island Press.

Kempton, W., J. S. Boster and J. Hartley 1995. *Environmental Values in American Culture*. Cambridge MA: MIT Press.

Marquardt, W. y C.L. Crumley 1987. Theoretical issues in the analysis of spatial patterning. *Regional dynamics: Burgundian landscapes in historical perspective*. Carole L. Crumley and William H. Marquardt, eds. San Diego: Academic Press, pp. 1-18.

Uluru – Kata Tjuta Board of Management 2001. Uluru (Ayers Rock – Mount Olga) National Park Plan of Management. Australian National Parks and Wildlife Service, Sydney.

UNESCO 1972, 1994, 1999, 2001

. 1972. Convención para la protección del Patrimonio Natural y Cultural. 17ª Sesión, Conferencia General, París 17 de octubre / 20 noviembre. I. Establecimiento de la Lista de la Herencia de la Humanidad. Paris (www.unesco.org).

. 1994 Convención concerniente a la protección del Patrimonio Natural y Cultural. Comité Mundial del Patrimonio. 18ª Sesión, Phuket, Tailandia, 12 al 17 de Noviembre y Reunión de Expertos sobre la “Estrategia Global”. UNESCO, Sede Central, 20 al 22 de Junio.

1999 World Conference on Science, Budapest. Declaration on Science and the Use of Scientific Knowledge and the Science Agenda - Framework for Action.

. 2001 The LINKS Project, Local and Indigenous Knowledge.

Wallerstein, I. 1974. *The modern World System I: Capitalist Agriculture and the Origins of the European World-Economy in the Sixteenth Century*. New York: Academic Press

O museu do futuro e a “intermusealidade”: o exemplo do MuCEM (Marselha)

The museum of the future and the “intermuseality”: the example of MuCEM (Marseilles)

Prof. Dr. Thierry Dufrêne (Université de Paris 10 Ouest – Nanterre, França)
thierry.dufrene@u-paris10.fr
Tradução por Milena Melo de Salles e revisão por Ana Gonçalves Magalhães

O MuCEM (Museu das Civilizações da Europa e do Mediterrâneo) abriu suas portas em 2013 entre o *Vieux Port* de Marselha e o mar Mediterrâneo. Neste ano, Marselha que não havia obtido a organização do “America Cup” - ela havia sido dada a Valença, Espanha e foi um desastre financeiro! - era a capital europeia da cultura. O MuCEM foi construído no espaço onde os barcos do “America Cup” deviam atracar. Em Junho de 2014, o Instituto Nacional de História da Arte (INHA) e o MuCEM organizaram sob a égide do Comitê Internacional de História da Arte (CIHA) o colóquio *Civilização(ões): Mediterrânea e além*. Eu era então secretário científico do CIHA e havia proposto de se questionar o nome dado ao MuCEM: “Museu das Civilizações” que remetia a um termo associado na História a certas concepções elitistas, até mesmo racistas, da Cultura (com um grande “C”). Seria suficiente colocar no plural (das civilizações) para lhe redefinir totalmente?

O MuCEM faz parte daqueles museus construídos dentro do quadro de uma operação de revitalização de um bairro (no caso, o “La Joliette”) e mesmo de uma cidade inteira, como foi o caso do museu de Guggenheim em Bilbao, à diferença que o MuCEM é um museu nacional, público e não privado. Em termos mais gerais, o lugar entre a Europa e o Mediterrâneo, figurado no nome do museu, era um objetivo político que o ex-presidente francês Nicolas Sarkozy havia exposto publicamente. Foi então um fracasso porque de uma parte, a política de intercâmbio entre a Europa e o Mediterrâneo não havia sido jamais financiada, e de outra parte, as guerras da Líbia e da Síria, o terrorismo, o nacionalismo egípcio, o problema dos refugiados do Mediterrâneo tinham complicado seriamente a situação.

A arquitetura do MuCEM, projetado por Rudy Ricciotti, trata-se de um amplo cubo encoberto por uma rede de fibras em concreto que permite a circulação, nas passarelas, entre o museu e o mar. Nascido em Kouba, um bairro de Argel, Ricciotti explica: “Esta rede é uma cerimônia onde o sol mediterrâneo é o grande convidado”. Ele recorda a caligrafia oriental, o “moucharabieh” das casas do Magreb que permitia “ver sem ser visto”¹. Ele

afirma igualmente: “Eu desejaria para o MuCEM uma narrativa que tomasse o partido do povo, um lugar de passeio e de cultura”². O museu está, portanto, integrado em seu ambiente paisagístico e “populista”. Podemos comparar a sua arquitetura àquela de museus como o *Musée canadien de la Civilisation* (Québec, Gatineau, 2003) e o *National Museum of the American Indian* (NMAI, Washington, 2004), ambos projetados por Douglas Cardinal, arquiteto canadense de ascendência indiana (*Blackfoot*). Seus museus não são museus templos, mas arquiteturas que unem os homens à paisagem natural. Eles se opõem às formas neoclássicas dos prédios oficiais, como o Parlamento Canadense ou o Capitólio Americano. Nesse caso o MuCEM, o cubo preto ou azul intenso se opõem à catedral vizinha, um belo exemplo de arquitetura historicista do século XIX. À diferença do prédio projetado por Jean Nouvel para o *Musée du Quai Branly* (2007) em Paris que, ao exterior tem o aspecto de um navio porta containers e mostra as fachadas coloridas que se desprendem sobre o verde do jardim de Gilles Clément, e que, no interior, traz a impressão de uma paisagem onde cultura e natureza se misturam, o MuCEM presta homenagem à arquitetura cúbica mediterrânea legada à modernidade e busca-se no interior a proteção contra a luminosidade e o calor, como nas casas mediterrâneas. O *National Museum of African American History and Culture* aberto em 2016, igualmente sobre o Mall em Washington, construído pelo arquiteto britânico de origem tanzaniana David Adjaye, cujo prédio empresta na sua parte superior a forma de uma coroa yorubá, apresenta como no MuCEM uma rede, mas essa faz referência a portões em ferro forjado que os escravos negros construíram nas habitações sul-americanas.

Se o *First People Hall* ocupa uma boa parte do espaço do *Musée Canadien de la Civilisation*, se o *National Museum of the American Indian* é dedicado aos “Native Americans”, se o *National Museum of African American History and Culture* é o museu dos americanos negros, de quem é o MuCEM enquanto museu? Dos europeus e dos mediterrâneos ao mesmo tempo, como o seu nome sugere? Isso remete a muito povos, de cores de pele, de costumes, de religiões... Isso coloca muitas questões: atualmente ainda, como os catalães desejam se definir: catalães independentes, espanhóis, europeus ou mediterrâneos? Um pedaço do muro de Berlim apresentado no MuCEM relembra que a Europa sempre desejou se proteger: Sentinelas romanas, Cortina de Ferro, Frontex (a

polícia europeia nas fronteiras, atualmente). O MuCEM não é o museu dos repatriados da Argélia (os chamados “pieds noirs”), dos europeus vindos para a França após a independência argelina em 1962; ele também não é o museu das duas bordas do Mediterrâneo (a cooperação é ainda embrionária entre eles e com os museus da África do Norte, e a história dos povos é ainda plena de lembranças dolorosas); ele não devia se contentar em ser um museu das civilizações mediterrâneas, dos 3 monoteísmos (Judeu, Cristão, Islâmico), da trilogia mediterrânea (o vinho, o trigo, a oliveira) como frequentemente a exibição das coleções pode nos deixar pensar. Mais que um museu do mar, de suas costas e ilhas, aquela imagem da cultura como “arquipélago” que os respeitadas intelectuais caribenhos, Aimé Césaire et Edouard Glissant se engajaram, o museu devia ser um *museu das penínsulas*, que explica a interpenetração da terra e do mar, dos 3 continentes da África, da Ásia e da Europa, das vias de passagem da cultura e dos modos de vida e de pensar, e que faz com que haja uma colaboração das equipes de ambos os lados do Mediterrâneo.

Atualmente no MuCEM em Marselha, pode-se ver uma exposição sobre o futebol: *Nous sommes Foot* /Nós somos futebol (um título que é um jogo de palavras em francês : “nós somos/estamos loucos!”). O uso do nós no título, interroga. De quem se trata esse nós? O que ele representa? As recentes ameaças proferidas pela DAECH contra o jogador argentino Lionel Messi, o treinador da equipe da França Didier Deschamps e a Copa do Mundo de futebol organizada em 2018 pela Rússia demonstram que esse nós não é “todo o mundo”. Em outro aspecto, há ainda alguns países onde o esporte é proibido às mulheres, ou ainda de pessoas que na França estão descontentes que o PSG (*Paris Saint-Germain*), a equipe parisiense onde joga o brasileiro Neymar, seja da propriedade de um emir do Catar. Então, o que quer dizer esse nós? Que o futebol é uma prática forte no Mediterrâneo? Ele também é em outro lugar (por exemplo, no Brasil). Que o MuCEM reivindica a herança da equipe da cidade, o *Olympique de Marselha* (L'OM)? Isso seria um regionalismo. Se estamos falando das civilizações da Europa e do Mediterrâneo, numa prosopopeia: seriam elas, as civilizações, que diriam “nós”? O DAECH ameaçava o futebol porque ele representa o Ocidente de maneira geral, seu modo de vida e seus poderes.

Escolhendo como tema o futebol, o MuCEM apresenta, realmente, um “objeto de civilização”. Como a exposição tem lugar em um “museu das civilizações”, a exposição exhibe objetos que representam um jogo popular e documenta as práticas sociais que lhes são associadas. A exposição coabita facilmente, portanto, com as coleções permanentes do MuCEM sobre o carnaval, o circo, os fantoches - podemos igualmente visitar uma exposição que lhes é consagrada nesse momento, ou mesmo da *Street art*.

A exposição “Nós somos futebol” apresenta igualmente obras de arte. Esta é uma prática assumida no MuCEM assim como em outros museus de etnografia ou de sociedade tal como o *Musée du Quai Branly* que integra obras de arte em suas exposições. O *Musée du Quai Branly* tem dedicado assumidamente algumas exposições a artistas contemporâneos não nativos da Europa: por exemplo, a Yinka Shonibare ou a Romuald Hazoumé. O MuCEM não realizou monografias de artistas do Mediterrâneo, mas exibiu cenas artísticas de países do Mediterrâneo, como recentemente aconteceu com a arte contemporânea na Albânia. Nesta última exposição, intitulada “Albânia, 1207 Km Leste”, exibida de setembro de 2016 à janeiro de 2017, a artista Edit Pulaj (1974-) realizou sua obra “*Touche (pas)*” utilizando objetos etnográficos albaneses pertencentes às coleções do MuCEM. Ela explica que a inspiração veio das reservas técnicas do museu:

“Os objetos originários da Europa e de toda área mediterrânea não são organizados em função de seus países de origem, de seus valores ou de uma cronologia histórica. Um vaso magnífico pode contornar um detalhe, cuja a função não é imediatamente perceptível; é apenas o material que os conecta. Este modo de apresentação cria um forte efeito de *ready made*. Os objetos coabitam sobre as estantes, e eu amaria reproduzir este efeito visual bizarro mais do que fazer um discurso político.....”

O MuCEM inseriu a arte contemporânea em exposições temporárias de suas coleções. Estas não são estruturadas em áreas geográficas como no *Quai Branly*, mas conectadas juntas em um percurso que toma a forma de uma grande narrativa: a Galeria do Mediterrâneo. A prática da galeria sintética e cronológica está bastante generalizada nos museus, desde a última década: o Louvre-Lens apresenta da mesma maneira suas obras segundo um percurso chamado “Galeria do tempo”, a qual lembra a abordagem revolucionária conhecida, em outro momento, no MASP por Lina Bo Bardi e que foi

reaberto no ano passado - Ana Magalhães tinha organizado, em julho de 2016, uma visita pela *Transregional Academy*, a qual eu havia participado.

Entre as obras de arte contemporânea de muito sucesso, expostas na Galeria do Mediterrâneo, podemos citar o *Jardin d'addiction (2009-2011)* de Berdaguer e Péjus que jogam com os perfumes do mediterrâneo, ou o *Lieu de recueillement et de prière (2000-2013)* criado por Michelangelo Pistoletto e que se trata de um “objeto de civilização” (abordando a questão religiosa através de vários altares, incluindo um vazio - ao ateísmo ou a um Deus desconhecido?) e ao mesmo tempo de uma obra de arte.

O MuCEM pode ser considerado como um bom exemplo da museologia recente, resultado da museologia crítica dos últimos 30 anos. Uma das características desta museologia está no *hibridismo* segundo a historiadora da arte canadense Ruth Phillips, antiga presidenta do CIHA, que escreveu em seu último livro *Museum Pieces (2011)*:

“A museologia recente, eu argumento, abraçou o hibridismo em vários sentidos diferentes. Uma das manifestações mais notáveis é a fusão de paradigmas distintivos de exibição e interpretação, aos quais costumavam ser específicos para os museus de arte, antropologia, história e ciência, respectivamente”.³

Mais que o hibridismo, que é um conceito discutido e que foi criticado devidamente por Sarat Maharaj e Kobena Mercer, eu prefiro falar de “intermusealidade”. Eu construo o conceito a partir de “intertextualidade” que surgiu ao fim dos anos 1960 no centro de um grupo de intelectuais (escritores, linguistas, sociólogos, artistas e filósofos) reunidos em Paris em torno da revista *Tel Quel*. Julia Kristeva define a intertextualidade como uma “ interação textual” que permite considerar que um texto é feito da transformação de outros textos e do empréstimo de diferentes códigos e registros das línguas⁴. O conceito de intertextualidade foi fortemente retomado nas décadas de 1970 e 1980. Em 1974, Roland Barthes oficializa-o no artigo “*Texte (théorie du)*” da *Encyclopædia Universalis*. Ele enfatiza que “todo texto é um *intertexto*; outros textos estão presentes nele, em níveis variados, sob formas mais ou menos reconhecíveis: os textos da cultura anterior e os da cultura circundante; todo texto é um novo tecido de citações passadas”.

O texto literário se constituiria, portanto, como uma transformação e uma combinação de diferentes textos anteriores entendidos como códigos utilizados pelo autor. Da mesma forma, nós podemos dizer que o “Museu do Futuro” é como a

transformação e a combinação de diferentes e anteriores museus, compreendidos como códigos utilizados pelo novo museu.

No caso do MuCEM, é totalmente possível falar de “intermusealidade”. Ele é fruto de inúmeras filiações museográficas de quem o museu empresta e transforma os códigos. O Projeto de Estado para a descentralização das coleções do *Musée des Arts et Traditions populaires* (ATP) fundado em Paris em 1937 por Georges Henri Rivière (morto em 1985), não foi aceito, de início, pelas autoridades locais, nesse caso o prefeito de Marselha Jean-Claude Gaudin, personagem de reflexões risíveis, que havia dito - com sotaque de Marselha, naturalmente! - “porque colocar armários normandos no *Vieux Port*?” O paradoxo é que, de fato, o museu das ATP não tinha objetos da Provença. G.H. Rivière raciocinou como um verdadeiro administrador do território: como havia o museu Arlatan em Arles (fundado pelo poeta Mistral), ele não tinha feito nenhuma coleta na Provença. Então para a exposição “Picasso, um gênio sem pedestal”, sobre as relações entre Picasso e as artes populares, o MuCEM não tinha o cocar provençal em sua coleção e teve que pedir emprestado ao museu *Hyacinthe Rigaud* de Perpignan! Gaudin não era, de qualquer maneira, o único em Marselha a não querer um museu das Artes e Tradições populares da França e da Europa: os gestores da vida cultural e os universitário queriam uma “cidade do Mediterrâneo”, uma grande Casa da Cultura.

Durante mais de uma década, os sucessivos presidentes da república, François Mitterrand, depois Chirac e enfim Sarkozy, apoiaram o projeto de construção de um museu, mas era uma concha vazia: ninguém estava de acordo sobre o que iriam colocar dentro! Em 2008, o *Louvre* até tentou aproveitar a flutuação entre a cidade e o Estado para instalar um dos seus anexos no interior (no fim, o *Lens* foi construído no norte). Finalmente, no momento em que se inaugurava o *Musée du Quai Branly* para acolher as coleções extra-europeias do *Musée de l'Homme* e onde este, que reabriu suas portas há menos de 2 anos na colina do Trocadéro, entrou em uma longa fase de trabalhos de renovação, a ideia de um museu misto, 1) um “pedaço do *Musée de l'Homme*”, com a dimensão “artes populares” e a dimensão europeia, e 2) um museu do mediterrâneo (cultura e arte) finalmente triunfou.

É por isso que eu falo do MuCEM, de um “terceiro museu”, como dizíamos Terceiro Estado ou o Terceiro Mundo. É um museu que se quer diferente dos museus de belas-arts e dos museus de etnografia ou de história e sociedade, e que quer superar essas duas grandes categorias (elas mesmas plurais). Ele é também um “museu do futuro” se abrindo às artes não validadas (o MuCEM é o único museu na França que coleciona sistematicamente os objetos ligados às práticas sociais do *Street Art*) ou até mesmo, começando uma coleta de máquinas (posteriormente abandonada por falta de espaço).

Quando se interroga os autores do projeto atualmente, alguns saídos já da equipe inicial, eles dirão que é um fracasso, que o MuCEM tornou-se um museu “como os outros”, nada mais que um “*Beaubourg* do Mediterrâneo” que faz exposições *blockbusters* e não uma grande Casa da Cultura ou Cidade do Mediterrâneo, com os quais eles haviam sonhado. Para os outros, o MuCEM esqueceu sua missão de documentar as culturas dos povos da Europa para tornar-se um novo museu do Orientalismo.

É isso que eu gostaria de examinar agora a partir de exemplos concretos. Este “terceiro museu”, como eu denomino, em quê ele é um bom exemplo das ambições e das dificuldades dos museus para superar as categorias de classificações das coleções e da divisão dos museus, resultado de suas especializações desde a Revolução francesa? Como um museu pode praticar uma forma forte de “intermusealidade”?

Distingo, de fato, dois tipos de “intermusealidade”: uma que chamo “fraca” e outra que intitulo “forte”.

A “intermusealidade fraca” é esta que se obtém quando apresentamos juntos os objetos provenientes de horizontes culturais diferentes (artefatos, obras de arte, objetos de história, objetos de civilização), mas sem que o produto final (exibição permanente das coleções ou exposições temporárias) seja verdadeiramente transformado pela co-presença desses objetos e de seus diferentes horizontes simbólicos, nem mesmo projetado seguindo perspectivas múltiplas. Nesse caso, não se pode resultar em uma construção crítica do assunto, pois falta uma interação efetiva entre pesquisadores e conservadores que vem de campos disciplinares, de instituições, até mesmo de comunidades e de países diferentes.

A “intermusealidade forte”, se dá quando no museu ou dentro de uma exposição, há um diálogo criativo entre as pessoas pertencentes às tradições museográficas diversas (museu de arte, de história, de antropologia, etc) e com as comunidades públicas, permitindo criar uma produção nova que reinterpreta os modelos existentes e integra os modos de apresentação diferentes graças às abordagens de perspectivas múltiplas.

No caso do MuCEM, deve-se notar que se o “intermusealidade fraca” é comumente praticada, a “intermusealidade forte” é, no entanto, mais rara.

Portanto, a integração da arte contemporânea na Galeria do Mediterrâneo não é verdadeiramente convincente. Na maioria das vezes, o visitante tem a impressão de que a presença da obra de arte está apenas para retificar uma história a qual ele realmente não participa, como vemos, por exemplo, com o belo *Surtout de table Ruines d’Egypte* (1978) de Anne e Patrick Poirier. No caso de “Nós somos futebol”, a exposição foi realizada por curadores externos ao MuCEM. Se a arte contemporânea está presente, esta não é evidentemente aquela que contesta as ideias populares sobre o futebol. A exposição deve criar o consenso. São apresentadas as obras de Omar Victor Diop (*El Moro*, 2014), o balão de cimento criado por Khaled Jarrar (*Concrete # 3*, 2012), mas não o provocativo *Ballon Carré*, protótipo de um objeto funcional, de Fabrice Hybert. Pode-se ver a efígie de Zidane, mas não o filme experimental de Douglas Gordon e Philippe Parreno que lhe era consagrado e que foi lançado em circuito comercial - sinceramente, sem grande sucesso: lembro-me de ter visto numa sala de cinema em Paris onde havia 5 pessoas, incluindo 3 jovens que vestiam uma camisa com o número do célebre jogador. Eles tiveram a coragem de ficar até o final do filme, por amor a seu herói Zidane!

Porque este relativo fracasso? Eu dou a vocês meu ponto de vista após as discussões na primavera passada com os principais responsáveis do museu, o Presidente e os conservadores, atuantes no museu ou outros que saíram, por vezes devido a divergências. Externos, um Presidente da L’ENA (Escola Nacional de Administração), a equipe se compunha de uma quinzena de conservadores, alguns vindos do antigo *Musée des Arts et Traditions populaires*, fundado em 1937 por Georges Henri Rivière em Paris, e os outros vindos de Marselha. Havia um conservador especializado em arte contemporânea (um dos meus antigos alunos).

Este último disse-me que a pessoa encarregada da expografia estaria demasiado “presente” na galeria do Mediterrâneo, “acrescentando colunas e mais colunas”, e o que o resultado é, portanto, “exagerado”, a relação entre as obras e artefatos aparecem frequentemente artificial. Seu ponto de vista acrescenta-se a do Presidente do MuCEM (eu cito):

“Os museus de sociedade tem duas muletas: a expografia e a arte contemporânea. O jovem conservador tem medo de falhar, deseja uma exibição extraordinária, passando, enfim, seu domínio ao do cenógrafo. O complexo dos museus de sociedade - sua reputação de museus de segunda ordem por causa de objetos que seriam menos interessantes que as obras de arte - leva-os a querer valorizar o objeto pela sua exibição”.

Não há uma criação, portanto, de um novo tipo de exibição a partir de diferentes códigos museográficos, mas sobretudo, da redução de um código ao outro: nesse caso, a exibição da obra de arte (frequentemente espetacular) cessa para se aplicar igualmente aos objetos de sociedade e de civilização.

O conservador de arte contemporânea do MuCEM, meu antigo aluno, observa que a pluridisciplinaridade tem melhor funcionado nas exposições temporárias como *Bazar du Genre* ou *J'aime les panoramas*. Porém, ele observa que ocasionalmente houve um fechamento total por parte de seus colegas etnólogos: como no *Le Monde à l'envers. Carnaval*, em que houve um confronto com os curadores, (eu cito) “uma excelente etnóloga que não queria a arte contemporânea, já que o assunto estava concluído”. Sua política é, portanto, de não mais tentar misturar gêneros: se os outros conservadores do MuCEM querem arte contemporânea, que eles se dirijam a ela! A ideia é de tentar, o mais frequentemente possível, agrupar ao redor de um assunto de sociedade os membros de uma equipe que mais lhes agradam.

Portanto, o “sistema arte-cultura” elaborado em gráficos por James Clifford no *The Predicament of Culture* (1988)⁵ continua a funcionar, agora os objetos inseridos em categorias separadas e as passagens de uma a outra (que constituem aquilo que podemos chamar de “transmusealidade”), estão bastante difíceis.

Constata-se na exposição que havia mencionado: Um gênio sem pedestal. Picasso e as artes e tradições populares (2016)⁶. A exposição não questionava a hierarquia entre as artes: Picasso e sua arte nunca haviam sido vistos na perspectiva das artes do espetáculo e das artes populares. Havia de um lado um Picasso, de seu universo “genial”

bem conhecido, um artista ativo e em movimento e, de outro lado, as artes populares, reservatório passivo, sem nenhuma história específica, no qual o gênio Picasso desenharia como ele havia feito nas artes primitivas. O catálogo é verdadeiramente um “catálogo”, acerca dos empréstimos e das práticas de um artista que criou seu próprio mundo, como lhe é sabido, e que vem criar em outros territórios, onde ele estende sua influência transformadora. A exposição se baseou em coleções para “ilustrar” as relações entre o Artista, com um A maiúsculo (o artista único com obras bem precisas e documentadas) e os artistas do espetáculo, os artesãos e as pessoas do circo, todos intercambiados por atributos que os representam conjuntamente, não sendo criações singulares: portanto, para ilustrar o fato que Picasso ia ao Circo Medrano como todos os artistas de Montmartre, exibimos o traje de *Arlequim* de Jean Baptiste Auriol (1806-1881) que havia sido produzido no Circo Olímpico do Boulevard do Templo em Paris (doação de 1963 ao ATP). Da mesma maneira, William Rubin expôs alguns Picasso bem precisos, ao lado das máscaras negras “do mesmo gênero”, na exposição *Primitivism in Twentieth Century Art* no MoMA de Nova Iorque em 1984.

Como fazer coabitar de maneira crítica e construtiva os objetos do cotidiano, a arte etnográfica e a arte contemporânea em uma exposição ou em um museu, isto é, de criar as considerações de uma “intermusealidade forte”? A prática do *dialogismo*, tal qual havia sido definida por Mikhaïl Bakhtin sobre o romance (1978)⁷, pode nos ajudar: todo museu, toda exposição particular nasce da transformação de diferentes elementos culturais e de códigos de interpretação em um cruzamento de discursos que gera uma inversão de hierarquias (como em Carnaval que Bakhtin estudou no seu livro de 1965 sobre Rabelais e a cultura popular - Bakhtin é atualmente muito utilizado por pensadores como Kobena Mercer) e dos “imbróglis” (isto é, das situações de debates onde ninguém tem definitivamente razão, segundo Bruno Latour⁸). A teoria poética brasileira do antropofagismo, do canibalismo tal qual estudada por Eduardo Viveiro de Castro (“perspectivismo”⁹) ou ainda as contribuições de Paulo Freire sobre a compreensão pela interação (Pedagogia da Liberdade, 1998) podem nos dar as bases da reflexão sobre o diálogo contraditório, sobre a confrontação de interpretações que constituem a base de uma “intermusealidade forte”. É por isso que eu havia proposto o título de *Canibalismos*

disciplinares: Quando a história da arte e a antropologia se encontram para o primeiro colóquio internacional do *Musée du Quai Branly* em 2007 e que eu havia organizado juntamente com Anne-Christine Taylor sob a égide do CIHA¹⁰. Pensei particularmente no poema escrito por Blaise Cendrars no Brasil, publicado em sua revista “Minhas caçadas”:

“Eu ia atirar em um tigre. Um sapo se interpôs/ Foi no meio da floresta brasileira, eu estava de vigia durante horas....”

Uma boa “intermusealidade”, é quando se espera um tigre e um sapo aparece, e vice-versa!

Encontramos uma ideia similar na frase da cineasta e teórica Trinh T.Minh-Ha que James Clifford coloca de epígrafe em seu famoso texto “On Collecting Art and Culture”, retomado no capítulo 9 do livro já citado, onde foi publicado o gráfico que mencionei acima: “Há um Terceiro Mundo em todo Primeiro Mundo, e vice-versa” (“*Difference*”, *Discourse 8*).

Podemos dizer também “Há um Terceiro Museu em todo Primeiro Museu, e vice-versa”. Há um “Terceiro Museu” em cada “Instituição Museal de primeiro plano”.

O MuCEM havia mostrado isso em sua notável exposição de inauguração *O Negro e o Azul. Um sonho mediterrâneo (2013-4)*¹¹. Era paradoxal intitular uma exposição de abertura de um museu, identificado como um museu de etnografia e de sociedade (“civilizações” dizia em seu nome oficial), a partir de 2 cores, especialmente que pensamos para o azul (o sonho) o pintor *Joan Miró, Azul II, 1961*, exposto, comparado ao poema sobre o sonho de Wajdi Mouawad no catálogo. Paradoxal também começar a introdução a uma exposição que lança um museu de antropologia para “dar a ver”, como se o simbólico, como se o significado fossem em segundos (o que diria Lévi-Strauss!?). Paradoxal ainda de se colocar sob a égide de Malraux (e de seus textos sobre Goya - pelo negro, o pesadelo). Porém o “azul” e o “negro” não eram vistos somente como cores: “Azul turismo, negro máfia” dizia uma das partes da exposição. E sobretudo, a exposição procurava “derrubar nosso mapa mental e (nos) questionar, cada vez que fizer algum sentido, no sonho do Outro.” O que pensariam e o que gostariam aqueles que foram colonizados, qual seria “a visão dos vencidos” para expressar como Serge Gruzinski?

O Negro e o Azul foi o resultado de uma “intermusealidade forte”: confiada a um curador que vinha do mundo editorial e que queria fazer do MuCEM uma Cidade do Mediterrâneo, trabalhando em um estreita colaboração com uma excelente historiadora de origem argelina, com um equilíbrio onde as obras de arte fazem sentido como “objetos de civilização” sem estar instrumentalizadas, onde a arte contemporânea veio de um outro lado do Mediterrâneo e as produções europeias criavam perspectivas diferenciadas. Pode-se sempre colocar um “infratexto” segundo o termo de Michel Foucault, ou então uma “inframusealidade” (a missão por exemplo de uma resiliência depois das guerras coloniais e atualmente do problema dos refugiados no Mediterrâneo), mas o fato de que uma exposição podia permitir um diálogo efetivo entre pessoas e objetos de tradições culturais diferentes, transforma o assunto da exposição em alguma coisa imprevisível e inédita: um “intertexto” segundo Barthes ou ainda uma “intermusealidade”.

Para concluir, eu lembrarei um episódio significativo da escrita da história da arte do século XX, que mostra bem o olhar para além - ou seja, de um outro ponto de vista, ou em uma outra escala - não necessariamente ver outra coisa, mas enriquecer a visão de uma coisa, a tal ponto que não se pode apropriar-se sozinho.

Em 1968, o historiador da arte Meyer Schapiro contestava a interpretação que o filósofo Martin Heidegger havia dado, em uma conferência pronunciada nos anos 1930 e recuperada posteriormente em “A Origem da Obra de Arte”¹², sobre uma pintura de Van Gogh representando um par de sapatos¹³. Schapiro escrevia que Heidegger interpretava erroneamente a tela de Van Gogh ao ver um par de sapatos de um camponês. Segundo ele - e ele provaria-o com a metodologia própria de um historiador da arte (comparação com os outros quadros de Van Gogh representando sapatos, estudo da cronologia, colocada em séries), se tratava dos próprios sapatos de Van Gogh! Heidegger havia projetado no quadro sua própria concepção da relação com a terra materna e da perda do elo com a terra na civilização tecnicista, ao invés de compreender que se tratava de um objeto pessoal e que, portanto, era necessário estudar como um índice ou uma espécie de auto-retrato metonímico do próprio artista. Mas Schapiro, por sua vez, foi criticado por Jacques Derrida em A verdade em pintura (1978). Derrida afirma que a interpretação é quase

sempre ligada à vontade de se apropriar de uma obra (ou um objeto), portanto, de lhe atribuir e de restituir a uma propriedade que considera-se como legítima: quer seja um indivíduo, uma instituição ou uma categoria de objetos. Heidegger atribuía aos sapatos o mundo camponês e a um estado de harmonia com a natureza, da qual ele era nostálgico, Schapiro os atribuía a Van Gogh e dedicaria seu texto a um amigo desaparecido, personalizando a relação com a obra de arte. Derrida, por sua vez, destaca que os sapatos não formavam um par, mas eram sapatos de um mesmo pé, o pé esquerdo: Van Gogh não havia tirado seu próprio par de sapatos como modelo, mas provavelmente quaisquer sapatos. Além disso, Derrida se interessava pelos laços, que formavam um labirinto onde a assinatura de Van Gogh deveria existir. Os sapatos eram, portanto, os “sapatos de pintura” que faziam *avançar* a pintura e a imaginação do espectador que se perdia no labirinto das possíveis significações, nenhuma sendo exclusiva de outras.

Este seria, de certo modo, o “museu do futuro”, o resultado de uma “intermusealidade forte”: um museu onde ninguém, nem o curador, nem o pesquisador universitário, nem nenhum membro de qualquer comunidade que seja, teria sozinho a última palavra, onde nenhum objeto pertenceria a uma única categoria: obra de arte, objeto artesanal, produto manufaturado, objeto de civilização, nem seria classificado em uma escala definitiva de valor. Citarei para concluir esta frase de Franz Boas em *Primitive Art* (1927): “Toda as atividades humanas podem assumir formas que lhes dão valores estéticos”.

(1) Florence Farrow *Conversations imaginaires ou pas avec Rudy Ricciotti*, Un autre Reg'art, Albi, 2014.

(2) Rudy Ricciotti, *L'architecture est un sport de combat*, Paris, Textuel, 2013, p. 65.

(3) Ruth B. Philipps, *Museum Pieces. Toward the Indigenization of Canadian Museums*, Montreal, McGill-Queen's University Press, 2011, p.229.

(4) Julia Kristeva, *Sèmiôtikè. Recherches sur une sémanalyse*, Seuil, coll. « Tel Quel », Paris, 1969.

(5) James Clifford, *The Predicament of Culture : Twentieth Century Ethnography, Literature and Art*, Harvard University Press, 1988.

(6) *Un génie sans piédestal. Picasso et les arts et traditions populaires*, Mucem, Gallimard, 2016.

(7) Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.

(8) Bruno Latour, *Reassembling the Social : An Introduction to Actor-Network Theory*, New York, Oxford University Press, 2005.

(9) Eduardo Viveiros de Castro, *Métaphysiques cannibales*, PUF, Métaphysiques, 2009.

(10) Thierry Dufrêne et Anne-Christine Taylor (dir.) *Cannibalismes disciplinaires : Quand l'histoire de l'art et l'anthropologie se rencontrent*, Paris, musée du Quai Branly et INHA, 2009.

(11) *Le Noir et le Bleu. Un rêve méditerranéen*, Marseille, MuCEM 7 juin 2013-6 janvier 2014, MuCEM, Textuel, 2013

(12) Martin Heidegger, “Der Ursprung des Kunstwerkes”, in *Holzwege*, Francfort, Klostermann, 1950. « L'origine de l'œuvre d'art », dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris Gallimard, coll. « Tel », 1987.

(13) Meyer Schapiro, “The Still Life as a Personal Object. A note on Heidegger and Van Gogh”, in Marianne L.Simmel (ed.), *The Reach of Mind: Essays in Memory of Kurt Goldstein*, New York, Springer Publishing Company, Inc., 1968.

O retorno dos protagonistas: objetos, imagens, narrativas e experiências indígenas nos processos de indigenização dos museus na província da Colúmbia Britânica, Canadá

The return of the protagonists: objects, images, narratives, and indigenous experiences in the processes of indigenization of museums in the province of British Columbia, Canada

Andrea Roca (FHIS/UBC – LACED/MN/UFRJ)
andrea.roca@ubc.ca

Resumo: Nas últimas décadas do século XX, a chamada “antropologia do colonialismo” e a crítica pós-moderna questionaram profundamente o papel social dos museus etnográficos. Basicamente, a organização classificatória própria desses espaços foi abordada em suas relações de exclusão e inclusão, tornando-se evidente sua dimensão política. A discussão das implicações epistemológicas, morais e políticas implícitas na colocação de cultura material em vitrines que “representavam” àqueles que “não estavam” permitiu a criação de uma nova museologia, que abriu espaço para a agência e a autorrepresentação indígena. Esse “retorno dos protagonistas” deu a voz aos usuários, aos donos e aos produtores dos objetos exibidos, favorecendo a formação – como portadores de direitos e de estratégias políticas – de museus indígenas, os quais assumem uma importância fundamental nos processos de atualização das identidades indígenas e na reinvenção das suas performances, imagens, narrativas, memórias e projetos de futuro. A partir de uma análise etnográfica e histórica de dois casos museais (uma exposição sobre indígenas montada em um dos museus mais importantes do Canadá, e uma exposição indígena itinerante, exibida em mais de quarenta localidades do Canadá e dos Estados Unidos), esta comunicação propõe refletir sobre modalidades coexistentes da chamada indigenização dos museus. Argumentarei que, nas mãos de sujeitos indígenas, o seu uso dos acervos põe em funcionamento o potencial crítico das coleções, contestando as histórias e as historiografias coloniais, indigenizando o conhecimento e realizando demarcações de natureza política. Interessa-me também analisar as diferenças entre descolonização e indigenização, com seus respectivos alcances e aplicações políticas.

Palavras chave: Museus; Indigenização; Descolonização

Abstract: In the last decades of the twentieth century, the social role of ethnographic museums has been questioned by the so-called "anthropology of colonialism" and postmodern critique. Schematically speaking, the classificatory organization of museums was framed under relations of exclusion and inclusion, making clear their political dimension. The discussion of the epistemological, moral, and political implications of glass boxes that "represented" absent people has allowed for the creation of a new museology, which opened space for indigenous agency and self-representation. This "return of the protagonists" gave voice to the users, owners and producers of the objects exhibited, favouring the formation of indigenous museums as holders of rights and political strategies, which are of fundamental importance in the processes of updating indigenous peoples' identities, and in the reinvention of their performances, images, narratives, memories, and projects for the future. Based on an ethnographic and historical analysis of two museum cases (an exhibition on indigenous people hosted in one of Canada's most important museums, and an itinerant indigenous exhibition, showed in more than forty locations in Canada and the United States), this communication proposes to reflect on the coexisting modalities of the so-called indigenization of museums. I will argue that, in the hands of indigenous subjects, the collections bring into play their critical potential, contesting colonial histories and historiographies, indigenizing knowledge, and making demarcations of a political nature. I am also interested in analyzing the differences between decolonization and indigenization, with their respective scope and political applications.

Keywords: Museums; Indigenization; Decolonization

Introdução

Para começar, gostaria de chamar a atenção para o título da minha apresentação. Independentemente do contexto geográfico canadense, por que estou falando do "retorno dos protagonistas"? Que protagonistas seriam esses, e por que chamá-los dessa forma? "Retorno" de onde? O que são os "processos de indigenização"? Para abordar todos esses assuntos, é necessário, em primeiro lugar, nos introduzirmos historicamente na relação entre museus e povos indígenas.

Vou começar trazendo à tona um romance que pode ilustrar essa relação de uma forma bastante expressiva. No livro *A gota de ouro*, o escritor francês Michel Tournier (1987) nos introduz na vida do Idriss, um pastor de 15 anos nascido e criado em Tabelbala, Argélia. Um dia, enquanto Idriss cuidava do seu rebanho nessa região quase

desértica, uma turista francesa tirou uma foto dele, prometendo que ia revelá-la e enviá-la para o Idriss assim que chegasse a Paris. Mas isso nunca aconteceu.

Para os berberes como Idriss, a imagem era algo temido. Por isso, uns anos mais tarde, o jovem pastor começou o périplo rumo à cidade-luz, para assim recuperar a parte da alma que fora lhe roubada naquela fotografia. Atravessando parte do deserto do Saara, uma das primeiras paragens foi a pequena cidade de Béni Abbès. Nela, Idriss visitou o chamado “Museu do Saara”. Fazendo parte do grupo de turistas que acabava de entrar, ele escutou o relato do guia. Através dele, ficou sabendo que (vou citar as palavras do guia) “o deserto não é tão deserto como se diz, visto que está habitado por todos os animais empalhados que nos cercam” (op.cit.:67). Idriss também teve acesso, entre outras, à secção “Área alimentar do hábitat do Saara”, onde observou utensílios de cozinha semelhantes aos usados por ele menos de 48 horas atrás, na casa da sua mãe, mas congelados agora dentro de vitrines irrealmente limpas. Enquanto isso, continuava ouvindo as explicações do guia acerca de ‘como comem os habitantes do Saara’, formulando regras sobre a vida cotidiana de pessoas como ele.

O “Museu do Saara” parecia oferecer um panorama completo sobre a vida natural e social daquele deserto; Idriss ficou sabendo, através das palavras do guia, como funcionava a sua própria vida. Ele (vou citar textualmente) “tinha a impressão de que o arrancavam a si próprio, como se a sua alma tivesse de repente abandonado o seu corpo, e o observava de fora com espanto.” (1987:69).

Que encontravam os visitantes do “Museu do Saara”, como Idriss? Um discurso unilateral, unívoco e generalizante, administrado pelo colonizador, organizado através de objectificações tipificantes, cenários irreais, e classificações reguladas pelas retóricas do estatismo e da sincronia de supostos “povos sem história” (Wolf, 2009).

Esses breves parágrafos de Michel Tournier são, pra mim, a imagem mais eloquente e sintética sobre a assimetria de poder estabelecida pela relação colonial nos museus etnográficos. A retórica do colonialismo colocou as sociedades indígenas em domínios claramente separados dos nossos, principalmente através de representações a-históricas e narrativas evolucionistas. Os indígenas foram destinados a museus de antropologia e/ou arqueologia, reservando os museus de história para a civilização

ocidental (Pérez Gollán e Politis, 2004). A construção da alteridade foi considerada como uma tarefa própria dos museus etnográficos; lá estavam os “eles” que re-desenhavam e confirmavam o “nós”.

Tradicionalmente, a maioria dos objetos expostos nos museus etnográficos não tinham sido feitos para serem exibidos. A relação ‘observador/observado’ não era uma relação lógica entre algo que tinha sido feito para ser exibido, e alguém que o contemplava: ‘observador/ observado’ era, antes de mais nada, uma relação assimétrica de conhecimento e de poder (Roca, 2008:215).

Não obstante, as críticas radicais elaboradas pela chamada “antropologia do colonialismo” permitiram examinar o papel social dos museus etnográficos, colocando-os como parte de um conjunto de tecnologias de dominação e como instrumento de legitimação da expansão colonial (op.cit.).

Paralelamente, os museus etnográficos foram lugares “bons para pensar” a crise de representação colocada pela chamada crítica pós-moderna. Houve uma espécie de mea culpa, identificando essa ancoragem colonial e suas práticas. Assim, enquanto no trabalho de campo antropológico se “dava voz” aos atores sociais, nos museus etnográficos deviam ser ouvidos os usuários, os donos e os produtores dos objetos expostos, criando uma polifonia de linguagens e significados que considerassem os objetos como veículos de relações sociais e possuidores de “biografias” (Kopytoff, 1986; Appadurai, 1986).

Invertendo relações históricas de dominação, essas mudanças permitiam a criação de uma nova museologia que, ao mesmo tempo que desconstruía e abandonava formas tradicionais e aristocráticas de exposição, abria espaço para a agência e a autorrepresentação indígena. Em outras palavras, essas mudanças permitiam o “retorno dos protagonistas” – quer dizer, dos donos, produtores e usuários daqueles objetos.

Protagonistas e retornos nas terras canadenses

A par dessas reformulações também apareceram – e proliferaram – os museus e exposições indígenas. E aqui vou me aproximando ao objetivo da minha comunicação:

falarmos sobre os processos de indigenização a partir de duas exposições específicas, montadas recentemente no Canadá.

1) A primeira delas, *Falando à memória: imagens e vozes da Escola Residencial Indígena São Miguel* (*Speaking to Memory: Images and Voices from St. Michael's Indian Residential School*) foi montada no Museu de Antropologia da cidade de Vancouver (Museum of Anthropology; doravante, MOA). Este museu universitário de antropologia está localizado no campus da University of British Columbia (UBC), ambos dentro do território do povo indígena Musqueam. É um dos museus mais importantes do Canadá, e constitui um dos principais pontos turísticos da cidade de Vancouver.

Speaking to Memory esteve em cartaz desde setembro de 2013 até maio de 2014¹. Essa mostra estava baseada principalmente em fotografias tiradas por uma 'estudante' de uma escola residencial indígena entre 1940-1944. O que eram as 'escolas residenciais'? Em 1879, o governo canadense determinou que as crianças indígenas do Canadá deviam frequentar esses estabelecimentos, cujo objetivo era "matar o índio que há nas crianças"². Meninos e meninas indígenas eram arrancados das suas famílias e levados pra longe, com o objetivo de afastá-los das suas culturas e tradições para serem educados no cristianismo, aprenderem o inglês ou o francês como única língua, e acabarem assimilados dentro da civilizada identidade euro-canadense, evitando a transmissão da sua 'indianidade' às gerações seguintes.

As escolas residenciais (doravante, ERs) fizeram parte do sistema de educação do governo canadense, mas foram administradas por diferentes igrejas cristãs que recebiam um subsídio do governo calculado per cápita. O negócio dessas igrejas foi, portanto, superlotar as escolas e manter as crianças com custos baixos, e em péssimas condições.

Quando as crianças chegavam às ERs, separavam-nas por sexo, tiravam-lhes suas roupas e ornamentos tradicionais, cortavam-lhes o cabelo e, daí em diante, proibiam-lhes falar suas línguas, castigando-as brutalmente se o fizessem. O nível máximo de escolaridade que podiam alcançar era 5ª série – ou seja, preparavam-nas para fazer parte da classe mais baixa de trabalhadores.

Forçadas a viver parte das suas infâncias e adolescências nas ERs, essas crianças tiveram a obrigação de estudar uma história triunfalista e sem conflitos, que confirmava

sua 'inferioridade'. Muitas meninas e meninos foram também abusados sexualmente por padres, freiras e supervisores.

A grande maioria das crianças permaneceu nas ERs durante anos até voltarem para suas casas, mas outras crianças não regressaram nunca: calcula-se que pelo menos 4.000 delas morreram dentro dessas instituições. Os jovens indígenas que voltaram às suas comunidades sentiram-se perdidos por não falarem a língua das suas famílias e grupos, e por desconhecerem suas tradições. Os que tentaram se inserir na sociedade branca canadense se defrontaram com o racismo e a discriminação, além das dificuldades para encontrarem trabalhos dignos, devido ao seu baixo grau de formação. Dado que não pertenciam mais nem à escola, nem aos seus povos de origem, nem à sociedade canadense, muitos deles se refugiaram no álcool e nas drogas, enquanto muitos outros cometeram suicídio, ocasionando a ruptura de famílias inteiras e a desestruturação de muitas comunidades.

Com algumas variações, a política das ERs no Canadá esteve em vigência desde 1831 até 1996, através de aproximadamente 140 escolas espalhadas por todo o país. Calcula-se que albergaram mais de 150.000 crianças.

As situações traumáticas vividas nas ERs tiveram, e ainda têm, terríveis consequências para as gerações seguintes.

Em 1990, uma das mais importantes lideranças indígenas do Canadá denunciou publicamente, na televisão canadense, que ele tinha sido vítima de abuso físico, sexual e emocional numa ER³. Chamando a atenção de todo o país para o conhecimento da sua história particular, e denunciando isto como uma situação generalizada dentro daquelas instituições, instou o governo a pedir desculpas públicas aos sobreviventes das ERs pelo racismo e genocídio cultural inerente a essa política educativa, exigindo uma compensação para todas as *First Nations*⁴.

A declaração dessa importante liderança foi a pedra de toque para, a partir dessa década, os indígenas começarem a se mobilizar perante à Justiça levantando demandas individuais e grupais, tanto contra o governo do Canadá quanto contra as igrejas envolvidas na administração das ERs. Não poderia me estender aqui nos

desenvolvimentos dessas demandas, mas quero sublinhar, enfaticamente, que elas foram acrescentadas à (muito longa) trajetória das lutas e reivindicações territoriais.

A partir do caso de somente ‘uma’ ER (a escola St. Michael, em Alert Bay), e dentro de um período de tempo limitado (1940-1944), a exposição *Speaking to Memory* abordava todos os temas até aqui apontados. Estava baseada principalmente em fotografias tiradas por uma sobrevivente da escola “St. Mike’s” (assim chamada pelos indígenas). Eram 36 imagens preto e branco, de aproximadamente 18 x 24 cm. A grande maioria mostrava meninos e meninas sorridentes, bem vestidos e bem alimentados, posando para a câmara com atitudes que parecem relaxadas, frescas, descontraídas. Refletiam uma diversidade de situações que variavam em função do gênero, grupos de idade (entre os 5 e os 16 anos), e eventos especiais.



Vista parcial da parede com as fotografias. (Fotografia: Andrea Roca)

Na parede oposta às fotografias havia 51 folhas de distintos tamanhos, com textos em diferentes cores. Cada uma dessas folhas continha um depoimento de um/a sobrevivente de St. Mike’s. Alguns desses depoimentos eram anônimos; outros estavam assinados.



Vista parcial da parede com os depoimentos. (Fotografia: Andrea Roca)

Se as fotografias – ou seja, as ‘protagonistas’ da exposição– mostravam crianças sorridentes em momentos felizes, os depoimentos quebravam essas possibilidades de alegria. Havia vários relatos sobre a humilhação a que esses indígenas foram constantemente submetidos. Muitos deles diziam terem sido vítimas de castigos corporais, principalmente pelo fato de falarem suas línguas nativas. Outros lembravam a fome constante, e a proibição de serem visitados pela família. Os relatos mais terríveis eram aqueles que denunciavam abuso sexual e/ou os pactos de silêncio em torno disso.

Espalhadas pela sala, também havia fotos de St. Mike’s mais recentes, tiradas em 2012, impressas em grande tamanho. Também havia sete painéis pendurados com declarações de desculpas públicas, provindas das Igrejas Católica, Anglicana, Unida e Presbiteriana; outra era da Real Polícia Montada Canadense (RCMP), e a última correspondia ao então primeiro ministro canadense, Stephen Harper.

No centro da sala havia uma mesa e cadeiras, para que os visitantes pudessem sentar e consultar as pastas com todo tipo de informação documental, que ajudavam a interpretar as fotografias e os depoimentos exibidos. Perto da mesa, um cubículo reconstruía um cantinho da cozinha de St. Mike’s, com uma enorme batedeira de 2m de altura (que era utilizada pelas crianças para fazer pão e panquecas).

Beverley Brown, a autora das fotografias, é a mãe da Pam Brown, a única curadora indígena do MOA. Ambas são Heiltsuk Nation. Através da Pam, em 2012 Beverley entrou em contato com Bill McLennan, outro dos curadores do museu, para lhe mostrar uma série de fotografias sobre St. Mike’s, tiradas por ela. Estimulada pelas circunstâncias

políticas, depois de 50 anos Beverley decidiu dar a conhecer suas memórias sobre essa ER.

Beverley nasceu em 1930, na localidade de Bella-Bella (província da Colúmbia Britânica). Tinha 7 anos quando foi enviada à St. Mike's junto com seu irmão. O pai deles (que, quando era criança, também tinha sido enviado a uma ER) visitava-os com frequência. Numa dessas visitas, ofereceu-lhe uma câmara fotográfica Kodak com alguns filmes. A partir desse momento, Beverley e seus colegas levaram a câmara com eles e registraram algumas cenas do seu cotidiano. Enquanto isso, o seu pai continuou lhe trazendo mais filmes, revelando os já utilizados. Foi assim que se constituiu o único acervo fotográfico não oficial sobre uma ER do Canadá.

A exposição *Speaking to Memory* permitiu que as fotografias da Beverley fossem lidas junto com os depoimentos e o resto dos objetos, questionando significados para toda a sociedade canadense pelo fato de acrescentar outras narrativas sobre as imagens: as crianças dessas fotografias resultavam imbricadas entre diferentes processos e relações sociais que traziam à tona, de forma gritante, as políticas do colonialismo e a ideologia da superioridade racial europeia.

Mas, além da leitura permitida por toda essa montagem geral, havia mais uma marca de materialidade que imprimia outro tipo de leitura. Todas essas imagens tinham, por cima, uma lâmina de acetato transparente. Sobre essas superfícies – isto é, preservando as fotografias –, nomes e setas escritos com caneta apontavam para as crianças que, até esse momento, tinham sido identificadas naquelas imagens. Convidando ao público a participar dessa identificação, no cartaz que acompanhava às fotografias podíamos ler: “Por favor, se você tem informação adicional, escreva-a diretamente sobre a folha de acetato”.

ANAIS DO III SINPEM

O FUTURO DOS MUSEUS E OS MUSEUS DO FUTURO



Uma das fotografias da exposição, onde se podem observar os nomes escritos sobre a lâmina de acetato que a cobre.
(Fotografia de Andrea Roca tirada no MOA, da fotografia de Beverley Brown)

Como uma extensão das imagens de Beverley, as folhas de acetato que cobriam aquelas fotografias eram – e ainda são – uma chamada de atenção sobre a identidade daquelas crianças, tornando visível esse anonimato e essa necessidade – reparadora – de identificação, e formalizando uma atividade reflexiva que instalava outras durações, outras espessuras históricas e horizontes de permanência. Diferentes pessoas – talvez sobreviventes, talvez mortas e/ou desaparecidas – encontravam-se ainda à espera dos seus nomes, da localização das suas identidades e biografias. As fotografias de Beverley seriam, portanto, objetos sociais com funções públicas, testemunhas à espera de oferecer seus depoimentos perante o governo e a sociedade canadense, imagens produtoras de memória e de cidadania⁵.

2) O segundo caso aqui escolhido para falarmos dos processos de indigenização dos museus é Inquiry (Inquérito), uma exposição indígena itinerante, exibida durante os últimos oito anos em mais de quarenta localidades do Canadá e dos Estados Unidos.

Mais uma vez, é imprescindível realizar uma breve contextualização histórica⁶. No Canadá da década de 1970, Pierre Trudeau, líder do Partido Liberal, estava no poder desde 1968. O seu governo ficou marcado por uma série de importantes avanços sociais e institucionais, pela preservação da unidade nacional, pela implementação oficial do bilinguismo e pela ênfase no multiculturalismo.

Enquanto isso, devido ao boom da descoberta de petróleo em Alaska em 1968, as 30 companhias americanas e canadenses que faziam parte da Canadian Arctic Gas Pipelines Ltd. apresentaram uma proposta para construir um oleoduto que fosse de Alaska até Chicago, de aproximadamente 6.300km.

Até esse momento, tal empreendimento representava o maior projeto de engenharia na história da América do Norte. A sua construção ia atravessar os territórios ancestrais de grupos indígenas Dene e Inuvialuit, aonde também moravam mestiços e brancos. Naquela época, os povos indígenas Dene e Inuvialuit encontravam-se em pleno litígio com o governo federal, reclamando a demarcação das suas terras.

Em março de 1974, o governo canadense nomeou a Thomas Berger, juiz da Suprema Corte da província da Colúmbia Britânica, para iniciar uma consulta popular que analisasse o impacto social, econômico e meio-ambiental que poderiam ter aquelas propostas. Essa consulta popular – conhecida como Berger Inquiry – não foi encarada como um referendo para definir se aquelas comunidades eram ‘a favor’ ou ‘contra’ dos oleodutos, mas como uma forma de analisar seus possíveis impactos, e de elaborar recomendações para sua construção.

A maneira de abordar esse informe foi revolucionária: em vez de solicitar pareceres de geólogos, botânicos, biólogos, antropólogos, sociólogos e empresários, foi a primeira consulta que visitou comunidades indígenas para ouvir o que elas tinham para dizer. Mais de 900 pessoas prestaram depoimento em 30 pequenas comunidades ao longo do vale do rio Mackenzie⁷.

Depois de 3 anos de pesquisas, concluíram que, em termos econômicos, o oleoduto podia parecer promissório: ia precisar, pelo menos, de 6.000 trabalhadores. Mas esses empregos iam minar as atividades econômicas indígenas tradicionais (tais como caça e pesca), provocando efeitos sociais muito negativos. No relatório também se afirmava que o oleoduto causaria danos irreparáveis em termos de impacto meio-ambiental. Considerando tudo isso, o juiz Berger recomendou que sua construção fosse adiada por 10 anos.

Até hoje, o oleoduto não foi construído, mas não se pode dizer que houve uma simples ‘oposição’ ao projeto (Cargill, 2002). Algumas lideranças indígenas consideraram

que podia ser um estímulo para o desenvolvimento, desde que fosse construído através de diferentes rotas, e se implementassem outros parâmetros industriais; aliás – e principalmente –, antes de começar, deviam ficar resolvidos todos os reclamos territoriais.

O impacto da Berger Inquiry foi enorme. Transformou profundamente as relações dentro das comunidades Dene e Inuvialuit, levando-as a uma politização acelerada.

Em 1975 (enquanto a Berger Inquiry estava em marcha), a antropóloga canadense Drew Ann Wake viajou ao Ártico como documentalista freelance para a Canadian Broadcasting Corporation (CBC) sobre a *Berger Inquiry*⁸. Ela foi testemunha dos depoimentos e entrevistou às pessoas que faziam parte da consulta, transmitindo essas entrevistas pelo rádio a nível nacional.

Em 2008 (ou seja, mais de 30 anos depois), Drew Ann ‘redescobriu’ as fitas daquelas entrevistas, que até aquele momento tinham sido esquecidas na cave da sua casa. Sabendo que possuíam um valor histórico excepcional, ela sentiu que devia fazer alguma coisa com aquelas (aproximadamente) 150 horas de gravações. Decidiu então voltar para as comunidades do Norte, para que aquelas pessoas pudessem ouvir as vozes dos seus avós e bisavós.

Drew Ann voltou ao Ártico junto com uma fotógrafa, Linda MacCannell. A antropóloga define aquelas visitas como ‘viagens de pesquisa’. Junto com Linda, organizaram reuniões nas escolas comunitárias, colocando fotografias históricas da Berger Inquiry nas paredes e perguntando aos residentes sobre suas memórias acerca dessa consulta. Com o mesmo objetivo, ela pediu aos alunos das escolas secundárias que fotografassem e entrevistassem aos seus avós. Paralelamente, Linda tirou fotos dos elders (anciões) e lideranças de cada comunidade. Drew Ann e Linda organizaram esses ‘eventos’ durante 5 verões, visitando 25 comunidades nos Territórios do Noroeste e 3 em Yukon. Mas a partir daquele momento, foram as próprias comunidades as que tomaram conta do processo, organizando uma exposição que reuniria as memórias dos participantes da Berger Inquiry.

Desde 2009 até agora, Inquiry foi montada em mais de 40 localidades do Canadá e dos Estados Unidos. Em 2013 o título da exposição mudou, e agora se chama “Trovões nas nossas vozes”⁹.

Em termos materiais, a mostra é composta por: a) um tipi feito com peles de alce; b) um móvel feito com armações para esticar as peles dos castores, que contém as fotografias históricas dos ‘anciões’ entrevistados na Berger Inquiry; c) fotografias em tamanho natural dos atuais ‘anciões’ e lideranças; d) um documentário curto, realizado pelos estudantes indígenas, com as histórias das lideranças atuais, e e) monitores de vídeo com jogos interativos.



Exposição "Inquiry/Thunder in our Voices", em uma de suas versões (fotografia cedida por Drew Ann Wake)

No entanto, a exposição Inquiry não tem um formato definitivo. Pelo contrário, sua montagem vai se adaptando a diferentes espaços. Tem sido montada em escolas, centros comunitários, museus de comunidade, auditórios, centros culturais, galerias, universidades, um campo de hockey e até ao ar livre (na ribeira de um rio, e na floresta, no meio das árvores). Para Drew Ann, o formato espacial da exposição não é importante, porque o objetivo educacional é sempre o mesmo, e para os indígenas – e para ela própria – é isso o que interessa. Assim, Inquiry é apresentada como uma teaching exhibition, quer

dizer, uma ‘exposição de ensino’, colocando os visitantes no lugar dos Dene e dos Inuvialuit para aprender suas histórias e os motivos das suas decisões.

Narrativas e imagens são apresentadas conjuntamente para construir o discurso das comunidades Dene e Inuvialuit, estabelecendo sua soberania através das interpretações das suas próprias histórias, criando uma experiência de conhecimento elaborada por 5 gerações de indígenas.

Evocando um momento de forte militância, Inquiry nasceu com um claro objetivo político. Está construída através da autorrepresentação das suas comunidades. São estas as que possuem a autoridade sobre aquilo que é exposto, controlando suas próprias imagens e desenvolvendo seus principais interesses: a) dar a conhecer as suas histórias; b) criar um ambiente de excepcional aprendizado; c) promover o ativismo político através de uma maior comunicação com o resto da sociedade canadense.

Considerações finais: vozes, presenças, identidades e lutas

Longe da experiência de Idriss no Museu do Saara – sentindo como se a sua alma abandonasse o seu corpo, para se olhar a si próprio com distância e raridade –, os dois casos apresentados enveredam pelo lado contrário.

Speaking to Memory é uma exposição impulsionada por uma mulher indígena que, desmascarando o horror das práticas coloniais, demanda uma reescrita historiográfica através de uma tarefa coletiva de identificação e (re)conhecimento. O que o MOA mostrava eram imagens tiradas por Beverley Brown junto com suas folhas de acetato, isto é, junto com seu processo contínuo de identificação, suas setas e seus nomes. Os visitantes (os ‘observadores’, tanto brancos quanto indígenas) eram parte desse processo, que é contemporâneo às lutas e políticas indígenas que estão tendo lugar no Canadá. As crianças indígenas das fotografias não eram ‘os observados’ passivos, nem exclusivos; pelo contrário, eles interagiam com os visitantes e pareciam lhes dizer: “Fiquem sabendo o que aconteceu com a gente, e com vocês. Devolvam-nos os nossos nomes, e deem-nos um lugar na sociedade, na história e na política canadense”.

Durante a minha pesquisa, soube que, várias vezes, os guardas de sala viram pessoas chorando nesta exposição; também fiquei sabendo que algumas pessoas tinham se deparado com uma fotografia dos seus pais pela primeira vez nas suas vidas. Nos Livros de Comentários disponíveis na sala (que faziam, portanto, parte da exposição), depoimentos de pessoas indígenas destacavam a importância de olhar para as ERs ‘além da dor das vítimas’, entendendo-as como situações históricas que demandaram uma grande coragem, lutas e resistências¹⁰.

Por sua vez, Inquiry é uma exposição itinerante e em constante mudança, projetada e articulada através dos protagonistas de uma consulta popular que, além de proteger territórios e demandas indígenas, salvou a totalidade da nação canadense de um desastre meioambiental. ‘Anciões’ e lideranças falam para os brancos, mas principalmente falam para as suas próprias comunidades, sentindo total orgulho da sua sabedoria e das suas conquistas. Os ‘observados’ são todos: os indígenas, as empresas petrolíferas, os meios de comunicação, o juiz Berger, e a totalidade do governo canadense¹¹.

Poderíamos dizer que, enquanto a sociedade canadense se olha no espelho vergonhoso de Speaking to Memory, aprende da sabedoria das comunidades do Ártico envolvidas em Inquiry.

A díada ‘observador/observado’ deixa de ser aquilo que constrói o laço com os objetos exibidos, e o que define uma determinada maneira de apreendê-los. Pelo contrário, vão se tecendo inúmeras relações entre os objetos, as imagens, as narrativas e os visitantes de maneira participativa e interativa, porque essas instalações museais – projetadas pelos protagonistas, com eles falando em primeira pessoa – estabelecem vínculos com os nossos presentes, e questionam aquilo que entendemos por sociedade, cidadania, história, progresso, civilização, direitos humanos, colonialismo, capitalismo etc.

Nas mãos dos indígenas, o uso dos seus acervos põe em funcionamento o potencial crítico das suas coleções – isto é, dos seus objetos, suas imagens e suas narrativas –, contestando as histórias e as historiografias coloniais, indigenizando o conhecimento e realizando demarcações de natureza política.

Como expressei em outra oportunidade, considero a indigenização como os processos ativados pela agência indígena nas instituições (e práticas) museológicas, colocando o reconhecimento do seu direito soberano à autorrepresentação, à propriedade e à administração dos seus próprios saberes e tradições, exercendo, portanto, seu direito à identidade, à terra, ao passado, à história e à memória (Roca, 2015b:142).

E quero chamar a atenção sobre algumas características que considero chaves nesses processos:

1) Constituem experiências que nos conectam com uma enorme diversidade de genealogias, trajetórias e lutas extremamente situadas e complexas. Muitas vezes, a gravidade das situações de dominação, exploração e extração de recursos parece colocar certas estratégias museais com especial clareza. *Speaking to Memory*, por exemplo, nasceu no contexto das demandas da chamada “Comissão de Verdade e Reconciliação”¹², que colocou o genocídio cultural realizado pelas ERs no centro da cena política; por sua vez, a elaboração de *Inquiry* resultou estimulada por novos projetos de oleodutos que ameaçavam territórios indígenas, com o pano de fundo do aquecimento global. Entretanto, apesar de qualquer diferença, todos os casos têm o mesmo fio condutor: o controle indígena sobre seus recursos, estreitamente vinculado ao controle sobre sua representação cultural, isto é, sua autorrepresentação.

2) Os processos de indigenização implicam também uma diversidade ‘situada’ de compromissos, acordos e protocolos ad hoc. Por exemplo, pensemos aqui nas condições de produção de uma exposição como *Speaking to Memory* dentro de um museu ‘dominante’ como o MOA, ou as de *Inquiry*, independente de qualquer instituição, mas adaptando-se aos constrangimentos espaciais de diferentes âmbitos expositivos.

3) Os processos de indigenização representam outras entidades políticas. Já não se trata de formas de representação sobre o estado-nação, ou em função das lógicas do mercado; os povos indígenas se representam a si mesmos sem responder a esses cânones dominantes.

4) Tampouco são histórias unicamente de dor, e sim de ação afirmativa, que mostram como os índios lutaram, sobreviveram, se redefiniram e refizeram os seus destinos. São histórias e presentes de atores sociais plenos e soberanos.

5) Privilegiam o auto-conhecimento das comunidades indígenas envolvidas. O conhecimento produzido está orientado, em primeiro lugar, para eles próprios (não há um ‘universalismo’ do conhecimento per se).

Como disse antes, a antropologia do colonialismo e a crítica pós-moderna permitiram a revisão das práticas de dominação exercidas pelos museus etnográficos. Era necessário descolonizar as produções do suposto ‘conhecimento’ produzido por essas instituições. Por isso, como afirma Boris Wastiau (2002:103), os museus etnográficos devem ser entendidos como o produto de uma relação histórica, colonial e pós-colonial.

Entretanto, as cinco características que acabei de apontar já não têm ‘o colonial’ como referência exclusiva. Elas descrevem formas de criar representações e de produzir conhecimento; por isso, entendo o conceito de indigenização a partir do seu componente etnográfico, pelo fato de descrever processos que apontam, em primeiro lugar, à afirmação de uma identidade cultural que já não se baseia ‘no colonial’, porque o que está em jogo é um processo cívico. Sem dúvida, as políticas coloniais têm tecido o pano de fundo onde os processos de indigenização têm lugar, e, conseqüentemente, estes fazem parte dos processos de descolonização. Não obstante, além de combater preconceitos, mobilizar memórias, redesenhar seleções historiográficas e criar exercícios de contextualização que desafiam as histórias nacionais e coloniais, os processos de indigenização produzem conhecimentos que expõem principalmente processos de formação de identidades, que habilitam espaços de políticas performativas, e que articulam estratégias de luta fundiária; aliás, todas essas ações políticas são ativadas e/ou administradas pelos próprios indígenas.

Por isso, a meu ver, a autorrepresentação indígena nos espaços museológicos vai muito mais além de questionar o “narcisismo” branco e colonial geralmente construído em museus e exposições (Pacheco de Oliveira, 2012). Os índios e o conhecimento indígena estão abordando esses âmbitos mostrando-se como produtores desse conhecimento e

como agentes criadores de cultura, com suas próprias formas de organização e participação política.

Se, no começo, falei da relação colonial entre ‘observador’ e ‘observado’, a partir destas duas exposições tentei mostrar como essa relação perde a sua assimetria original para assumir formas diversas, mutáveis e permeáveis. Os supostos ‘observados’ não só fazem parte daqueles que visitam os museus como ‘observadores’, mas, principalmente, organizam e dirigem aquilo que se observa, que já não são os objetos em si mesmos, e sim as relações sociais tecidas em torno deles. Por sua vez, os supostos ‘observadores’ são apanhados, deslocados e interpelados por discursos que, inevitavelmente, os incluem e os tornam ‘observados’.

Já não estamos no Museu do Saara: agora é Idriss quem organiza o museu, e para falar a partir dele, não a partir daquele ‘nós’ colonial que representava ‘àqueles que não estavam’. Os supostos ausentes (como Idriss), estavam sim, mas silenciados; agora ‘retornaram’ à cena e são, eles próprios, os agentes da sua autorrepresentação.

Referências bibliográficas

APPADURAI, Arjun. *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

BRANT CASTELLANO, Marlene, Linda ARCHIBALD & Mike DeGAGNÉ (eds.). *From Truth to Reconciliation. Transforming the Legacy of Residential Schools (Vol. I)*. Ottawa: Aboriginal Healing Foundation Research Series, 2008.

CARGILL, Susan V. “The Berger Inquiry Revisited: The Meaning of Inclusion for the Inuvialuit” Tesis de Maestría, Dalhousie University, 2002.

KOPYTOFF, Igor. “The cultural biography of things: commoditization as process” In: Appadurai, Arjun. *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 64-91, 1986.

PÉREZ GOLLÁN, José Antonio e POLITIS, Gustavo. “Latin American Archaeology: From Colonialism to Globalization” In: Lynn Meskell and Robert Preucel (eds.), *A Companion to Social Archaeology*. Oxford: Blackwell Publishing Ltd., 2004, pp. 353-373.

ROCA, Andrea. *Objetos alheios, histórias compartilhadas: os usos do tempo em um museu etnográfico*. Rio de Janeiro: DEMU-IPHAN, 2008.

_____. “Acerca dos processos de indigenização dos museus: uma análise comparativa” In: *Mana. Estudos de Antropologia Social*, n. 21 (1), pp. 123-155, Rio de Janeiro: PPGAS/Museu Nacional, 2015b.

_____. “Patrimônios indígenas e histórias nacionais: a exposição 'Speaking to Memory' e o caso canadense” In: *Etnográfica*, Lisboa: CRIA (no prelo), 2018.

PACHECO DE OLIVEIRA, João. “O retrato de um menino bororo: narrativas sobre o destino dos índios e o horizonte político dos museus” In: *Musas*, v. 5, pp.36-59, Rio de Janeiro: IPHAN, 2012.

TOURNIER, Michel. *A gota de ouro*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1987.

WASTIAU, Boris. “La reconversion du Musée Glouton” In: *Le musée cannibale*. Neuchâtel: Musée d’ethnographie, 2002, pp.31-58.

WILSON, Kory & HENDERSON, Jane. *First Peoples: A Guide For Newcomers*. British Columbia: City of Vancouver, 2014.

WOLF, Eric. *A Europa e os povos sem história*. São Paulo: EdUSP, 2009 [1982].

[1] Tenho escrito um artigo exclusivamente sobre esta exposição, que será publicado ainda neste ano pela revista *Etnográfica* de Portugal (Roca, 2018). O texto aqui apresentado sobre esta exposição pertence a dito artigo. A elaboração desta parte está baseada em Wilson & Henderson, 2014:56-62, e Brant Castellano *et al*, 2008.

[2] “*To kill the Indian in the child*”. Duncan Campbell Scott, chefe do *Department of Indian Affairs* entre 1913 e 1932 (citado em Wilson & Henderson 2014:56).

[3] Tratava-se do Grande Chefe da Assembleia de Chefes de Manitoba, Phill Fontaine

[4] *First Nations* (“Primeiras Nações”) é o nome que se atribuem os povos indígenas do Canadá.

[5] Desde maio de 2014 até o presente, *Speaking to Memory* está sendo exibida no U’mista Cultural Centre, na vila de Alert Bay (Cormorant Island, província da Colúmbia Britânica).

[6] As informações aqui apresentadas estão baseadas na “University of British Columbia Wiki”, página preparada especialmente por ocasião da inauguração de *Inquiry* na Faculdade de Direito da Universidade da Colúmbia Britânica ([http://wiki.ubc.ca/ Documentation:Berger Inquiry Installation](http://wiki.ubc.ca/Documentation:Berger_Inquiry_Installation); consultada em 20/04/2016). Veja-se também <http://indigenousfoundations.arts.ubc.ca/home/special-projects/berger-inquiry.html> (consultada em 28/06/2016).

[7] Devo destacar que estamos falando de comunidades pequenas, entre 80-800 habitantes.

[8] As informações oferecidas a partir daqui estão baseadas na série de entrevistas que mantive com Drew Ann Wake durante maio e junho de 2016.

[9] Em inglês, “Thunder in our voices”. A mudança de nome foi proposta pelo filho do chefe Jim Antoine de Fort Simpson. Referindo-se aos indígenas que lutaram pelos seus direitos durante a *Berger Inquiry*, ele disse que tinham “*trovões em suas vozes*”.

[10] Devemos ser muito cuidadosos com esse tipo de perspectivas, e nos perguntarmos quem é que estaria administrando – histórica e politicamente – a categoria *vítimas*: na boca dos índios, seria um enunciado afirmativo; na boca dos brancos, esse mesmo enunciado poderia ser mais uma maneira, muito perversa, de minimizar e/ou distorcer o papel da colonização.

[11] Eu colaborei em uma das montagens de “Thunder in Our Voices” levada a cabo no *Douglas College* de Vancouver, em setembro de 2015.

[12] “Truth and Reconciliation Commission of Canada”, www.trc.ca.

Reporte sobre la situación de las instituciones de la memoria en Colombia: hacia una ley de museos.

Report on the situation of memory institutions in Colombia: towards a museum law.

William Alfonso López Rosas
(Grupo de Investigación Museología Crítica y Estudios del Patrimonio Cultural
Instituto de Investigaciones Estéticas – Universidad Nacional de Colombia)
walopezr@unal.edu.co

Resumen: En este artículo, el profesor López Rosas construye un panorama de la pugnaz situación de las instituciones de la memoria en Colombia, focalizado a partir del análisis de las iniciativas de configuración pública de la memoria emprendidas por la Policía Nacional, las Fuerzas Armadas y la Fiscalía General de la Nación. En este contexto, el autor evidencia los grandes desequilibrios generados por las políticas públicas de la memoria, en el contexto del diálogo entre las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia – Ejército del Pueblo (FARC-EP) y el gobierno nacional, entre las iniciativas de la memoria de las víctimas del conflicto armado y la institucionalidad pública. En este contexto, al final, el profesor López Rosas presenta la iniciativa de una ley de museos y memoria.

Abstract: In this article, Professor López Rosas constructs a panorama of the pugnacious situation of memory institutions in Colombia, focused on the analysis of the public memory configuration initiatives undertaken by the National Police, the Armed Forces and the Prosecutor's Office General of the Nation. In this context, the author evidences the great imbalances generated by the public policies of memory, in the context of the dialogue between the Revolutionary Armed Forces of Colombia - People's Army (FARC-EP) and the national government, among the initiatives of the memory of the victims of the armed conflict and public institutions. In this context, in the end, Professor López Rosas presents the initiative of a museum and memory law.

Introducción

Hace un año, en septiembre de 2016, en la Cátedra William Bullock del Museo Universitario de Arte Contemporáneo de la Universidad Autónoma de México, presenté un primer panorama del campo de la memoria en Colombia. En aquella ocasión, realicé un análisis de la coyuntura que viven el Centro Nacional de Memoria Histórica, el Centro de Memoria, Paz y Reconciliación y la Casa Museo de la Memoria de Medellín, configurando una descripción parcial, compleja, polivalente y, por tanto, polémica, de la situación de las instituciones de la memoria y, sobre todo, de su articulación dentro de la trama abierta por el diálogo entre las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia - Ejército del Pueblo (FARC-EP) y el gobierno del presidente Juan Manuel Santos.

En mi intervención, hoy, realizaré un nuevo recuento de la pugna coyuntura, lanzando una mirada a las iniciativas institucionales que la Policía Nacional, las Fuerzas Armadas y la Fiscalía General de la Nación han emprendido en los últimos años, dentro del perímetro político e ideológico abierto por el reconocimiento del deber de memoria por parte del Estado, que el gobierno nacional hizo a través de la Ley 1448 de 2011 o Ley de Víctimas. Al finalizar, resumiré para ustedes, el proyecto de ley de museos y memoria que, desde la academia, específicamente desde la Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio de la Universidad Nacional de Colombia, los profesores vinculados al programa hemos venido presentado en diferentes escenarios al sector de museos y memoria en Colombia. Se trata de una propuesta que busca situar la reflexión sobre la memoria desde una concepción explícitamente politizada del museo y, claro está, de su acción dentro de la esfera pública, en el contexto de la democracia autoritaria y excluyente, que las élites de marcado cuño oligárquico han construido en mi país, como el más eficaz medio para perpetuar sus privilegios, pero sobre todo para limitar el ejercicio pleno de la ciudadanía dentro un circuito muy reducido de la sociedad. Este proyecto se presenta como alternativa reflexiva a la ruta centralista, paternalista y monopólica del agenciamiento de la política pública de la memoria, que, en el confuso y doloroso proceso de transición, vive la sociedad hacia el postconflicto.

La coyuntura: hacia la profundización de los desequilibrios institucionales

Tal vez el hecho que definitivamente marcó el derrotero por el que se desarrollará el campo de la memoria en Colombia en los próximos años fue la reestructuración del Consejo Directivo del Centro Nacional de Memoria Histórica, con la inclusión, en este cuerpo colegiado, del Ministro de la Defensa o de su representante ¹. Aunque el debate público sobre esta decisión del gobierno nacional fue más o menos marginal, puesto que los titulares de la prensa hacia el mes de marzo de 2017, momento en que se dio a conocer la medida, eran acaparados por el proceso de negociación del gobierno con las FARC-EP, de todos modos si pudo subrayar uno de los aspectos cruciales que estaba en juego con la medida: la autonomía de las políticas de construcción de la memoria histórica.

Precisamente, algunas de las organizaciones que hacen parte del Movimiento Nacional de Víctimas de Estado, en el comunicado que publicaron días después de conocerse la decisión del gobierno, afirmaron:

Las organizaciones abajo firmantes de refugiadas/os, exiliadas/os y migrantes colombianas/os y población LGTBI víctima del conflicto armado interno, asistentes al *Encuentro Internacional de Memoria: Exilio y Género*, realizado del 15 al 17 de mayo en Barcelona, y las organizaciones acompañantes en los países de acogida, reconocemos la importante labor que ha desarrollado el Centro Nacional de Memoria Histórica para dar voz a las víctimas.

Así mismo, manifestamos nuestra profunda preocupación y rechazo por [sic] Decreto 502 del 27 de marzo de 2017 que incluye en el Consejo Directivo del CNMH al Ministro de Defensa. Es del público conocido que el Ministerio de Defensa y sus agentes se han visto comprometidos en graves violaciones al Derecho Internacional de los Derechos Humanos y al Derecho Internacional Humanitario, de modo que su participación cercena la confianza hasta ahora construida por el CNMH con las víctimas. Esta decisión no fortalece la centralidad de las víctimas declarada por el Acuerdo Final para la Terminación del Conflicto Armado y la Construcción de una Paz Estable y Duradera, sino todo lo contrario.

Garantizar que los hechos que nos han sumido en más de cincuenta años de guerra no se repitan implica que: la memoria como un deber del Estado y un derecho de las víctimas se constituye en eje fundamental para el acceso y la construcción de la verdad, que requiere cumplir con el principio de autonomía e independencia de los actores que participaron directamente en el conflicto y quiénes tendrán como lugar natural para aportar a la verdad la Jurisdicción Espacial para la Paz.

Desde el exterior, la comunidad colombiana exiliada y en diáspora, defendemos [sic] el derecho a la memoria, a contar nuestra historia, a construir nuestros archivos. Así mismo, apoyamos el trabajo del CNMH, de manera especial el dirigido a las víctimas en el exterior, con su proyecto Agenda Exilio, que ha traído hasta nuestros nuevos territorios su misión de convocarnos y acompañarnos en el ejercicio de nuestro derecho a la construcción de memoria. (Movimiento Nacional de Víctimas de Crímenes de Estado, 2017)

Pero aunque el reconocimiento de la legitimidad del largo y sostenido trabajo de investigación del Centro Nacional de Memoria Histórica con respecto a los orígenes, las causas y los responsables de más de 25 masacres y de diferentes formas de victimización desplegadas en contra de miles de personas a lo largo y ancho del territorio nacional, y la defensa de la autonomía intelectual a partir de la cual se construyó ese valioso corpus bibliográfico, son claves dentro de la pugna por la memoria de la guerra colombiana, los argumentos de los autores y autoras que participaron en el debate de marras, nunca señalaron el dramático desequilibrio institucional que ahondaba la medida del gobierno. Infortunadamente, ninguno de ellos volvió su mirada a las iniciativas que, por su parte, el Ejército y la Policía Nacionales vienen emprendiendo con respecto a la configuración de una institucionalidad museológica propia que intentará, sin las sutilezas de los intelectuales comprometidos con las causas de las víctimas, construir su interpretación pública y, claro está, oficial de la guerra interna.

Dentro de la reingeniería institucional que han venido determinando los Acuerdos de La Habana, los generales a cargo de la Policía Nacional han empezado a hablar de un “Modelo de Policía para el Postconflicto”, y, en ese contexto, el 22 de abril de 2016, crearon la Unidad Policial para la Edificación de la Paz, conformada por 3000 “efectivos”, a cargo del brigadier general Álvaro Pico Malaver, quien participó activamente en los diálogos de La Habana. Divida en tres áreas, según los documentos de divulgación de la Policía Nacional, esta unidad policial está dirigida a cubrir el pasado, el presente y el futuro del conflicto, así: Área del Mecanismo Tripartito de Monitoreo y Verificación sobre el Cumplimiento del Cese del Fuego y Hostilidades Bilateral y Definitivo y Dejación de las Armas; Área de Historia, Memoria Histórica y Víctimas; y Área Estratégica para la Implementación de los Acuerdos.

Aunque sería pertinente describir todas las responsabilidades de los grupos en los que están subdivididas las secciones de esta enorme unidad policial, bástenos para hacernos una idea del horizonte que quiere alcanzar el Área de Historia, Memoria y Víctimas de la Policía Nacional, leer un fragmento de la entrevista que el diario *El Espectador*, hizo al coronel Fernando José Pantoja, encargado de dirigirla, en febrero de este año:

Hay un deber de hacer memoria por parte del Estado, debe generarse ese rompecabezas que nos permita entender a Colombia y a la Policía Nacional cómo una de esas entidades del Estado. Por eso estamos generando la memoria histórica institucional. Nuestro papel es edificar la memoria desde el sentimiento de las víctimas, tanto internas como externas a la institución. (Noguera, 2017)

La organización creada por el Ejército Nacional, por su parte, es mucho más compleja puesto que reúne varias instancias con gran capacidad para incidir de forma aún más directa en el campo de la memoria. Por una parte, está la Jefatura de Memoria Histórica y Contexto, creada en octubre de 2016, a cargo del Brigadier General Alberto Rodríguez Sánchez; por otra parte, está el Centro de Investigación y Memoria Histórica de la Escuela Superior de Guerra, a cargo del coronel en retiro Carlos Arturo Velázquez, y, por último, el Parque Museo de las Fuerzas Militares, inaugurado el 18 de junio de 2016; sin duda, la iniciativa más superlativa.

Según los documentos que se pueden encontrar en los sitios web del Ejército Nacional, la Jefatura de Memoria Histórica y Contexto fue creada en el marco institucional dispuesto por la Ley de Víctimas o Ley 1448 de 2011, así:

Con la firma de los Acuerdos de Paz y, por ende, la terminación del conflicto armado en Colombia con las RAC, se inició en el país una transición política social que incluye la necesidad de reconstruir lo sucedido durante más de 50 años bélicos, para alcanzar los principios de verdad, justicia, reparación y garantía de no repetición.

De esta manera, el Estado, según el Artículo 143 de la Ley 1448 de 2011, tiene el deber de “propiciar las garantías y condiciones necesarias para que la sociedad, a través de sus diferentes expresiones tales como víctimas, academia, centros de pensamiento, organizaciones sociales, organizaciones de víctimas y derechos humanos, así como los organismos del Estado que cuenten con competencia, autonomía y recursos, puedan avanzar en ejercicios de reconstrucción de memoria como aporte a la realización del derecho a la verdad del que son titulares las víctimas y la sociedad en su conjunto”. Y siendo las Fuerzas Militares pieza fundamental de dicho rompecabezas, se creó la Jefatura de Memoria Histórica y Contexto (JEMEH), con el fin de investigar, documentar, articular y difundir la memoria histórica de la institución, de manera que perpetúe su legitimidad en el proceso de construcción del Estado Nación en búsqueda de la consolidación de la paz.

La JEMEH dependencia de la Subjefatura del Estado Mayor Conjunto para el Fortalecimiento Jurídico Institucional (SEMCFJI), en el actual escenario del posacuerdo contribuye a la construcción de la memoria histórica del conflicto, bajo parámetros de objetividad, transparencia y legitimidad. Y de la mano de un equipo interdisciplinario de profesionales presenta el desarrollo de los hechos, actores y procesos que dieron cuerpo al enfrentamiento que desgarró el tejido

social e institucional del país en los últimos 50 años. (Comando General Fuerzas Militares de Colombia, 2017)

Según la escasa información publicada en Internet, el Centro de Investigación y Memoria Histórica de la Escuela Superior de Guerra, por su parte, inició actividades en el año 2013, con el fin de iniciar y sistematizar la búsqueda de archivos documentales, archivos orales, hojas de vida de oficiales del Ejército Nacional. Según el coronel en retiro Carlos Arturo Velásquez:

El Ministerio ya tiene unas políticas y unos criterios, de allí se desprenden unas líneas de investigación que están diciendo que es lo importante construir para el fortalecimiento institucional, en búsqueda de que los colombianos nos reconciliemos. Tanto nosotros debemos hacer ese ejercicio de pedir perdón, que no es fácil, como de perdonar. Somos el primer ejército en el mundo que estamos construyendo la memoria en medio del conflicto. (Centro de Memoria, Paz y Reconciliación, 2017)

Desde la perspectiva de este oficial en retiro, las políticas de construcción de la memoria en Colombia deben seguir el ejemplo Alemán, en donde se reconstruyó el pasado pensando en el futuro que esa sociedad quería alcanzar. Velásquez acota:

Es importante construir una narrativa que no nos haga daño. Hay que recordar unos hechos del pasado, pero que se diga la verdad, pero en la forma de escribir que sea de una manera que no genere ni venganzas, ni odio, sino que al contrario nos lleve a una reflexión para que esos hechos no se vuelvan a repetir en el futuro. (Centro de Memoria, Paz y Reconciliación, 2017)

Por último, no se puede dejar de mencionar el Parque Museo de las Fuerzas Militares, sin duda la iniciativa más excéntrica y monumental. Con ella, el sector de la fuerza pública en Colombia, explicita la forma completamente instrumental como concibe el problema de la construcción de la memoria histórica de nuestra guerra interna. Con una inversión de 20 mil millones de pesos y con una extensión de 116.201 metros cuadrados, este proyecto supera cualquiera de las iniciativas museológicas implementadas por el Estado en los niveles nacional, departamental y municipal. Según la información publicada por la prensa nacional, se trata de un museo privado que intentará incluir en un solo continuo museográfico desde las batallas del proceso

independentista, al principio del siglo XIX, hasta la contemporaneidad. Desde la perspectiva de las Fuerzas Militares:

El Parque Museo Militar es una iniciativa liderada por el Ministerio de Defensa y el Comando General que permitirá recopilar y plasmar a través de la historia, los hechos y eventos más trascendentales que han enmarcado la evolución de las Fuerzas Militares a través de los años. Además esta maravillosa obra arquitectónica permite transportar a los visitantes a un mundo fantástico de escenarios y ambientes militares, donde además de revivir la historia, permite rendir un tributo a los Soldados, Infantes de Marina y Pilotos, que han ofrendado su vida por la Patria. [...]

El logo símbolo del Parque Museo de las Fuerzas Militares de Colombia está conformado por: un vehículo blindado en representación del Ejército Nacional, una fragata que identifica a la Armada Nacional y una aeronave en representación de la Fuerza Aérea Colombiana, todos ellos envueltos por los colores de la bandera nacional de Colombia. Finalmente en el centro están dos soldados, uno de ellos cargando al otro quien se encuentra herido, esta imagen representa la unión entre las Fuerzas. (Armada Nacional de Colombia, 2016)

A este conglomerado institucional, es necesario agregar las múltiples iniciativas que, al nivel regional, la oficialidad militar ha emprendido con respecto a la memoria institucional o a la memoria de las víctimas civiles. Mencionemos dos: el parque en memoria de los niños y niñas caídos en la masacre de Bojayá, ocurrida el 2 de mayo de 2002, inaugurado en julio de 2016, por el general Jorge Arturo Salgado Restrepo, comandante de la Séptima División del Ejército, y el monumento a la memoria de la Fuerza de Tarea Conjunta Omega instalado en La Macarena, Departamento del Meta.

En esta forma, la poderosa organización desplegada por las Fuerzas Militares y la Policía Nacional ha empezado a operar de forma muy eficaz no sólo con respecto al agenciamiento de la memoria de sus trayectorias institucionales dentro de la guerra interna, sino, como el Centro Nacional de Memoria Histórica, configurando acciones que movilizan directamente la memoria de las víctimas. Se trata de un mecanismo que no sólo ya empieza a contrarrestar el débil efecto mediático de la larga y sustancial serie de informes realizados por los científicos sociales liderados por el historiador Gonzalo Sánchez desde el Centro Nacional de Memoria Histórica, sino que, a través de una musealización monumentalista y mediática, contrarresta las posibilidades de establecer un equilibrio dentro de las política públicas a favor de otras versiones de la historia del

conflicto armado colombiano diferentes a las de los actores más problemáticamente comprometidos en él.

Para cerrar el panorama que muestra el aberrante desequilibrio institucional a favor de las iniciativas de museos y programas de memoria histórica vinculadas con actores directamente comprometidos con el desarrollo de las políticas anti-insurgentes y en muchísimos casos comprometidos con la victimización de actores no involucrados en la guerra, es necesario ubicar bajo el lente del análisis museológico al Museo de la Fiscalía General de la Nación. Lo primero que es necesario señalar es que, más que un museo propiamente dicho, lo que se abrió al público el 1ro de agosto de 2017 fue una sala de exposiciones. Este equívoco, dramáticamente frecuente dentro del imaginario de la burocracia estatal colombiana, señala, de entrada, el errático destino que tendrá esta nueva instancia museológica en Colombia. Como el alcalde del pueblo más perdido de la geografía colombiana, el Fiscal General de la Nación, Néstor Humberto Martínez, abrió con toda la pompa posible un espacio que muy difícilmente sobrevivirá sin su voluntad política y que, a la larga, mostrará su inconsistencia debido a la ausencia del diseño museológico institucional respectivo.

Por otra parte, es importante señalar, que esta muestra, articulada a partir de seis temas (la trayectoria institucional de la Fiscalía, el llamado Proceso 8000, las FARC, el narcotráfico, el paramilitarismo y la corrupción), obedece a un guión curatorial y a una narrativa museográfica que aplanan la complejidad de los procesos interpelados, a través de la monumentalización de la serie de objetos que se presentan al público. Los curadores de la muestra, sin configurar ningún dispositivo que permita discernir la procedencia de la colección que se expone, configuran una especie de pornografía forense de la historia contemporánea colombiana, que iguala en el imaginario colectivo la asociación de políticos y mafiosos para hacerse al dominio del Estado, las acciones delictivas vinculadas con la insurgencia armada, las acciones criminales de las organizaciones ilegales dedicadas al tráfico de sustancias psicoactivas, la compleja madeja de acciones terroristas de las organizaciones militares para-estatales de ultraderecha, y los grandes desfalcos al erario público. Fundados en el impacto y perverso cubrimiento mediático que han tenido todos estos capítulos de la historia contemporánea colombiana, quienes organizaron la

exposición dentro de la Fiscalía no sólo reprodujeron una visión acrítica de la función de la propia institución, en muchos casos vinculada de forma profunda con la degradación de los mecanismos de acceso a la justicia y reparación de las miles de víctimas del conflicto armado colombiano, sino que evadieron la diferenciación de las variables tanto políticas como propiamente delictivas que dan origen y continuidad a la dolorosa e intrincada trama de la guerra interna colombiana.

La ley de museos y memoria

Como una alternativa que permita configurar un escenario complejo pero sobre todo que esté a la altura de los grandes desafíos museológicos que suponen los acuerdos de La Habana y, más allá, la construcción de una sociedad en paz, los profesores, estudiantes y algunos egresados y egresadas de la Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio de la Universidad Nacional de Colombia, en diálogo con ciertos actores del sector de museos y de la memoria del país, nos hemos puesto en la tarea de instaurar y liderar un debate nacional sobre una ley de museos y memoria.

Desde las plataformas prefiguradas por el Centro de Pensamiento y Acción de las Artes y el Patrimonio Cultural para el Acuerdo Social de la Facultad de Artes de esta misma casa de estudios, hemos abierto el debate planteando que es necesario re-pensar de forma radical toda la institucionalidad cultural, y, en especial, el diseño organizacional que sustenta las políticas públicas del sector de museos y de la memoria, en el contexto político abierto por el largo diálogo entre el gobierno y las FARC.

Desde nuestra perspectiva, este contexto político abre la posibilidad de superar el carácter funcional que ha tenido la institucionalidad cultural pública y privada para con la guerra. Se trata de establecer un punto de partida que permita a los actores museológicos y a los emprendedores de la memoria problematizar el monopolio de la administración de las organizaciones culturales que ciertas élites oligárquicas han mantenido por larguísimos períodos, y llevar mucho más lejos los principios de la democracia participativa y deliberativa instaurados por la Constitución de 1991. Se trata de situar un principio democrático radical como fundamento de la construcción de las

políticas museológicas y de la memoria, y, en este sentido, combatir la ausencia de empoderamiento político frente a las autoridades de los artistas, creadores, y agentes culturales en general, criticar la adaptación acrítica del campo cultural a la economía de mercado, pero sobre todo, construir un amplio frente contra la reproducción en el ámbito cultural del gamonalismo, el clientelismo, el tráfico de influencias, y la imposición autoritaria de los intereses de ciertos actores culturales sobre otros. Se trata de contribuir desde la academia al desmantelamiento de la fórmula generadora de la articulación orgánica del ámbito cultural a los violentos procesos de dominación que ciertas castas políticas reproducen impunemente tanto en las regiones como en las instituciones culturales del orden nacional.

En este contexto, hemos propuesto a los colegas del sector de museos y a algunos de los emprendedores de la memoria, los siguientes retos para las instituciones museológicas en Colombia:

- Ubicarse dentro de las políticas culturales nacionales y regionales como un lugares protagónicos de la construcción del patrimonio cultural y de la gestión democrática de las identidades colectivas.
- Renovar las formas, contenidos y lenguajes museográficos, en coherencia con los universos culturales de sus públicos y audiencias.
- Construir proyectos museológicos que sean compatibles y coherentes con el proyecto de nación emanado de la Constitución de 1991, y con los proceso de internacionalización de la cultural y de los paradigmas contemporáneos de la museología, pero sobre todo con las complejas dinámicas de patrimonialización del dolor de las víctimas.
- Instaurarse como instituciones autónomas.
- Profesionalizar el personal a cargo de la administración e implementación de los aspectos misionales de sus estatutos y proyectos museológicos.
- Apropiarse críticamente de los códigos deontológicos contemporáneos internacionales.

- Construir un esquema nacional de financiamiento viable y sostenible.
- Negociar un esquema fiscal pertinente a las realidades institucionales regionales, de acuerdo con sus funciones, académicas, científicas, sociales y políticas.
- Establecer un proyecto de autoevaluación y mejoramiento continuo de su propia institucionalidad.
- Situarse en un lugar central dentro de los imaginarios colectivos.
- Sistematizar sus colecciones y establecer proyectos de investigación curatorial de cara a los grandes retos que suponen la apropiación de los patrimonios.
- Desmantelar el imaginario de la guerra, particularmente el de los victimarios, y construir los imaginarios de la paz.

Creemos que este complejo conjunto de metas a largo plazo, se pueden alcanzar con la negociación de un proyecto legislativo nacional que se fundamente en los siguientes principios:

- La autonomía de las instituciones museológicas.
- La definición de la cultura como bien común.
- La conceptualización de los museos como escenarios de construcción de los sujetos de la democracia.
- La configuración de los museos como espacios para la realización de los derechos culturales, y
- La proyección de los museos como foros públicos de debate sobre la memoria histórica del conflicto armado y contra el negacionismo.

Así que en los últimos meses nos hemos dado a la tarea de organizar los siguientes grupos de trabajo, con sus tareas específicas:

Grupo sobre el estatuto político y jurídico de las instituciones museológicas:

- Definición de los deberes de las instituciones museológicas frente a la construcción de la paz y la musealización de los bienes materiales e inmateriales vinculados con la memoria de las víctimas del conflicto armado.
- Definición del régimen jurídico de los museos, los lugares y sitios de memoria.
- Diseño de un marco conceptual para construir una tipología colombiana de acuerdo a los contextos y realidades regionales y locales.
- Conceptualización del régimen jurídico de las colecciones patrimoniales de las instituciones museológicas y, en especial de los acervos vinculados con la memoria del conflicto armado.
- Diferenciación de las políticas de investigación curatorial y de los sistemas de registro, control y socialización de los acervos museológicos.
- Definición del régimen jurídico de los archivos museológicos y políticas de divulgación y confidencialidad.

Grupo sobre la organización del sistema nacional de instituciones museológicas.

- Definición del marco institucional general para el fortalecimiento de las instituciones museológicas y los procesos de acreditación.
- Definición del margo legal general de la financiación privada y el mecenazgo estatal y los beneficios fiscales de las instituciones museológicas.
- Construcción del estatuto institucional de la investigación museológica.
- Diseño de un observatorio de instituciones museológicas.
- Diseño de un instituto colombiano de instituciones museológicas y memoria histórica.

Grupo sobre la profesionalización de los trabajadores y las directivas de las instituciones museológicas:

- Definir el estatuto jurídico para el ejercicio de la museología y las disciplinas y profesiones afines a la gestión y administración del patrimonio cultural.

- Discutir el régimen deontológico profesional.
- Definir los deberes del Estado para con los programas académicos de formación en museología y disciplinas afines.

A modo de conclusión

A diferencia de lo planteado por Adriana Valderrama, errática directora de la Casa Museo de la Memoria de Medellín, en alguna de sus intervenciones públicas a propósito del carácter neutral que deben tener los memoriales (Ortiz Franco, 2016), los profesores, estudiantes, museólogos y emprendedores de la memoria vinculados a la iniciativa de la ley de museos y memoria, creemos que si bien el trabajo con los acervos patrimoniales vinculados a las experiencias traumáticas de las víctimas debe, si se me permiten los términos tan abstrusos, des-izquierdizarse y des-derechizarse, también se le debe politizar en grado superlativo, hasta convertirlo en un problema supra-partidista, y, en este sentido, de carácter nacional. No es enajenando la memoria de las disputas por la verdad histórica que lograremos construir ese proyecto museológico de larga duración y de basto calado antropológico que necesita la sociedad colombiana para superar su profundo trauma político, sino configurando para ella un lugar ideológico situado más allá de la voluntad coyuntural y de los intereses de actores particulares. Acaso, como ha planteado el profesor y museólogo Edmon Castell (2015), se trata de construir un proyecto que nos permita trascender la condición tanática del dolor, para recuperar los valores que nos han permitido superar las más duras tragedias humanitarias. Esos valores que fundan los procesos de resiliencia que nos han impedido desfallecer del todo como colectividad nacional.

Muchas gracias.

Citas y referencias

Armada Nacional de Colombia (2016)

«Fuerzas Militares inauguran el Parque Museo Militar al servicio de los colombianos». En: <https://www.armada.mil.co/es/content/fuerzas-militares-inaugura-el-parque-museo-militar-al-servicio-de-los-colombianos>

Castell, Edmon (2015).

Panel “Los monumentos y el derecho a la memoria”. En: Cátedra de Paz
http://www.unal.edu.co/diracad/catedras/ancizar/2015-II/ancizar_2015_II/sesiones.htm

Centro de Memoria, Paz y Reconciliación (2017).

«Somos el primer ejército del mundo que está reconstruyendo su memoria en medio del conflicto». En: <http://www.centromemoria.gov.co/>

Comando General Fuerzas Militares de Colombia (2017).

«Fuerzas Militares, constructoras de memoria históricas». En: <http://www.cgfm.mil.co/2017/05/16/fuerzas-militares-constructoras-memoria-historica/>

Ministerio de Justicia y del Derecho (2011).

«Decreto 4803 del 20 de diciembre de 2011». Ministerio de Justicia y Derecho, Bogotá. En: http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/descargas/decretos/DECRETO_DE-ESTRUCTURA_DEL_CENTRO.pdf

Movimiento Nacional de Víctimas de Crímenes de Estado (2017).

«El riesgo de la memoria, el riesgo de la verdad». MOVICE, Bogotá. En: <http://www.movimientodevictimas.org/?q=content/el-riesgo-de-la-memoria-el-riesgo-de-la-verdad-preocupación-por-inclusión-de-mindefensa-en>

Noguera, Susana (2017)

«La difícil tarea de reconstruir la memoria histórica desde la Policía Nacional». El Espectador, Bogotá. En: <https://colombia2020.elespectador.com/pais/la-dificil-tarea-de-reconstruir-la-memoria-historica-desde-la-policia-nacional>

Ortiz Franco, Juan David (2016).

«¿El Museo Casa de la Memoria debe ser un espacio neutral?» En: <http://pacifista.co/el-museo-casa-de-la-memoria-debe-ser-un-espacio-neutral/> (consulta realizada el 1ro de agosto de 2016)

[1] Desde su creación, la principal función del Consejo Directivo del Centro Nacional de Memoria Histórica ha sido “definir los lineamientos estratégicos para la construcción de la memoria histórica y formular una estrategia de priorización de proyectos de investigación que contribuyan al conocimiento de la verdad histórica”. (artículo 4to del Decreto 4803 de 2011 del Ministerio de Justicia y del Derecho) Desde ese momento, hasta marzo de 2017, estuvo integrado por el Ministro de Justicia, el Ministro de Educación, el Ministro de Cultura, el director del Departamento Administrativo para la Prosperidad Social, el director de la Unidad de Víctimas, dos representantes elegidos por la Mesa Nacional de Víctimas, y, finalmente, el director del Centro, quien, a diferencia de los integrantes demás integrantes de este cuerpo colegiado tiene voz, pero no voto.

Questões de autoridade e educação em museus

Questions of authority and education in museums

Alice Semedo (CITCEM – Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória; FLUP – Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal)
asededo@letras.up.pt; semedo.alice@gmail.com

Resumo: A crítica institucional ao museu e às suas dinâmicas de poder e políticas de representação tem sido constante, exigindo uma maior abertura à colaboração e à partilha de autoridade. Que questionamentos estão subjacentes a estas exigências que caracterizam, em grande parte, muitos dos projetos da atualidade museológica? A que tipos de autoridade se referem? E como é que estes questionamentos afetam a compreensão da pedagogia nestes espaços? Que conceptualizações sobre o papel dos museus e sobre o que significa educar são produzidas neste contexto? Que competências e estratégias de formação de educadores estão envolvidas? Essencialmente, este texto explora alguns dos desafios atuais à autoridade curatorial e, nomeadamente, a forma como têm afetado a compreensão da educação e do museu, apresentando uma reflexão problematizadora sobre os mesmos.

Palavras-chave: Museu, pedagogia, educação, autoridade, poder, reflexividade, crítico

Resumen: La crítica institucional al museo y sus dinámicas de poder y políticas de representación viene siendo constante, exigiendo una mayor apertura a la colaboración y al reparto de autoridad. ¿Qué cuestionamientos están subyacentes a estas exigencias que caracterizan, en gran parte, muchos de los proyectos de la actualidad museológica? ¿A qué tipos de autoridad se refieren? ¿Y cómo estos cuestionamientos afectan la comprensión de la pedagogía en estos espacios? ¿Qué conceptualizaciones sobre el papel de los museos y sobre lo que significa educar se producen en este contexto? ¿Qué competencias y estrategias de formación de educadores están involucradas? Esencialmente, este texto explora algunos de los desafíos actuales a la autoridad curatorial y, en particular, la forma en que han afectado la comprensión de la educación y del museo, presentando una reflexión problematizadora sobre los mismos.

Palabras clave: Museo, pedagogía, educación, autoridad, poder, reflexividad, crítico

Abstract: Institutional criticism of the museum and its dynamics of power and representative politics has been constant, calling for greater openness to collaboration and the sharing of authority. What questions underlie these demands, which characterize, in large part, many of the current museum projects? What types of authority do they refer to? And how do these questions affect the understanding of pedagogy in these spaces?

What conceptualizations about the role of museums and museum education are produced in this context? What competencies and training strategies of educators are involved? Essentially, this text explores some of the current challenges to curatorial authority and, in particular, how they have affected the understanding of education and the museum.

Keywords: Museum, pedagogy, education, authority, power, reflexivity, critic

A crítica institucional ao museu e às suas dinâmicas de poder e políticas de representação tem sido constante, exigindo uma maior abertura à colaboração e à partilha de autoridade. Que questionamentos estão subjacentes a estas exigências que caracterizam, em grande parte, muitos dos projetos da atualidade museológica? A que tipos de autoridade se referem? E como é que estes questionamentos afetam a compreensão da pedagogia nestes espaços? Que conceptualizações sobre o papel dos museus e sobre o que significa educar são produzidas neste contexto? Que competências e estratégias de formação de educadores estão envolvidas? Essencialmente, este texto explora alguns dos desafios atuais à autoridade curatorial e, nomeadamente, a forma como têm afetado a compreensão da educação e do museu, apresentando uma reflexão problematizadora sobre os mesmos.

1. ASSOMBRAÇÕES

Desde meados da década de 80 do século passado, o museu e o património têm ganho destaque como objeto de atenção académica e política, assistindo-se a transformações na percepção do seu papel e a uma mudança de paradigma (*pelo menos em termos retóricos*), do "museu como um templo" para "um museu como fórum" e, como resultado, a um entendimento dos museus como espaços para a diversidade e a democracia.

Num contexto de maior profissionalização e complexidade do sector – teoricamente muito marcado quer pela “viragem cultural” e “teoria crítica”, feminismo e movimentos sociais, quer pela globalização e alteração dos mercados e, conseqüentemente, das condições de financiamento da cultura –, diferentes disciplinas de ciências sociais e humanas têm concentrado a sua atenção em preocupações teóricas e práticas que

incluem uma crítica institucional ao museu e às suas dinâmicas de poder e políticas de representação (vejam-se, por exemplo, (AMES, 1992; BENNETT, 1995; CRIMP, 1993; DUNCAN, 1995; DUTTMANN *et al.* 1996 ; MACDONALD & FYFE, 1996 ; WEIL, 1990). Uma *nova teoria de museus* (aqui seguindo a compreensão de Marstine (2006), como sinónimo de nova museologia e de museologia crítica) tem interrogado o museu, explorando questões relacionadas, nomeadamente, com o binómio poder / conhecimento e os sujeitos implicados na sua representação e produção. Estes autores, na generalidade, apontam o ambiente físico do museu, os processos de classificação e organização da coleção, e a exposição pública de conhecimento (através dos diversos meios de comunicação de que dispõe), como veículos essenciais da sua mediação e da materialização do museu como lugar de controle, disciplina e autoridade. O posicionamento autoritário, positivista e conservador, elitista e excludente que apresenta é dissecado por muitos destes estudos, expondo o museu como uma instituição implicada em projetos de modernidade e colonialismo, racismo e políticas de género. Estes são questionamentos, aliás, amplamente colocados por artistas como Daniel Buren, Marcel Broodthaers ou Hans Haacke.

Esta *nova teoria de museus*, procura uma compreensão mais reflexiva e politizada da construção social do conhecimento (re)produzida em museus, ao mesmo tempo que os reconhece como desempenhando o papel de instituições autorizadas e sancionadas pelo Estado. De facto, estes estudos mostraram que o museu é uma instituição instrumental na formação do conhecimento e no disciplinamento das práticas sociais e culturais de colecionar e expor (BENNETT, 1995; HOOPER-GREENHILL, 1992). Reconhece-se que, embora os museus normalmente naturalizem as suas políticas e procedimentos enquanto *prática profissional e boas práticas*, as suas decisões refletem sistemas de valores subjacentes que são codificados em narrativas institucionais que não são nem naturais, nem inocentes. O museu seleciona certos produtos culturais para preservação oficial, para a posteridade e para exposição pública – um processo que reconhece e afirma algumas identidades e omite outras (KARP; LAVINE, 1991; LIDCHI, 1997). A sua arquitetura, organização espacial, formas de mediação e exposição utiliza frequentemente uma linguagem factual, que expressa objetividade, gosto superior e

conhecimento autoritário. Uma moldura não é apenas um pedaço de madeira que atribui ao trabalho que enquadra a significação de arte. A moldura não só estabelece limites como faculta um contexto narrativo e ideológico, que influencia a nossa compreensão acerca do que é ou não incluído (PREZIOSI, 1996). Na verdade, em vez de isolar um trabalho do resto do mundo, a moldura e o enquadramento que produz, liga os dois mundos (social e material). Logo, todos os dispositivos de enquadramento, tais como o inventário e os sistemas e práticas de classificação que lhe estão associados, ou os repertórios pedagógicos, são tão importantes quanto, por exemplo, a curadoria e o design de exposições, para compreendermos a natureza do conhecimento que produzimos em museus sobre objetos e coleções (SEMEDO; SENRA, 2015). Logo, através da sua posição que lhe permite autorizar o que considera ser a história, a cultura, o património, o *museu moderno* é mais do que uma mera prática de representação: o museu é uma “moldura”.

Assim, este *museu moderno* estabelece-se como uma das instituições de enquadramento centrais e indispensáveis da modernidade. As coleções do museu criam narrativas que moldam ideias dominantes e percepções de tempo, espaço, história, sujeito e formação de nações. O *museu moderno* é um lugar reverencial e de culto; um lugar significativo para a produção de narrativas de identidade e memória social nas sociedades ocidentais. É uma instituição que gera e (re)produz regimes de conhecimento e identidades. Susan A. Crane (2000, p.3) refere-se a este processo quando nos diz que:

A preservação no museu fixa a memória de culturas inteiras através de objetos representativos, selecionando o que deve ser mantido, lembrado, estimado, [a]rtefatos e costumes são salvos fora do tempo. Assim, a “fixação” da memória no museu constitui uma aparente permanência de (re)colha, organizada num tempo e espaço estáticos. A memória das culturas, da natureza e das nações é ajustada para acionar a memória em e para coletividades múltiplas e diversas. Então, essas memórias tornam-se componentes de identidades – mesmo para indivíduos que de outra forma não se sentiriam conectados com esses objetos.^[1]

Este envolvimento de académicos e profissionais nestes questionamentos será também indicador de uma mudança social e política relativa às expectativas associadas a estas instituições, resultante, em parte, da tentativa de colapsar a autoridade curatorial

do Museu. Estes questionamentos têm servido de contexto para o desenvolvimento de projetos de mediação de caráter marcadamente colaborativo com as comunidades, e que ambicionam uma abordagem holística do ser humano em sociedade. Marstine (2006, p.6) relaciona este impulso dos museus para este tipo de questionamentos com os movimentos artísticos dos anos 1960 que proclamaram que toda representação é política, articulando uma crítica ao museu através da sua obra. Inspirados por Walter Benjamin – *a aura e a autenticidade são construções sociais inadequadas e irrelevantes para a cultura do século XX* –, pelo movimento de direitos civis e pelas exposições Dada e Surrealistas – *para transformar a arte há que transformar os espaços de exposição* –, estes artistas contestaram a autoridade do museu, exigindo que se tornassem mais reflexivos e inclusivos. Na verdade, a maioria dos exemplos na literatura sobre desafios à autoridade curatorial, investiga exemplos de entidades externas ou de indivíduos que contestam o papel do museu. Contudo, é importante reconhecer que, apesar de normalmente apresentarem uma face pública unificada, as tensões, a resistência e o desafio também existem dentro das próprias instituições. A organização interna da instituição impõe limitações e restrições à autoridade curatorial por uma diversidade de razões intelectuais, práticas ou financeiras bem conhecidas de todos os que trabalham em museus. Nesse sentido, o trabalho de Sharon MacDonald (2002) que penetra nos bastidores dos museus utilizando uma abordagem de caráter etnográfico, por exemplo, deixou bem claro o nível de contestação e debate existente antes da abertura de uma exposição. Este tipo de estudos estará mais em linha com as experiências do *mundo real* daqueles que aí trabalham. De igual forma, a análise detalhada dos arquivos de museus revela bem que casos semelhantes de frustração curatorial e de testes aos limites de autoridade que têm sempre ocorrido ao longo da história dos museus, expondo a constância da sua natureza contingente (DUARTE, 2017; FREITAS, 2016; NORONHA, 2015)

Ambicionando um modelo de museu mais em linha com o seu tempo, Eileen Hooper-Greenhill (2000) anunciou o pós-museu que apresentou como espaço discursivo de práticas reflexivas, inclusão, diversidade cultural e democracia. Nele clama por um museu transparente que ultrapasse as suas inquietantes histórias e que reconheça que os

artefatos podem ter histórias não lineares. Este é um museu disposto a compartilhar o poder e a convidar os membros da comunidade a contribuir para a tomada de decisões sobre que histórias (que objetos) serão contadas e como podem ser interpretadas nestes espaços. O pós-museu apresenta-se autorreflexivo e oferece-se à descolonização:

Uma vez que o museu se declara um participante ativo na construção do significado, os enquadramentos são desafiados, fragmentados e tornados transparentes. O que normalmente é marginalizado, ou se encontra além do quadro, é trazido para dentro dele com o intuito de dissolver o quadro em si. (MARSTINE, 2006, p.5)

Quem seleciona os objetos e como são apresentados? Que história é considerada digna de colecionar e expor? Como é que tal é feito e quem toma essas decisões? Estas são questões que se tornaram parte dos processos de identificar a dimensão política, ideológica e as práticas estéticas do trabalho no museu. Todavia, na introdução do livro marcante editado em 1991, in *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, Karp e Lavine advertem que, apesar dessas tentativas de representação de múltiplas perspectivas em exposições (*as exposições, esse terreno sempre contestado*), os visitantes são atraídos “pela autoridade dos museus e os públicos podem perder interesse se essa autoridade for posta em causa” (KARP; LAVINE, 1991, pp. 7-8). A tensão entre essas diversas demandas públicas permanece uma constante na prática museológica (ver, por exemplo, DAVIS, 2016), com especial destaque para as exposições e opções pedagógicas. Por outro lado, e como Claire Warrior afirma, apesar de os museus tenderem hoje a ser compreendidos como “lugares de autoridade negociada”, as percepções sobre o trabalho dos conservadores não se alterou drasticamente, mantendo-se uma visão que inclui a sua responsabilidade “pela documentação objetiva das suas coleções, moldando narrativas credíveis em torno de artefactos, através de pesquisas e exposições” (WARRIOR, 2014, s/p.). A percepção de um museu desencarnado perdura nestas percepções de autoridade. A autoridade intelectual a que esta autora se refere – a produção de conhecimento através da compreensão íntima da coleção da instituição, bem como a validação da autenticidade dos objetos (através da experiência e da perícia) – parece continuar a ser um dos componentes basilares do trabalho em museus, como bem vincaram os participantes da conferência *Cultures of Curating The Limits of Authority* (ver

LONGAIR, 2015, pp. 1-7). De facto, aos olhos do público, o museu é uma instituição de confiança, que organiza, autentica / valida e transmite conhecimento fiável. Susan Crane (1997, p.51) diz mais: “os museus não nos devem mentir; esse ato parece ser uma violação da [nossa] fé. Assumimos que as nossas próprias memórias são falíveis, mas contamos com os museus, assim como com os historiadores, para que o passado o não seja”.

1. DESASSOMBROS

O pós-museu reflexivo é desassombrado. Vê-se atento aos processos sensíveis e contextuais próprios da autoridade curatorial, através dos quais o conhecimento é produzido e disseminado. Vê-se atento à sua natureza forçosamente parcial e posicionada. Arroja-se a entrar nos terrenos movediços e nos terrenos das margens, abrindo-se à sua radical descolonização e à integração da performatividade, subjetivação, inteligibilidade e nomadismo, como modos de estar no mundo.

Embora, neste modelo, o discurso espacializado dos objetos permaneça fulcral, este museu crítico aspira a participar de práticas culturais ampliadas, expondo-se à crítica e à reflexão partilhada. Mieke Bal (1992, p.579) fala mesmo de uma função metamuseal ao afirmar que os museus fariam bem em trazer para o primeiro plano dos seus espaços de exposição, essas molduras e esses corpos de forma a melhor situar o conhecimento que constroem / expõem e a alertar os seus públicos para as razões de (certos) caprichos anacrónicos das suas coleções. Só assim os museus passariam da sua mera "autorrepresentação" a uma "representação reflexiva" (PIETERSE, 1997, p.125) e de uma "museologia informativa" a uma "museologia performativa" (KIRSHENBLATT-GIMBLETT, 2000, p. 10) e verdadeiramente ativista. Nesse desejo de reflexão e performatividade, Jenny Kidd irá mais longe assegurando que os museus são "lugares vivos de lutas, através dos quais e nos quais os grupos e os indivíduos questionaram a autoridade, a posse, a voz, a ausência e o silêncio" (KIDD, 2014, p.3). A uma ideia de museu crítico, interrogativo, ativista e ético está implícita nestas noções.

Na verdade, a construção de uma museologia, de um museu ativista, que incorpore formas performativas de democracia anda no ar [2]. Mas nestes dias incertos de *instituições-em-estado-de-criese*, e em que a precariedade se vem tornando uma condição normalizada para vastos setores da população, mais do que nunca, os museus aspiram a deixar de ser meros repositórios de informação, para serem lugares de criticidade, agindo e pensando o mundo de maneira ética. Esta exigência de construção de relevância ética associa-se, além disso, à construção de novas formas de diálogo público e de participação cívica tal como anunciadas pelo pós-museu e, mais recentemente, pelo museu interrogativo (*crítico, reflexivo, performativo, ativista...*). Este posicionamento exige, porém, não só reciprocidade, mas também continuidade e é, provavelmente ao nível local, que essas parcerias com e na comunidade melhor funcionam e se tornam sustentáveis. Assim, a relevância produz-se através da constituição de redes que funcionam como recursos críticos dos lugares e que oferecem não só os seus recursos (coleções, espaços, investigação...), mas que atuam também como fóruns e zonas de contacto, desenvolvendo formas inovadoras de abordar questões características do espaço público e da contemporaneidade. Estas questões do espaço público mostram-se frequentemente fraturantes como, de resto, o debate dos últimos anos tem demonstrado (ver, por exemplo, CAMERON; KELLY, 2010). Por outras palavras, trata-se de pensar os museus como atores do terceiro espaço (SOJA, 2000), participando ativamente nas políticas urbanas e intervindo na construção do espaço público e da democracia performativa (KIRCHBERG, 2003). Neste sentido, o museu é um “lugar performativo”; um lugar de “ação comunicativa” que, de alguma forma, materializa, os valores da “utopia racionalizada” de que fala Bourdieu (1998, p.128). São, portanto, lugares assumidamente políticos e de ação.

Estes questionamentos e concetualizações sobre o papel do museu, da autoridade curatorial e dos seus modos de trabalho têm conquistado terreno, indo além da face mais pública dos museus, para impregnar todos os seus diferentes elementos e dimensões, nomeadamente dos processos de colecionar, documentar e inventariar coleções, expor, mediar e, enfim, “fazer” (*pack*) museus. Por outro lado, nestes últimos anos, o modo colaborativo para pensar / construir / desembalar (*unpack*) / contestar / imaginar estes

espaços vem sub-repticiamente penetrando projetos institucionais e políticas museológicas, consolidando-se como estratégia elementar do trabalho em museus e modo para desenvolver um sentido plural de questões / respostas; um sentido plural de fazer museus. Como assinalado por Karp e Kratz (2015), argumenta-se que estes projetos colaborativos fornecem configurações em que as discrepâncias entre os sistemas classificatórios são realçadas, promovendo, desta forma, um modo interrogativo para pensar estas dimensões do museu. Estes autores acreditam que esta orientação é terreno fértil para a configuração do que apelidam de museu interrogativo. Tomando emprestado um esquema classificatório da literatura comparada desenvolvem a noção de museu interrogativo a partir de um dos seus princípios centrais como curadores: "expor o problema, não a solução" (KARP; KRATZ, 2015, p. 289). Nas exposições – e em todas as outras dimensões do museu, vinca-se aqui –, tal significa:

afastar-se de exposições que parecem proferir uma palestra – o que (para expandir o esquema classificatório) pode ser compreendido como modo declarativo, indicativo, ou mesmo imperativo – em direção a uma abordagem questionadora mais baseada no diálogo. Significa que, quando desenvolvemos e projetamos exposições, as compreendemos como sendo essencialmente impugnadas, discutíveis e respeitadoras da agência e capacidade de conhecimento do público. (KARP; KRATZ, 2015, p. 281).

Uma atitude interrogativa é aquela que desafiará – *não se trata de derrubar, mas de desafiar* – as reivindicações à autoridade dos museus. Kratz e Karp (2015, p. 294) distinguem, igualmente, dois tipos essenciais de autoridade curatorial em ação: a autoridade cultural e a autoridade expositiva:

A primeira deriva da relação dos museus com as instituições e valores da sociedade em geral e as reivindicações de autoridade podem manifestar-se em declarações de missão, no papel dos museus ao abordar questões sobre valores – tais como beleza e verdade –, na sua arquitetura muitas vezes semelhante a um templo, e assim por diante. A segunda refere-se à forma mais ténue de como as exposições incorporam reivindicações de autoridade através da combinação de vários meios de comunicação, tais como, por exemplo, em configurações de objetos, na iluminação, em

textos e no espaço que cria um diorama ou o cubo branco dos museus de arte moderna. (KARP; KRATZ, 2015, p. 294).

Embora os projetos colaborativos se possam apoiar em qualquer um destes tipos de autoridade, Kratz e Karp julgam que o pluralismo de perspectivas, valores, ontologias e práticas, que lhe são centrais, contém desafios que subtilmente modificam e relativizam as reivindicações do museu à autoridade também noutras dimensões. Neste processo, acredita-se que as instituições se transformam e que os seus espaços se tornam mais questionadores. O livro recentemente publicado *Da Crítica do Museu ao Museu Crítico*, por Katarzyna Murawska-Muthesius e Piotr Piotrowski, sintetiza bem a maior parte das ideias que atravessam esta noção de museu^[3]:

Acreditamos que a missão crítica dos museus pode ser considerada a partir de três aspetos: a sua atividade no espaço público, a sua autocrítica e em termos das mudanças de geografia artística. Em primeiro lugar, a missão do museu deve ter em conta as transformações do mundo atual, tais como, a democratização, a politização cosmopolita da cultura, a integração europeia e as suas limitações, a interação dos fatores locais e globais e os problemas das minorias sociais, migrações e desigualdades sociais. O museu crítico deve ter um papel ativo, encorajando o público a compreender a complexidade do mundo atual e a reconhecer o significado da memória e do passado para o desenvolvimento da sociedade civil transnacional (cosmopolita) e diversa. Em segundo lugar, deve ser forjada uma nova identidade a partir da crítica da tradição do museu de arte e das práticas dos principais museus enciclopédicos. Finalmente, este novo museu deve reconhecer uma geografia artística não-tradicional, favorecendo as margens em vez dos centros da cultura artística ocidental e desafiando a hegemonia do Ocidente, que tem sido legitimada tanto pela tradição, quanto pela indústria global do turismo contemporâneo. Esta não é uma nova teoria da prática museológica, mas sim uma oportunidade para colocar essas ideias em prática num museu de arte tradicional. (MURAWSKA-MUTHESIUS; PIOTROWSKI, 2015, p.1-2).

Este museu crítico é um espaço de questionamento que não se furta ao debate e à controvérsia; é um museu que abraça os terrenos movediços das margens e “toma partido” enquanto dialoga abertamente com outras possibilidades. O museu *crítico, interrogativo, performativo, ativista, ético* posiciona-se perante questões relacionadas com os direitos humanos e a dimensão ética do ser humano ultrapassando narrativas binárias pouco e assumindo um posicionamento de disponibilidade radical.

Responder aos desafios do museu crítico exige, no entanto, uma ampla mudança na forma como o museu imagina e exerce as suas responsabilidades interpretativas e pedagógicas. Estas novas conceptualizações sobre o papel dos museus no mundo contemporâneo – e, nesse contexto, sobre o que significa educar – têm permitido pensar a educação em museus de diferente maneira. Nesta compreensão do museu, como arena onde questões de produção cultural e criação de conhecimento podem e devem ser colocadas, as possibilidades pedagógicas ganham destaque. O conceito de identidade e uma compreensão do museu como “poderosa máquina de definição da identidade” (DUNCAN, 1991, p.101), por exemplo, tem sido fundamental para o reposicionamento da educação em museus. O crescente número de estudos sobre a “experiência museológica” também tem proporcionado uma abertura a novas práticas museológicas que tentam libertar a mediação de restrições interpretativas. Este tipo de estudos apoiou, igualmente, uma revisão sobre conceitos e práticas associados a esta experiência (tais como, por exemplo, de aprendizagem, identidade pessoal e social, memória, inclusão), demonstrando quanto era urgente reconsiderar a complexidade do sistema de comunicação do museu e dos processos de construção de significado em curso. A noção de público seria, conseqüentemente, reconfigurada, ampliando-se e abrindo-se aos processos de resignificação destes espaços de comunicação e das suas possibilidades pedagógicas. Como o museu crítico reclama, os museus respondem “à vida lá fora”, explorando objetivos sociais e envolvendo-se ativamente com os mais diversos setores da comunidade (ver, por exemplo, GURIAN, 2006; JANES, 2007). Agora, trata-se de habitar os espaços onde vivem.

Estas questões complexas requerem abordagens pedagógicas que possam incorporar estas concetualizações em práticas modeladas quer pela ética, quer por uma praxeologia enquanto método. Apoiados pelo socio-constructivismo e pela visão mais filosófica e sistémica da pedagogia crítica^[4], é necessário que os educadores repensem a sua relação com o museu e com os públicos, examinando questões de autoridade interpretativa e (re)considerando modelos teóricos. Identificar valores, pressupostos e repertórios de criação de significado; desaprender vocabulários, repensar a sua própria identidade e maneiras de olhar, fazer e ser; procurar formas explícitas de visibilidade e

de dar corpo à sua própria voz no espaço do museu são, todas elas, ações que fazem parte do propósito de reflexão comum sobre as questões enunciadas.

A abordagem problematizadora de Cheryl Meszaros (2008) a propósito da autoridade interpretativa – autoridade que frequentemente toma a forma de textos, palestras ou atividades dos “serviços educativos” – é aqui útil para pensar este trabalho. Meszaros relaciona a autoridade interpretativa com o “imaginário social”^[5], argumentando que a exibição de “discursos e repertórios de construção de significado que constituem, sustentam e dão sentido aos objetos e histórias nas suas exposições” (MESZAROS, 2008, p. 158) desempenha um papel central para o seu entendimento. Estes repertórios e vocabulários são essenciais, porquanto, “embora possa haver um grande debate sobre até que ponto somos, ou podemos ser, moldados pela cultura que nos cria, há pouco debate em relação a sermos, de facto, moldados pela linguagem, hábitos e costumes que criam quer um mundo social, quer a ideia de um indivíduo” (MESZAROS, 2008, p.163). O desafio para os educadores de museus será, então, fazer com que os discursos, valores e repertórios interpretativos que constituem os museus e as práticas pedagógicas sejam visíveis e estejam acessíveis ao público.

Na verdade, neste museu crítico, tornar-se um educador de museu envolve consideravelmente mais do que acumular competências e estratégias. Envolve, como Larrivee (2000, p. 293-294) aponta, tanto a capacidade de investigação crítica, quanto de autorreflexão. A autorreflexão vai além da investigação crítica pela sua dimensão de exame profundo de valores e de crenças pessoais que incorporam nos seus pressupostos, por exemplo, de rotinas pedagógicas, expectativas dos visitantes, etc. Assim, a reflexão crítica inclui quer o conceito de investigação crítica, quer de autorreflexão, e define o atributo característico do que será um praticante reflexivo. A reflexão crítica envolve não só o exame de sistemas de crenças pessoais e profissionais, mas também as suas implicações éticas e o impacto dessas práticas de autoridade interpretativa. Meszaros (2008, p. 163-165) argumenta que a prática interpretativa criticamente engajada, procurará explorar essa autoridade interpretativa compreendendo-a como ferramenta potente de construção de significado. Ferramenta, aliás, sustentada e mantida por um poderoso discurso de verdade construído a partir de valores e crenças sobre o mundo.

Como se argumentou, o museu crítico é um espaço de autorreflexividade para todos, proporcionando espaços para conhecer, debater e refletir. Neste modelo, o conhecimento destes repertórios do museu faz parte desses espaços uma vez que a sua “desembalagem” (*unpacking*) possibilita, a todos os envolvidos (museu-educador-visitante), que assumam a responsabilidade pela forma como os apropriam, manifestam e reproduzem nas suas vidas, em exposições, modos de colecionar, pedagogias. Estes espaços de questionamento e reflexão convidam o museu-educador-visitante a um envolvimento autoconsciente com o seu próprio mecanismo de construção de significado. Este aspeto da autorreflexividade crítica constituirá uma das linhas que divide a teoria da aprendizagem construtivista e as formas de pensamento ético, mais alinhadas com as abordagens próximas da pedagogia crítica, crescentemente abraçada por museus. Na verdade, a referência à ética é notória nestas abordagens: esta exposição de repertórios e autorreflexão dirige a atenção para a forma como os valores se tornam instituídos, normalizados e internalizados no imaginário social. A reflexão implica também conhecimento e, neste caso, Meszaros (2008, p.166-8) fala da necessidade de “compreender a compreensão”. Só este conhecimento permitirá suplantar o tipo de hierarquias de conhecimento e relações de poder que continuam a ser representativas entre os educadores e que, posteriormente, “assombram os espaços do museu”.

1. SOMBRAS OU “COMO FAZER COM QUE AS COISAS ACONTEÇAM EM VEZ DE DEIXAR QUE AS COISAS NOS ACONTEÇAM?”

O conhecimento (e a sua organização), continua a ser um componente fundamental da autoridade curatorial, trespassando todas as suas dimensões, nomeadamente a pedagógica. Contudo, nas últimas décadas o mundo mudou e o papel dos museus no mundo, mudou com ele. As mudanças sociais e políticas – que colocaram uma maior ênfase na educação–, as novas tecnologias, a crescente importância das exposições temporárias nos ritmos de vida dos museus, são apenas alguns dos fatores que têm delineado essa mudança, colocando desafios adicionais ao conhecimento e à autoridade curatorial. Alguns desses desafios relacionam-se com a própria formação de quem aí trabalha^[6] e com uma dimensão marcadamente reflexiva. Os museus abrem-se ao

incorporado e vivencial e à construção de uma museologia – de um museu – ativista que incorpore formas performativas de democracia (BHABHA, 2004; CHAKRABARTY, 2002). Este museu crítico, apresenta-se atento aos processos sensíveis e contextuais, através dos quais o conhecimento é produzido e disseminado; este museu vê-se atento à sua natureza, forçosamente parcial e posicionada.

3. TODAVIA.

Do mundo anglo-saxónico chegam dois estudos a que gostaria de aludir. Um deles, realizado em 2008^[7], mostrou que, numa escala de 1 a 5, os visitantes do museu os classificavam como sendo altamente confiáveis (4,62), mas esta confiança assenta na ideia de que os museus apresentam factos não mediados. Os inquiridos demonstraram que não existe uma perceção clara de que, ao seleccionar e organizar objetos para apoiar determinado argumento / história, os museus constroem uma interpretação e que a experiência da visita também é moldada através do design da exposição, do tipo de textos apresentados. Em consonância com a pesquisa referida anteriormente, o outro estudo, mais recente,^[8] demonstra a prevalência destas perceções. Os museus apresentam uma posição única de confiança na sociedade, especialmente em contraste com os média e o governo. Os museus são vistos como "guardiões da informação factual" que "apresentam todos os lados da história". Quando convidados a refletir sobre o que não se adequa aos propósitos essenciais de museus, os participantes neste estudo referiram a promoção da justiça e os direitos humanos, bem como a criação de fóruns para o debate, como não sendo os mais adequados a museus. Essas atividades foram referidas como minando os valores essenciais de confiança e integridade que lhe estão associados. Para os inquiridos, os museus podem abordar temas controversos, mas devendo sempre ter em conta cada um dos lados da questão, mantendo-se neutros, em vez de tomar uma posição; podem, de forma apropriada, ter um "ponto de vista moral", mas não um ponto de vista político; os museus devem oferecer informação imparcial e não politicamente dirigida. Na investigação aqui referida, argumenta-se que se os museus optarem por discutir questões com contenção, questões tais como, as mudanças climáticas ou os direitos humanos, se corre o risco de fechar a porta às muitas pessoas que sentem que um dos principais objetivos do museu é proporcionar um dia agradável e divertido para passar em família.

Até ao momento e que seja do meu conhecimento, ainda não foi realizado nenhum tipo de estudo em Portugal que inquiria os públicos sobre estas questões (*faz falta à nossa reflexão*). Receio, porém, que as respostas não fossem muito diferentes. Durante as entrevistas realizadas no âmbito de um estudo de públicos que realizei recentemente, a maior parte dos inquiridos revelou este tipo de expectativas para a sua visita a museus e monumentos. Por que razão há uma dissonância tão vincada entre o que os museus aspiram a ser e as perceções públicas do que são e podem ser? Ou estas serão apenas as aspirações de quem teoriza os museus? O que temos feito para que assim seja? Para onde vamos? Como podemos afirmar-nos enquanto lugares de criticidade e de democracia performativa?

Bem sei que já lá vão 15 anos, mas o espírito de um texto que escrevi como conclusão da (*penosa*) tese, ainda me parece fazer todo o sentido e as questões permanecem. Com os devidos cortes e adaptações, fica, pois, como conclusão para me assombrar:

Num período de tantas e tão rápidas mudanças sociais seria desejável que os museus se perguntassem como podem "fazer" formas críticas de profissionalismo e reconstituir a sua identidade profissional nestas condições de mudança social. Se assumirmos que o museu vive uma "crise de posicionamento", que novas formas de identidade profissional o podem levar mais além? Certamente que estas são questões a ter em conta e que precisam ser feitas. Os museus são lugares frágeis que necessitam de uma espécie de "vigilância reflexiva" ... O conceito de "profissionalismo ativista", enunciado por Judyth Sachs (2000), parece-me que poderia ser utilmente articulado pelos profissionais de museus. Este conceito reformularia o seu papel político e profissional, reconhecendo as suas responsabilidades específicas, mas apelando, também, a um envolvimento mais amplo com a comunidade e invocando, principalmente, as suas responsabilidades profissionais coletivas. Sachs apropria-se da noção de "política geradora" (*generative politics*) e de "confiança ativa" de Giddens explicando (p. 81) que essa "confiança ativa" não é incondicional, mas sim uma característica das relações profissionais negociadas. Por sua vez, tal requer novas formas (colaborativas) de trabalhar junto. A "política geradora" permite e encoraja indivíduos e grupos a "fazer com que as coisas aconteçam em vez de deixar que as coisas nos aconteçam" (p. 85). No domínio público em que os museus operam, uma política geradora permite-lhes assumir a responsabilidade coletiva do seu próprio destino e das decisões políticas da sua "vida" na ordem social mais ampla. Não é, pois, de surpreender que tal política deva ser "orgânica". No entanto, uma política geradora e uma confiança ativa não podem ser impostas a partir do exterior. As questões de justiça social, na conceptualização de Sachs, são aqui de crucial importância, centrando-se nos processos de diálogo e reciprocidade para gerar novos conhecimentos e oportunidades participativas de discussão. Tais práticas opõem-se a noções gerenciais de profissionalismo, caracterizadas pela

"eficiência", controle, fragmentação e pela perda de autonomia e alento entre o grupo. Como poderá então ser o profissional ativista? (SEMEDO, 2003, pp.333-335).

REFERÊNCIAS

AMES, M. *Cannibal Tours and Glass Boxes*. Vancouver: UBC Press, 1992.

ARRIAGA AZKARATE, Amaia. *Conceptions of Art and Interpretation*. In *Educational Discourses and Practices at Tate Britain*. London, PhD Thesis, Universidad Pública de Navarra, Spain, 2009.

BAL, M. *Telling, showing, showing off*. *Critical Inquiry*, 18, p. 556–94, Spring 1992.

BARROS, Ana. *De Corpo e Alma: Narrativas dos Profissionais da Educação em Museus da Cidade do Porto*, 2008, 189 p. Dissertação de Mestrado em Museologia, Faculdade de Letras, Universidade do Porto, Porto, 2018.

BENNETT, T. *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. Londres: Routledge, 1995.

BHABHA, Homi. *The Location of Culture*. London/New York: Routledge, 2004.

CAMERON, Duncan. *The Museum, a Temple or the Forum?* In ANDERSON, G. *Reinventing the Museum: Historical and Contemporary Perspectives on the Paradigm Shift*. CA: AltaMira, 2004. p. 61-73.

CAMERON, F. R.; KELLY, L. *Hot Topics, Public Culture, Museums*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars, 2010.

CHAKRABARTY, Dipesh. *Museums in Late Democracies*. *Humanities Research*. X: 1, 2002.

CRANE, Susan. *Memory, Distortion, and History*. In *Museum, History and Theory*, 36 (4), 1997. p. 51.

_____. *Museums and Memory*. Stanford: Stanford University Press, 2000.

CRIMP, Douglas. *On the Museum's Ruins*. Cambridge, MA : MIT Press, 1993.

BOURDIEU, Pierre. *A Reasoned Utopia and Economic Fatalism*. *New Left Review*, 1/227, January-February, 1998. p.125-130.

DAVIS, Ben. *Connoisseurship and Critique*. e-flux. Journal #72 — april 2016. Disponível em : <<http://www.e-flux.com/journal/72/60496/connoisseurship-and-critique/>>. Acedido em 26 de julho 2018.

DUARTE, Adelaide. *Da Coleção ao Museu. O Coleccionismo Privado de Arte Moderna e Contemporânea em Portugal*, Lisboa: DGPC, Caleidescópio, 2017.

DUNCAN, Carol. Art museums and the ritual of citizenship. In KARP, I.; LAVINE, S. D. (Org.), *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, Washington, DC: Smithsonian Institute Press, 1991. pp. 88–103.

_____. *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 1995.

DUTTMANN, A. G. et al. *The End(s) of the Museum*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1996.

FREITAS, Manuel. *Museu Machado de Castro. Memorial de um Complexo Arquitetónico enquanto Espaço Museológico (1911 – 1965)*, Lisboa: DGPC, Caleidescópio, 2016.

GURIAN, Elaine Heumann. *Civilizing the Museum: The Collected Writings of Elaine Heumann Gurian*, New York: Routledge, 2006.

HOOPER-GREENHILL, E. *Museums and the interpretation of visual culture*. London, New York: Routledge, 2000.

_____. *Museums and the Shaping of Knowledge*. Londres, Nova Iorque: Routledge, 1992.

JANES, Robert R. Museums, Social Responsibility and the Future We Desire. In KNEEL, S.; MACLEOD, S.; WATSON, S. (Org.). *Museums Revolutions: How museums change and are changed*. Routledge: Taylor and Francis Group, 2007. p. 134-146.

KARP, Ivan.; Kratz, Corinne. *The Interrogative Museum*. In SILVERMAN, Raymond A. *Museum as Process: Translating Local and Global Knowledges*, Londres: Routledge, 2015. p. 279-298.

_____.; LAVINE, Steven. Introduction: Museums and Multiculturalism. In KARP, I.; LAVINE, S. D. (Org.), *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*. Washington, DC: Smithsonian Institute Press, 1991. p.1-9.

KIDD, Jenny. Introduction. In Kidd, Jenny, et al. *Challenging History in the Museum*. Burlington, VT: Ashgate Publishing Co., 2014. p. 1-15.

KIRSHENBLATT-GIMBLETT, Barbara. The museum as catalyst. ICOM Sweden. *Museums 2000: Confirmation or Challenge*, Vadstena. (pp. 1-19). Disponível em : <<http://www.michaelfehr.net/Museum/Texte/vadstena.pdf>> Acedido em 26 julho 2018.

KIRCHBERG, Volker. Categorizing Urban Tasks: Functions of Museums in the Post-Industrial City. In *Curator: The Museum Journal*, Vol. 46, Issue 1, 2003. p. 60-79.

LARRIVEE, Bárbara. Transforming teaching practice: becoming the critically reflective teacher. *Reflective Practice*, 1, 2000. p.293–307.

LIDCHI, Henrietta. The poetics and politics of exhibiting other cultures. In S. Hall. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Sage/Open University, 1997. p. 151–222.

LONGAIR, Sarah. Cultures of Curating: The Limits of Authority. *Museum History Journal*, 8:1, 2015. p.1-7

MACDONALD, Sharon.; FYFE, Gordon. *Theorizing Museums. Representing Identity and Diversity*. Cambridge: Wiley-Blackwell Publishers, 1996.

MACDONALD, Sharon. *Behind the Scenes at the Science Museum*. Oxford: Berg, 2002.

MARSTINE, Janet. *New Museum Theory and Practice: An Introduction*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2006.

MESZAROS, C. Modeling Ethical Thinking: Toward New Interpretive Practices in the Art Museum. *Curator: The Museum Journal*, 51, 2008. p.157-170.

MURAWSKA-MUTHESIUS, Katarzyna; PIOTROWSKI, Piotr. *From Museum Critique to the Critical Museum*. Ashgate: Routledge, 2015.

NORONHA, Elisa. *Discursos e reflexividade: um estudo sobre a musealização da arte contemporânea*. Porto: CITCEM, 2015.

OLIVEIRA, Genoveva. *Museus e Escolas: os serviços educativos dos museus de arte moderna e contemporânea*. Tese de Doutoramento em História da Arte. Évora, Universidade de Évora, 2012.

PIETERSE, N. Multiculturalism and museums: Discourse about Others in the Age of Globalisation. *Theory, Culture & Society*, 14(4), 1997. p. 123-146.

PREZIOSI, Donald. Brain of the Earth's Body Museums and the Framing of Modernity. In DURO, Paul (Org.). *The Rhetoric of the Frame, Essays on the Boundaries of the Artwork*. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1996. pp. 96-110.

SACHS, Judyth. "The activist professional". *Journal of Educational Change*, 1:1, 2000. p. 77-94.

SEMEDO, Alice. *The professional museumscape: portuguese poetics and politics*. Tese de Doutoramento, Leicester University, 2003. Disponível em <<https://lra.le.ac.uk/handle/2381/31145>> Acedido em 26 de julho 2018.

_____. Representações e identidade em exposições de museus. In MOLINA PUCHE, Sebastián; CUENCA LÓPEZ, José María (Org.). *Enseñanza de la historia y formación de identidades colectivas*. Clío. Saragoza: Asociación Proyecto Clío. Nº 41, 2015.

_____.; SENRA, Sandra. Práticas e Recursos na Organização de Conhecimento de Objetos de Design. In BRANCO, Vasco; SEMEDO, Alice et al. *Consequências: história, museologia e museografia do design português - projeto e pensamento*. Porto: Universidade do Porto, Universidade de Aveiro, 2015.

SOJA, Edward. Thirdspace: Expanding the scope of the geographical imagination. In READ, A. (Org.). *Architecturally Speaking: Practices of Art, Architecture and the Everyday*, 2000. p. 13-30.

WARRIOR, C. (2014) What is a Curator?. University of Cambridge, Art and Science of Curation 2013-2014 project. Disponível em <http://www.artandscienceofcuration.org.uk/what-is-a-curator-claire-warrior/>. Acedido em 26 julho 2018.

WEIL, Stephen. Rethinking the Museum and Other Meditations. Washington: Smithsonian Institution Press, 1990.

[1] As citações traduzidas ao longo do texto são da inteira responsabilidade da autora.

[2] <https://www.museumnext.com/2017/04/should-museums-be-activists/>. Acedido em 26 de julho de 2018.

[3] Neste caso desenvolvido a partir do museu de arte.

[4] O socio-construtivismo e pedagogia crítica fazem parte do vocabulário de uma grande parte dos educadores de museus como alguns estudos têm demonstrado (ARRIAGA, 2009; BARROS, 2008; OLIVEIRA, 2012).

[5] Reposicionando-a, assim, entre o conhecimento do eu (individual) e o conhecimento social, coletivo (cultural).

[6] Embora as competências de gestão de coleções ainda sejam vistas como um componente importante do trabalho em museus, há uma crescente procura por outro tipo de competências que abala a base tradicional de conhecimentos dos profissionais de museus. Competências como planeamento estratégico, organizacionais, gestão e administração, investigação, e de TIC e, acima de tudo, de comunicação e trabalho com comunidades fazem parte da maior parte dos *curricula* de Mestrados em Museologia.

[7] <http://www.interconnectionsreport.org/reports/IMLSMusRpt20080312kjm.pdf> Acedido em 26 de julho 2018.

[8] <http://www.museumsassociation.org/download?id=954916> Acedido em 26 de julho 2018.

Institucionalização de coleções privadas de arte contemporânea no Brasil: possibilidades para se pensar os museus de colecionadoras e colecionadores

Institutionalization of private collections of contemporary art in Brazil: possibilities for thinking museums of women and men collectors

Nei Vargas da Rosa (UFRGS)
neivargasdarosa@gmail.com

Resumo: O artigo aborda uma nova modalidade de museus que pode ser compreendida como um segmento dos museus de arte: os museus privados de colecionadoras e

colecionadores de arte contemporânea. Surgidos nas últimas décadas, estes museus revelam que os procedimentos colecionistas são trans-históricos, pois muitas das práticas e noções permanecem no transcorrer dos tempos e chegam nos museus do século XXI. Neste sentido, a reflexão busca entender como estas continuidades, ao se manifestarem, revelam categorias de habilidades que sobrevivem no tempo em meio a outras que são esquecidas ou reelaboradas conforme as condições do contexto histórico ao qual estão inseridas. Estas noções são trazidas para compreender como o colecionismo de arte se constitui como fenômeno que impulsiona a produção das artes visuais e o campo museológico, contribuindo para o desenvolvimento do sistema da arte.

Palavra-chave: Colecionismo; Arte contemporânea; Institucionalização

Abstract: The article discusses a new modality of museums that can be comprehended as a segment of art museums: the private museums of men and women collectors of contemporary art. Emerged in recent decades, these museums reveal that the collections procedures are trans-historical, because many of the practices and notions remain in the course of time and arrive in the museums of the 21st century. In this sense, the reflection seeks to understand how these continuities, when manifested, reveal categories of skills that survive in time in the midst of others that are forgotten or reworked according to the conditions of the historical context in which they are inserted. These notions are brought to understanding how the art collecting is constituted as a phenomenon that stimulates the production of visual arts and the museological field, contributing to the development of the art system.

Keyword: Collecting; Contemporary Art; Institutionalization

"You don't possess art, art possess you".

Friedrich E. Rentschler

1. Mapeando o território

O aumento de museus privados de colecionadoras e colecionadores de arte contemporânea nas últimas décadas pode ser considerado um fenômeno de grande dimensão e abrangência. No *Private Art Museum Report*, estudo global organizado pelo *Larry's List* sobre este segmento mostra 314 museus privados até 2014, data da

publicação do Relatório. Segundo reportagem na *Artforum*[1] sobre o estudo, 70% deles foram criados depois de 2000, tendo a Coreia do Sul na liderança com o maior número: 45 museus, sendo 13 só em Seul. Para se ter ideia do nível de sofisticação das instituições sul-coreanas, a *The Private Museum*, museu do colecionador Daniel Teo, é um espaço dedicado especialmente para colecionadoras e colecionadores mostrarem suas coleções. Atrás da Coreia, os Estados Unidos apresentavam 43 museus, 42 na Alemanha, 26 na China, 19 na Itália e 11 no Japão.

É possível mencionar a Saatchi Gallery do iraquiano-britânico Charles Saatchi, como um dos primeiros, se não o primeiro, e dos mais significativos dessa modalidade. Foi inaugurado em uma antiga fábrica de tintas na Boundary Road, em 1985, e hoje a Galeria está num prédio histórico no elegante bairro Chelsea, em Londres. Saatchi foi um dos principais impulsionadores dos *Young British Artists*, grupo no qual Damien Hirst fez parte e hoje é um dos mais caros artistas vivos do mundo. Saatchi compõe a cena das mais influentes personalidades do mundo das artes visuais, assim como o milionário francês François Pinault, dono de uma fundação em Veneza com uma das maiores coleções de arte contemporânea do mundo, aproximadamente de 3.500 obras. Em 2016, Anne Hidalgo, a prefeita de Paris, confirmou que Pinault vai expor parte de sua coleção na antiga Bolsa de Comércio, prédio no coração da capital francesa. A fundação do magnata do luxo terá a concessão para utilizar o edifício histórico durante 50 anos.

Até mesmo em regiões de pouco desenvolvimento da arte contemporânea, como é o caso de Bangladesh e Rússia, a presença de museus privados é realidade. O casal Nadia e Rajeeb Samdani inauguraram a Samdani Art Foundation em 2011, na capital Dhaka, buscando impulsionar a carreira de profissionais das artes visuais e da arquitetura. Para tanto, além da estrutura física museológica que oferece exposições, o casal dispõe o *Samdani Art Award*, certame bianual, que concede prêmios a jovens artistas de Bangladesh, impulsionando o mercado de arte daquela região. Para profissionais da arquitetura, a Fundação oferece o *Samdani Architecture Award*, com a mesma lógica do prêmio para artistas visuais. O magnata da energia Leonid Mikhelson contratou Renzo Piano para transformar uma centenária usina atômica na nova sede de seu museu de arte contemporânea, em Moscou, a V-A-C Foundation, que leva o nome de sua filha, Victória,

que funciona desde 2009. Mikhelson deixou de fazer parte da tendência que movimenta o colecionismo entre milionários na Rússia, quando parou de adquirir pinturas clássicas de artistas consagrados para se dedicar à arte contemporânea.

É possível estender os exemplos de museus desta natureza que se avolumam nos cinco continentes, impulsionando a compreensão da produção de arte contemporânea na perspectiva da institucionalização de coleções particulares. Estas instituições impulsionam a carreira de artistas, ampliam os horizontes criativos ao oferecem subsídios de produção, residências, programas específicos de educação, proporcionam visibilidade e circulação de obras em exposições, publicações e incentivos à pesquisa, editais de premiações e uma extensa programação cultural aos diferentes públicos. Além de oferecer aportes substanciais para o desenvolvimento das artes visuais, estes museus atuam sobremaneira no tecido social das comunidades onde estão instaladas ao ativarem toda uma cadeia produtiva em torno da economia da cultura e no desenvolvimento institucional museológico.

Quando esta pesquisa começou a ser delineada para submissão na seleção do Curso de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, no início de 2015, o Brasil possuía quatro coleções de arte que passaram pelo processo de institucionalização. Uma[2] delas não prosperou, mas outras três foram abertas logo em seguida. Atualmente, o cenário que expressa a forma institucionalizada das coleções de arte contemporânea no Brasil traz, por ordem de abertura aos públicos, a Fundação Vera Chaves Barcellos, em Porto Alegre e Viamão/RS, 2005; Instituto Inhotim, em Brumadinho/MG, 2006; e a Fundação Figueiredo Ferraz, Ribeirão Preto/SP, 2011.

Deve-se observar que em função da delimitação do objeto da pesquisa, a institucionalização de coleções privadas de arte contemporânea, outras instituições correlatas não são analisadas. Elas exploram uma temporalidade mais ampla dos processos artísticos, incluindo obras do modernismo que dividem espaço com arte contemporânea de excepcional qualidade. No entanto, são citadas para se mostrar a expansão da institucionalização das coleções privadas de artes visuais no Brasil e,

também, por evidenciarem uma outra modalidade de colecionismo que guarda suas especificidades.

O Museu de Fotografia de Fortaleza oferece um acervo de quase 3 mil fotografias em seus 2,5 mil m². Ali pode-se tomar contato com fotografias de Man Ray, Henri Cartier-Bresson, Marcel Gautherot, André Liohn, Steve McCurry, Claudia Andujar, Rosângela Rennó, entre outros nomes. Inaugurado em 2017, o Instituto Paula e Sílvia Frota tem por objetivo dar acesso à fotografia por meio de exposições, propostas educativas, oferece auditório, biblioteca, exibição de filmes e vídeos.

O empresário, artista e colecionador Marcos Amaro representa um caso raro nas artes visuais na história do País, pois pode-se considerar um dos maiores investimentos realizados por uma pessoa neste campo da produção artística. Amaro está aplicando 10 milhões de dólares[3] na área, tendo até o momento inaugurado a Fundação Marcos Amaro, composta pela Fábrica de Artes Marcos Amaro, FAMA, sediada no antigo prédio da fábrica de tecidos São Pedro, em Itu/SP, pelo Museu da Escultura Contemporânea Latino-Americana, MESCLA, parque a céu aberto em Salto, e pela aquisição da Galeria Emma Thommas, na capital paulista, realizações em 2017. Amaro tem adquirido obras importantes para seu acervo, como o *Experimento n. 3*, obra de Flávio de Carvalho, entre outras de elevada importância para a História da Arte no País.

A Galpão da Lapa, do casal Andréa e José Olympio Pereira, foi inaugurada em junho de 2018, também não compõe a pesquisa. Sabe-se da importância do casal Olympio Pereira no cenário do colecionismo de arte em São Paulo, com mais de 2 mil obras de artistas significativos para a compreensão da arte brasileira e internacional. Parte da coleção estava no apartamento da Avenida São Luiz, antiga residência do galerista Marcoantônio Vilaça, onde era acervada e exposta. Algumas obras da coleção compuseram a mostra “Os muitos e o um” no Instituto Tomie Ohtake, em São Paulo, em 2016, sob curadoria de Robert Storr, ex-curador do Museu de Arte Moderna, MoMA, de Nova Iorque. José Olympio não atua apenas como colecionador, tendo sido presidente do Museu de Arte Moderna de São Paulo entre 1997 e 2004, além de participar de conselhos e patronatos de museus importantes do País. Com Bernardo Paz e o casal Genny e Selmo

Nissenbaum, Andréa e José Olympio são os únicos brasileiros a constar na lista *Top 200 Collectors*, da ArtNews nos últimos anos.

Como fonte disseminadora de conhecimento e fértil campo investigativo, o colecionismo desponta como agrupamento de objetos formados por eleição, que passam por ordenamentos embasados em determinados valores e resultam no registro de narrativas das possíveis formas de ser e estar no mundo. Esta prática evoca uma série de sentidos, podendo ser analisada a partir de diferentes pontos de vista. Neste sentido, a intenção aqui é pensar a construção de noções afetas ao procedimento colecionismo ao longo dos tempos históricos, buscando entendê-las como resultado de práticas e hábitos adquiridos que evidenciam o passado na construção do contemporâneo. Este elo que traz noções longevas que persistem e chega aos dias atuais são fundamentais para compreender as condições que são dadas na (re)formulação dos princípios e condutas do colecionismo.

Como prática arraigada na estrutura cultural da humanidade, o colecionismo desenvolveu-se em um processo de fluxos, tensões e coexistência de noções que marcam tempos distintos, adquirindo novos contornos até alcançar a institucionalização de coleções privadas de arte contemporânea, assunto para o qual se debruça a presente pesquisa.

2. Colecionismo de arte contemporânea conectando tradições

Na tese em andamento, a institucionalização de coleções privadas de arte contemporânea é compreendida como uma das muitas formas que o colecionismo toma para se expressar ao longo dos tempos. É vista como uma prática envolvida na conformação das estruturas socioculturais da humanidade, que liga hábitos transmitidos do passado presentes na construção do contemporâneo. Ou seja, colecionismo conecta processos contemporâneos a tradições.

Para se discutir o colecionismo de arte contemporânea, recorre-se ao filósofo italiano Giorgio Agamben que aponta premissas importantes no entendimento da questão. No conjunto de suas obras, o autor tem se interessado em desvendar uma profunda

arqueologia das raízes da modernidade, perpassando por áreas do conhecimento como arte, política, teologia, história e filosofia, pois para Agambem não há distinção entre estas áreas. Na tentativa de dar sentido às transformações do mundo, o autor busca em Michel Foucault a ideia de biopolítica para entender a politização e governabilidade, sobretudo como são construídas as noções e as experiências nas relações entre tempo e subjetividade nas democracias modernas. Ele apresenta conceitos que ajudam a refletir as dinâmicas do colecionismo em sua perspectiva histórica, instigando a ideia de continuidade de práticas em tempos que não se fundam apenas em determinações cronológico-causais.

Com vistas a entender as possíveis acepções do que significa ser contemporâneo, o autor indaga do que se é e de quem se é contemporâneo. Em seu livro *O que é contemporâneo*, a noção de continuidade de algo que permanece nos tempos, se mantém, se internaliza e se transforma, como as práticas culturais, pode ser subentendida nesta passagem:

a contemporaneidade se escreve no presente assinalando-o antes de tudo como arcaico, e somente quem percebe no mais moderno e recente os índices e as assinaturas do arcaico pode dele ser contemporâneo. Arcaico significa: próximo da *arké*, isto é, da origem. Mas a origem não está situada apenas num passado cronológico: ela é contemporânea ao devir histórico e não cessa de operar neste (...). A distância – e, ao mesmo tempo, a proximidade – que define a contemporaneidade tem o seu fundamento nessa proximidade com a origem, que em nenhum ponto pulsa com mais força do que no presente. (AGAMBEN, 2005, p. 69)

As muitas formas como a cultura se expressa decorre de um conjunto de conhecimentos que são legados e chegam ao mundo atual ressaltando as experiências adquiridas em tempos distintos, como ocorre no exercício do colecionismo de arte. Para o historiador Francisco Marshall, o colecionismo alcança magnitude trans-histórica ao apropriar-se de diferentes instrumentos e distintas formas de manifestar-se em todos os tempos históricos, assumindo “um complexo sistema de funções e finalidades, com implicações cognitivas e culturais que jamais deixaram de acrescentar qualidades à espécie, em seu desenvolvimento cultural”. (MARSHALL, 2005, p. 14).

Na estrutura da noção colecionista está o ordenamento das coisas colecionáveis como matriz fundante. Ordenamento remete à organização, sistematização e uma boa dose de disciplina. A seleção, domesticação e o cultivo de sementes que instituem a

agricultura como condição à sedimentação dos primeiros clãs e das primitivas sociedades pode ser visto desta maneira. Também o disciplinamento das estruturas urbanas que cedo apresentam alto grau de sofisticação, ambientes de onde despontam as primeiras cidades-estado. Nelas, as elites aos poucos vão dando sentido ao acúmulo como instrumento de obtenção de mais conhecimento, o que justifica a emergência dos escribas, dos pergaminhos e, a seguir, das bibliotecas. Estas noções do colecionismo são atribuídas às palavras coletar e comunicar, que possuem raízes semânticas bastante próximas, conforme explica Marshall:

Colecionar, do latim *collectio*, possui em seu núcleo semântico a raiz **leg*, de alta relevância em todos os falares indo-europeus e mesmo antes, pois esta raiz está entre as poucas que conhecemos do proto-indo-europeu, há mais de 4 mil anos atrás, com sentidos ordenadores. No grego clássico, em seu grau “o”, produz o morfema *log*, avizinjado, em seu grau “e”, de *leg*, ambos repletos de derivados. Nesta família lingüística, aparece o núcleo semântico e significativo do colecionismo: uma relação entre pôr em ordem raciocinar (*logeín*) e discursar (*legeín*), onde o sentido de falar é derivado do de coletar: a razão se faz como discurso. O discurso, morada da razão. Ordenar, colecionar, narrar. (MARSHALL, 2005, p. 15)

De fato, as coleções de arte são discursos potentes e nelas se pode buscar referências para analisar formas de pensar e ver o mundo. Assim, quando se vai a Viamão, Ribeirão Preto ou Brumadinho para tomar contato com o colecionismo de arte contemporânea, ali são encontradas muito mais do que obras de arte em um ambiente expositivo de caráter museológico. O ordenamento que recebem, os discursos que as obras produzem como unidade e com seu conjunto, bem como delas com o espaço onde estão remetem a este estado de práticas que persistem no tempo, que são da ordem das continuidades, de algo que se constitui ligado ao passado, a tradições que se reinventarem e operam na construção do presente.

Tanto quanto grupos primitivos de *Homo sapiens* do Grande Vale em Rife, na África, ampliaram suas condições de subsistência ao coletarem rochas que lhes ajudaram a desenvolver estratégias de sobrevivência (MENEGAT, 2005), também nos museus de colecionadoras e colecionadores está presente a noção de coleta, ordenamento e, porque não dizer, subsistência, agora aberto a outros sentidos. Quando João Figueiredo Ferraz toma por princípio adquirir obras de um mesmo grupo de artistas brasileiros desde o

princípio da década de 1980 até o presente, como o faz ao acompanhar a trajetória dos integrantes do Casa 7, demonstra noção de coleta e ordenamento. Vera Chaves Barcellos recorre ao mesmo fundamento ao dar condições técnicas e ambientais para a conservação das mais de 800 obras de sua autoria e aproximadamente 1200 obras de artistas nacionais e internacionais. Por seu turno, Bernardo Paz estabelece uma sofisticada e inovadora articulação entre arte contemporânea, arquitetura e natureza para dar condições de continuidade de um pensamento em arte.

3. O sistema da arte como ambiente conceitual

Das distintas possibilidades de se lançar um olhar para a compreensão do colecionismo, sua relação com os processos que condicionam a expansão das artes visuais é um caminho necessário. Embora sua condição longeva na constituição da humanidade, a ligação do colecionismo às artes que interessa à pesquisa é um movimento que se manifesta na Europa renascentista, fenômeno que ofereceu bases para a composição do que se percebe como sistema da arte.

No Brasil, a primeira fundamentação conceitual do termo acontece na tese de Maria Amélia Bulhões, intitulada “Artes Plásticas: participação e distinção, Brasil anos 60/70”, defendida no Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade de São Paulo, em 1990. Bulhões atribui ao sistema da arte um:

Conjunto de indivíduos e instituições responsáveis pela produção, difusão e consumo de objetos e eventos por eles mesmos rotulados como artísticos e responsáveis também pela definição dos padrões e limites da ‘arte’ de toda uma sociedade, ao longo de um período histórico”. (BULHÕES, 2014, p. 15)

A noção de rede^[4] foi incorporada para ajudar a desvelar as novas e complexas dinâmicas de atuação de agentes e instituições que respondem a distintos interesses, todos desenvolvendo suas ações a partir de conexões construídas em realidades locais num mundo global. O colecionismo de arte, como uma das estruturas de fundamentação e desenvolvimento do sistema, é entendido enquanto prática de representação social que

ocupa espaço definido e, porque não dizer, definidor na escrita da História da Arte. E esta lógica resulta das condições econômicas que regem os contextos históricos.

O modelo político-econômico em que o sistema da arte se funda, na passagem do feudalismo para o capitalismo, foi articulado por um complexo conjunto de alianças e rivalidades políticas entre monarquia e clero de um lado, pareados cada vez mais pela ascensão da burguesia capitalista fortalecida pela evolução dos setores comercial e financeiro, e artistas regulamentados em unidades estratificadas de produção artesanal de outro.

Na contemporaneidade, o neoliberalismo coloca em cheque direitos sociais adquiridos ao longo de décadas, flexibiliza leis trabalhistas, privatiza serviços públicos essenciais e, na sua impossibilidade, os precariza. Governos permitem o aumento do controle de suas ações pelas grandes corporações, enquanto a economia é cada vez mais financeirizada e as artes visuais passam por processos de empresariamento como qualquer outra commodities. Atualmente, a má distribuição de capital decorrente em boa parte deste sistema agudiza o abismo entre pobres e ricos, o valor das obras de arte alcança patamares astronômicos nos leilões, feiras e galerias, indicando o mercado de arte como termômetro para compreender as desigualdades sociais (FRASER, 2011).

Os museus lidam com a convivência simultânea de uma era deles surgidos com base numa arquitetura cenarística e monumental, enquanto outros são conduzidos a redução de recursos ao ponto de ser inviabilizada a manutenção de suas proposições conceituais mais elementares. A intenção do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro de vender a tela *No. 16*, a única pintura do artista Jackson Pollock em museus latino-americanos, é sintoma desta falência.

O sistema da arte, neste contexto, distanciou-se radicalmente de sua base renascentista ao adquirir uma abrangência que impossibilita comparações, pois sua dimensão adquiriu um grau de complexidade com a profusão de agentes e suas atuações cada vez mais multifacetadas, bem como o surgimento de modelos institucionais que agora precisam operar para muito além de seus espaços físicos, com vistas a buscar um alcance de suas ações de forma mais dilata e conectada com realidades diversas. Neste sentido, está correta a afirmação de Anne Cauquelin quando menciona que o atual “estado

contemporâneo” do sistema não é mais o que predominou até recentemente, já que o mesmo resulta de radicais mudanças em suas estruturas ao ponto de a lógica judicativa do sistema anterior inviabilizar a avaliação do atual. (CAUQUELIN, 2005, p. 15).

De fato, o sistema da arte contemporânea alterou-se e seus novos dispositivos de funcionamento evidenciam uma cisão em sua lógica interna, fundamentalmente quando visto em relação aos sistemas anteriores, o acadêmico e o moderno. No entanto, não seria possível pensar esta engrenagem a partir da premissa de Agamben, do convívio de percepções que marcam o convívio de tempos e lógicas tão díspares?

Numa de suas premissas para entender o contemporâneo, o filósofo explica que o escuro que se vê no céu é a luz que não chega até a Terra, pois “a luz que viaja velocíssima até nós e, no entanto, não pode nos alcançar, porque as galáxias das quais provém se distanciam a uma velocidade superior àquela da luz”. (op.cit., p. 65). No transcurso dos tempos, das convivências entre o contemporâneo e o arcaico, pode-se pensar em traços de continuidade que chegam ao presente? E da confluência de nexos e sentidos que atravessam tempos históricos, mas que ficam no escuro da percepção?

Se as engrenagens mudaram radicalmente, mas muitas das intenções, desejos e motivações que estiveram na base do sistema da arte seguem hoje e mostram a pertinência de Bourdieu para compreender este campo. Não se trata de uma redução simplista, mas poder, distinção e legitimação seguem na ordem do dia no sistema da arte contemporânea.

Estas noções estão presentes na configuração da versão institucionalizada das coleções privadas de arte contemporânea, que veem sendo tecidas em uma epistemologia própria. A elas deve ser incorporado o sentido de hierarquia contido no sistema da arte. Em recente conferência no Brasil^[5], o historiador de arte Alexandre Melo destacou que o entendimento das possíveis metamorfoses do sistema da arte contemporânea passa pela percepção da diferenciação de padrões, que para ele dividem-se em horizontal, definindo a segmentação das práticas artísticas, e o que interessa aqui, o padrão vertical ligado à hierarquização. Diz o autor que:

em linguagem simplificada, é verdade que, no campo da arte contemporânea tudo é possível – em termos formais, estéticos, técnicos, processuais ou

ideológicos –, e que, num panorama alargado, podemos encontrar uma diversidade incomensurável, mas isso não impede que, ao mesmo tempo, exista uma forte estrutura hierárquica de poder que, ao determinar o escalão hierárquico em que se posiciona cada ator – por exemplo em termos dos volumes de financiamento disponível ou do grau de sucesso de público expectável –, condiciona não o que ele pode fazer – em situação de plena liberdade e igualdade criativa com todos os outros – mas o modo como e a escala em que, em cada situação concreta, o pode fazer.

A partir da afirmação de Melo, pode-se inferir a condição hierárquica das colecionadoras e dos colecionadores que, ao incluírem e exporem determinadas produções de arte contemporânea em seus museus, acabam por endossar a noção do que deve ser instituído e inscrito como arte. Além disso, a hierarquia do colecionismo de arte contemporânea pode ser vista no próprio mercado de arte, como no caso do seu protagonismo no caso do Brasil. Os estudos da Plataforma Latitude[6] revelam que aproximadamente 75% das aquisições de arte contemporânea no mercado primário são para colecionadoras e colecionadores privados.

4. Coleções e a ciência do campo museológico

Em sua potência como representação social, o colecionismo recebeu análise de sua instituição no *El Museo: teoría, praxis y utopia*, obra basilar da historiadora da arte Aurora Leon para compreender como colecionadoras, colecionadores e suas práticas colecionistas atuam, ininterruptamente, no desenvolvimento dos bens simbólicos ao longo dos tempos. Para a autora, o colecionismo como fenômeno cultural nas culturas urbanas da antiguidade não era uma realidade, mas havia uma prática de acúmulo de coisas que contribuiu para o surgimento de espaços dinamizadores da relação sujeito-objeto. Além das bibliotecas, mencionado anteriormente, templos, santuários e palácios guardavam ordens de objetos marcados por distintas derivações, do votivo ao espólio de guerras, sempre ligados às esferas mais elevadas do poder estatal e divino.

É a partir do Humanismo que se consolidam os valores formativo (humanitas) e o científico (pedagógico), de matriz grega, e os hedonistas e econômicos, de tradição romana, (LEON, 2000), que tem nos conjuntos de objetos destinado às câmaras de maravilhas e aos gabinetes de curiosidade as instâncias que antecedem a noção dos

“museus particulares”. É neste ambiente estruturado pelos princípios capitalistas, no qual o consumo desempenha especial função, que se observa a ascensão do colecionismo de arte e da própria arte, com suas lógicas de apreciação estética, com mencionado quando se discutiu o sistema da arte. Estas categorias não estão isoladas, juntas a outras evoluem para os museus de arte que florescem na segunda metade do século XVIII, formando o itinerário que conduz às instituições de interesse da pesquisa.

Paralelamente, como área de reflexão e conhecimento, o campo dos museus reivindica para si uma ciência própria que compreenda a crescente variedade de suas formas de manifestação. Neste quesito, a pesquisadora Waldissa Rússio traz uma contribuição fundamental para a área no contexto internacional do pensamento museológico. Ela entende “a Museologia como ciência do Museu e das suas relações com a sociedade; é, também, a ciência que estuda a relação entre o Homem e o Objeto, ou o Artefato, tendo o Museu como cenário desse relacionamento” (GUARNIERI, 2010, p. 79). É fato que o conceito precisa ser atualizado para um termo que dê conta do coletivo, mais afinado ao debate contemporâneo e, por decorrência, oportuno seria colocar “pessoas” no lugar de “homem”. A disciplina incorpora a tipologia dos museus de história da arte, instituições que participam das substanciais revisões do conceito de museu geradas nos últimos cinquenta anos.

Após os conflitos sociais de ordem racial que se desenvolveram nos Estados Unidos nas décadas de 1950 e 1960, e no final desta última na Europa, especialmente em Paris, no maio de 1968, os debates sobre o papel da cultura no desenvolvimento da humanidade ajudaram a rever o conceito de museu. Agora, toda e qualquer instituição que conserve, investigue, difunda e exponha os registros materiais da espécie humana está sob a alcunha de museu, incluindo as da pesquisa ainda que funcionem amparadas em um corpo jurídico capaz de lhes oferecer condições para atuarem como fundações ou institutos.

Cícero Antonio de Almeida, professor da Escola de Museologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro, cita^[7] o historiador de arte, leiloeiro e romancista francês Maurice Rheims para dizer que o museu é o templo dos colecionadores, que na pesquisa se faz questão de frisar de colecionadoras também. Para Almeida, todos os prazeres que

uma coleção propicia a quem a pertence podem provocar o que ele chama de campo de tensão, caso não seja resolvida a sobrevivência dos objetos. Assim, o museu e seu caráter permanente tornam-se uma solução para quem busca “salvar” objetos de sua natural destruição. Além disso, o museu acaba por se materializar na própria eternidade da colecionadora ou do colecionador (ALMEIDA, 2012, p. 185).

Seria uma maneira de, ao institucionalizar a coleção, elevar a proprietária ou o proprietário ao estatuto de obra de arte, provocando, assim, uma fusão entre as noções de obra-coleção-colecionadora/o-museu? Seria esta uma explicação para um número considerável das instituições receberem o nome de quem as pertence? É bom lembrar que o colecionismo de arte tem sido conduzido exclusivamente por quem dispõe de capital excedente e sensibilidade estética, prerrogativas elementares que sempre estiveram presentes nesta prática.

Espaço de representação social e de disputas ideológicas, não se pode negar que uma coleção é construída por escolhas arbitrárias de determinadas obras em detrimento de outras, dilema que está no cerne do debate epistemológico dos museus. Então, como lidar com o antagonismo de se ter um museu aberto ao público, que dispõe acesso democrático a uma produção escolhida de forma individual e afetada por gostos pessoais e elementos que se inserem em outras instâncias, como o mercado de arte globalizado? Como conduzir uma instituição museológica privada de arte contemporânea em tempos neoliberais, de profundas desigualdades sociais, sem cair na mera espetacularização de espaços de oferta de arte? E quais as narrativas estão sendo postas e analisadas a partir de outro e fundamental campo de reflexão que transversaliza aos aqui mencionados: a História da Arte? Para entender as especificidades das estratégias que os novos museus de colecionadoras e colecionadores de arte contemporânea oferecem na constituição deste campo é questão para o qual a pesquisa se debruça na sua segunda fase.

5. Conclusões inconclusas

O colecionismo de arte está na esfera mais elevada da hierarquia do sistema da arte, ativando todo um campo de produção simbólica e possuindo relações de construção

e desenvolvimento que podem ser compreendidas a partir de seus traços de continuidade no transcurso trans-histórico, em movimentos temporais que não estão afetos apenas a determinações cronológico-causais. São conjuntos de fazeres que vão colaborando uns com os outros nas suas construções e, assim como nas coleções, pelo acúmulo de noções e sentidos se reinventam no contexto contemporâneo.

As estruturas conceituais dispostas ao longo do artigo são fundamentais para ajudar na compreensão de como chegam as práticas colecionistas no mundo atual, como atuam agentes implicados na condução delas ao institucionalizarem suas coleções de arte contemporânea e como o campo museológico pode olhar para estes museus de colecionadoras e colecionadores.

É preciso perceber como atuam as colecionadoras e os colecionadores para se ter compreensão sobre o que influencia e como ocorrem as aquisições das obras de suas coleções, bem como quais conexões são realizadas com outras instâncias dos campos afetos à prática colecionista. Neste percurso, também é necessário observar os vínculos estabelecidos com outras e outros agentes para entender como se colocam nesse meio e qual o papel que desempenham. Este conjunto de princípios, somado a outros, contribuem para o entendimento de como as estratégias utilizadas nos museus de colecionadoras e colecionadores articulam noções revertidas na escrita da História da Arte no País.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giogio. **O que é contemporâneo? E outros ensaios**. Santa Catarina: Editora Argos, 2009.

ALMEIDA, Cícero Antônio F. **Objetos que se oferecem ao olhar. Colecionadores e o “desejo de museu”**. In: Coleções e colecionadores: a polissemia das práticas. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2012.

BULHÕES, Maria Amélia et al. **As Novas Regras do Jogo: o sistema da arte no Brasil**. Porto Alegre: Editora Zouk, 2014.

BURKE, Peter. **O que é História Cultural?** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. **Teorias da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

FIALHO, Ana Letícia. 4th **Sectorial Study: the contemporary art market in Brazil**. São Paulo: ABACT. Disponível em: <http://latitudebrasil.org/media/uploads/publicacoes/issuu/4-latitude-sect.pdf>. Acesso em 15 de abril de 2018.

LEON, Aurora. **El Museo: teoria, praxis y utopia**. Madrid: Ediciones Cátedra, 2000.

MARSHALL, Francisco. **Epistemologias Históricas do Coleccionismo**. Revista Episteme, Porto Alegre, n. 20, p. 13-23, jan./jun. 2005.

MENEGAT, Rualdo. **A epistemologia e o espírito do coleccionismo**. Revista Episteme, Porto Alegre, n. 20, p. 5-12, jan./jun. 2005.

MELO, Alexandre. **Metamorfoses do sistema da arte contemporânea no século XXI**. In 1º Simpósio Internacional de Relações Sistêmicas da Arte: Arte Além da Arte. Porto Alegre, no prelo.

SEMEDO, Alice. **Estudos e Gestão de Coleções: práticas de formação e investigação**. In *Coleções científicas luso-brasileiras: patrimônio a ser descoberto*/Organização: Marcus Granato e Marta C. Lourenço. – Rio de Janeiro: MAST, 2010, p. 291-312.

[1] *Study tells of explosion of private museums globally since 2000*. Disponível em <https://www.artforum.com/news/study-tells-of-explosion-of-private-museums-globally-since-2000-57560>. Acesso em 27 de maio de 2018.

[2] Em 2011, Oswaldo Correa da Costa abriu o Museu Particular de Arte Contemporânea, ou a Coleção Particular, como chamava o espaço destinado às suas 500 obras no Bairro Pinheiros, em São Paulo. Contatado via Messenger/Facebook, em 8 de setembro de 2015, quando foi enviada manifestação de interesse em conhecer a Coleção Particular, o colecionador afirmou ter encerrado a atividade pública do Museu, desativando o site e outros meios de contato.

[3] Valor mencionado em entrevista para a pesquisa de Doutorado.

[4] Em 2005, a Editora Martins Fontes lança dois livros da filósofa francesa Anne Cauquelin: “Arte contemporânea: uma introdução” e “Teoria da Arte”, que ampliam sua contribuição para a compreensão deste campo. O conceito de rede da autora fundamentou a ideia do funcionamento articulado entre agentes e instituições na dissertação “Estruturas emergentes do sistema da arte: instituições culturais bancárias, produtores e curadores”, defendida em 2008, por este doutorando. Bruna Fetter incorporada este conceito em sua tese de doutorado “Narrativas Conflitantes & Convergentes: ¹¹feiras nos ecossistemas contemporâneos da arte”, de 2016, para defender a ideia da coexistência de sistemas em um mundo que lida com as contradições entre o local e o global. Ainda sem publicação, o acesso à tese decorre das trocas e discussões no Grupo de Pesquisa Territorialidade e Subjetividade, inscrito no Diretório Acadêmico/CNPq, coordenado por Maria Amélia Bulhões.

[5] Alexandre Mello participou como conferencista no 1º. Simpósio Internacional de Relações Sistêmicas da Arte, que ocorreu entre 8 e 10 de abril de 2018, no Goethe-Institut de Porto Alegre, tendo sido organizado pelo GP Territorialidade e Subjetividade, no qual o doutorando faz parte.

[6] FIALHO, Ana Letícia. 4th Sectorial Study: the contemporary art market in Brazil. São Paulo: ABACT. Disponível em: <http://latitudebrasil.org/media/uploads/publicacoes/issuu/4-latitude-sect.pdf>. Acesso em 15 de abril de 2018.

[7] Artigo publicado nos anais do Seminário Internacional *Coleções e Colecionadores, polissemias das práticas*, realizado no Museu Histórico Nacional em 2011, um dos tantos exemplos de eventos científicos que tem surgido no Brasil para discutir colecionismo.

Museus, memórias e povos indígenas: as coleções dos Katxuyana e os desafios contemporâneos da preservação da cultura material

Museums, memories and indigenous people: the Katxuyana's collections and the contemporary challenges of preserving material culture

Adriana Russi

(Docente do Departamento de Artes e Estudos Culturais
da UFF; Pós- doutoranda no MAE/USP)
adri.russitm@gmail.com

Resumo: Contemporaneamente, as coleções etnográficas estão no centro de um debate sobre a ressignificação dos acervos musealizados. “Como dar novos sentidos às coleções?” – a pergunta da antropóloga Lucia van Velthem sintetiza um questionamento candente sobre a atualidade da preservação da cultura material. Remete, ainda, à promoção da alteridade e ao protagonismo dos “povos colecionados” no espaço museal. Esse revigoramento do mundo dos museus tem despertado o interesse de pesquisadores e de povos indígenas. Paulatinamente, o mesmo ocorre com as coleções dos Katxuyana, conservadas há mais de 50 anos em museus europeus e brasileiros, que contam com pouco mais de 700 objetos, como adornos, plumária, cestaria, artefatos de caça e pesca, armas, cerâmica e outros. Diferentes expedições e coletores em distintos momentos foram responsáveis pelo deslocamento dos objetos das aldeias até os museus. Muitos deles foram coletados entre fins dos anos de 1920 e 1950, alguns em meados dos anos de 1970. Apesar desse período temporal, tais objetos são registros materiais do cotidiano, de rituais ou momentos festivos, e revelam um pouco da vida desse povo na primeira metade do século XX. Algumas dessas coleções têm sido motivo de experiências dialógicas que suscitam a construção de conhecimentos entre pesquisadores e o grupo indígena. Este artigo apresenta uma reflexão acerca da aproximação e diálogo que se estabelece entre esse povo os Katxuyanas e esses acervos.

Palavras-chave: Povos indígenas. Coleções etnográficas. Museu.

Abstract: Contemporaneously, ethnographic collections are at the center of a debate about the re-signification of museum collections. "How to give new meanings to the collections?" - the question of the anthropologist Lucia van Velthem sums up a burning question about the actuality of the preservation of the material culture. It also refers to

the promotion of otherness and the protagonism of the "people collected" in the museum space. This reinvigoration of the world of museums has aroused the interest of researchers and indigenous peoples. Gradually, the amerindians Katxuyana's collections, preserved for more than 50 years in European and Brazilian museums, have a little more than 700 objects, such as ornaments, feathers, basketry, hunting and fishing artifacts, weapons, ceramics and others. Different expeditions and collectors at different times were responsible for the displacement of objects from the villages to the museums. Many of them were collected between the late 1920s and 1950s, some in the mid-1970s. In spite of this temporal period, these objects are material records of daily life, of rituals or festive moments, and reveal a little of the life of this people in the first half of the twentieth century. Some of these collections have been the cause of dialogical experiences that raise the knowledge construction between researchers and the indigenous group. This article presents a reflection about the approximation and dialogue that is established between the Katxuyana people and these collections.

Keywords: Indigenous people. Ethnographic collections. Museum.

Introdução

Nesta reflexão, exploramos alguns dados sobre as coleções etnográficas dos ameríndios Katxuyana e os possíveis diálogos que se estabelecem com esse povo, suscitados por tais acervos. No contexto dos povos indígenas, como indicam Lucia van Velthem (2012) e Regina Abreu (2007), conhecer as peças manufaturadas por seus ancestrais auxilia na compreensão de seu passado e contribui na reflexão sobre os tempos atuais e na elaboração de um projeto de futuro. No entendimento dessas autoras e de outros (CURY; VASCONCELLOS; ORTIZ, 2012; ATHIAS, 2015; LIMA FILHO; ATHIAS, 2016), os ameríndios tomaram consciência da potencialidade dos museus e de suas coleções na defesa de seus direitos e interesses.

Neste artigo, nossa perspectiva de análise tem como pressuposto a questão da ressignificação das coleções etnográficas entre os povos indígenas que entendemos como um dos desdobramentos da mudança teórico-epistemológica dos processos museais e dos colecionamentos na contemporaneidade (AMES, 1990; CLIFFORD, 1997; KREPS, 2003; DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013; FRANÇOZO; BROEKHOVEN, 2017). Paralelamente a esse fenômeno, acreditamos que ocorre um processo complexo que articula o protagonismo indígena à objetivação da cultura (SAHLINS, 1997; CARNEIRO DA CUNHA, 2009). No caso brasileiro, destacamos, ainda, a dialogia dos povos indígenas com o Estado

(DE OLIVEIRA; DE OLIVEIRA NEVES; SANTILLI, 2001) e os “novos sujeitos de direito coletivo” (ABREU, 2012).

É interessante observar que esse movimento dos Katxuyana de conhecer os objetos confeccionados por seus ancestrais, abrigados em museus no Brasil e na Europa, constitui um complexo processo de autovalorização cultural (RUSSI, 2014) sobre o qual aqui não nos deteremos.

No Brasil, as recentes políticas culturais voltadas aos ameríndios e ao patrimônio cultural e, sobretudo, a política de museus (NASCIMENTO JÚNIOR; CHAGAS, 2007) têm incorporado contribuições da museologia crítica que exaltam outras formas do fazer museal (MESTRE; CARDONA, 2006; VARINE, 2013; DUTRA, 2014). Nesse contexto, por exemplo, são evidenciados diferentes embates nas relações entre museus, universidades e ameríndios. Na atualidade, certos processos museais colaborativos incorporam a participação de indígenas e levantam novas questões sobre a preservação da cultura material.

O caso aqui analisado, da aproximação entre as coleções e os Katxuyana, parte de um conjunto distinto de dados e de percursos investigativos. Um primeiro material preliminar teve origem nos dados coletados em museus europeus durante uma investigação¹ acerca das coleções etnográficas desses ameríndios. O segundo material decorre da pesquisa de mestrado “*Re-assembling the Katxuyana collections: an analysis of past, present and possible futures of the Katxuyana collections as assemblages*”, desenvolvida por Astrid Kieffer-Døssing (2016). Essa mesma pesquisadora desenvolve atualmente seu doutoramento na área da antropologia, dando sequência à investigação sobre a resignificação desses acervos europeus entre os Katxuyana. Por fim, outro conjunto de dados advém de pesquisa de iniciação científica desenvolvida pela então graduanda do curso de Produção Cultural na Universidade Federal Fluminense, Marcela Endreffy, sob orientação de Adriana Russi².

O trabalho de diálogo e aproximação dos Katxuyana com esses acervos tem se desenvolvido entre as pesquisadoras e moradores de duas das seis aldeias que hoje existem na área dos rios Cachorro, Cachorrinho e Trombetas, no município paraense de Oriximiná-PA. Na aldeia Warahatxa Yowkuru, Santidade, em português, e também na

aldeia Chapéu, anciões e homens maduros querem garantir que seu *kwetókumu* não desapareça, ou seja, querem que a cultura Katxuyana, o jeito de ser e viver dos Katxuyana, fortaleça-se e seja vivido pelas futuras gerações.

Dessa forma, a reconstrução de um tipo de casa grande comunal denominada *tamiriki* (RUSSI, 2014), bem como a confecção de artefatos e a realização de outras práticas culturais se imbricam nesse processo e evidenciam o esforço desse povo em torno das memórias de seus antepassados (RUSSI, 2014; KIEFFER-DØSSING, 2016). Falar sobre sua cultura material ou ver fotografias dos artefatos confeccionados por seus ancestrais e conservados nos museus está correlacionado a esse processo. Nesse contexto, a preservação da cultura material dos objetos musealizados parece ganhar novos contornos.

Os dados apresentados neste texto se referem às coleções que integram acervos de museus da Europa, como o Nationalmuseet, em Copenhague/Dinamarca, o Kulturhistorik Museum, em Oslo/Noruega, o British Museum, em Londres/Inglaterra, o Museum für Völkerkunde Hamburg, em Hamburgo/Alemanha, além de uma pequena coleção abrigada no Moesgård, localizado na cidade dinamarquesa de Århus. Da mesma maneira, incluímos os acervos dos museus brasileiros, como o Museu Paraense Emílio Goeldi, em Belém-PA, e o Museu Nacional de História Natural da Quinta da Boa Vista, no Rio de Janeiro-RJ.

Para além do levantamento das coleções importa, sobremaneira, o encontro/diálogo que vem se construindo entre os Katxuyana, as pesquisadoras e curadores desses museus. Em princípio, tal diálogo resulta da análise realizada por alguns Katxuyana sobre um material digital desses acervos, que foi preparado para tal propósito; são fotografias dos artefatos musealizados e imagens de seus antepassados, além de tabelas com dados sobre os objetos.

O protagonismo Katxuyana em torno de suas memórias

Os Katxuyana, povo ameríndio do grupo Karib, vivem no Brasil, na região do Baixo Amazonas. Constituído por 382 pessoas (ISA, 2014), esse povo habita em aldeias espalhadas pelo norte do país: no oeste do estado do Pará (no município de Oriximiná;

seis aldeias dispersas entre os rios Cachorro, Cachorrinho e Trombetas); na fronteira do estado do Amazonas com o estado do Pará (duas se localizam no rio Nhamundá) e na fronteira do estado do Pará com o Amapá (quatro estão na Terra Indígena Parque do Tumucumaque).

Na literatura sobre esses ameríndios (KRUSE, 1955; FRIKEL, 1970), os Katxuyana aparecem como habitantes da região do rio Cachorro, afluente da margem direita do rio Trombetas, que desemboca acima da localidade conhecida como Cachoeira Quebra Ponte ou Cachoeira Porteira, localizada no município paraense de Oriximiná. Como outros indígenas dessa região, os Katxuyana quase foram dizimados por doenças.

Ao longo de sua trajetória, os Katxuyana mantiveram contato com muitos brancos (brasileiros e europeus) e também com negros. Em meados de 1940, Protásio Frikel iniciou sua carreira de antropólogo, pesquisando os Katxuyana em suas aldeias. Foi, ainda, no final de 1950, que estrangeiros como Polykrates, Södeberg e Yde estiveram em aldeias do povo Katxuyana para coletar artefatos que pouco tempo depois seriam incorporados aos museus europeus.

Em 1968, o processo de depopulação reduziu o grupo Katxuyana a pouco mais de 60 indivíduos, que acabaram por abandonar seu território e se misturar a outros povos Karib³. Diante de um eminente risco de extinção, eles partiram para locais distantes onde viveram em missões religiosas. A maioria dos Katxuyana decidiu viver com o povo Tiriyo, na Terra Indígena Parque do Tumucumaque, e apenas uma família se deslocou para o rio Nhamundá, onde viveu, sobretudo, com o povo Hixkaryana.

No final dos anos de 1990, alguns Katxuyana decidiram reocupar suas terras no rio Cachorro. Passado um tempo, em 2003 famílias que regressaram do Tumucumaque reabriram uma antiga aldeia no rio Cachorro – a aldeia Warahatxa Yowkuru. Este foi o local de nascimento de alguns homens e mulheres que viveram por muitos anos sob a liderança de seu parente Juventino Matxuwaya. Matxuwaya foi *pata yotono* (*pata* = aldeia, lugar; *yotono* = dono, literalmente o dono do lugar, o chefe) dessa aldeia por mais de uma década, e era considerado um grande líder. Tempos depois, algumas famílias que foram para o Nhamundá também regressaram e abriram a aldeia Chapéu, também às margens do rio Cachorro (RUSSI, 2014).

Foi na aldeia Santidade que, passados quase meio século, parentes de Matxuwaya, preocupados com a manutenção de seu *kwetókumu*, decidiram construir uma casa grande comunal, como aquela em que moravam seus antepassados: uma *tamiriki*. Nessa aldeia e também na aldeia Chapéu, durante suas festas, os homens usam o *txama txama* – um adorno plumário (cocar) similar àqueles encontrados em alguns dos museus pesquisados. Durante os momentos festivos, as mulheres e jovens, por sua vez, usam suas tangas de miçangas e todos adornam seus corpos com pinturas (RUSSI, 2014).

No processo de valorização da cultura Katxuyana, os homens maduros e os velhos da aldeia falam sobre a importância de “resgatar” a cultura, numa espécie de objetivação desta. Um exemplo de ação nesse sentido foi o projeto ⁴ submetido a um edital destinado à cultura das sociedades indígenas que vivem no Brasil – Prêmio Culturas Indígenas, promovido pelo Ministério da Cultura em 2007. Esse projeto, ganhador do prêmio, tinha como objetivo a construção de uma *tamiriki*. Outros exemplos são os vários projetos, como os desenvolvidos na escola formal que funciona na aldeia, também voltado à valorização da “cultura Katxuyana”, entre os quais destacamos os projetos sobre o fazer artesanal e de pintura corporal.

Para os Katxuyana, “resgatar” é uma palavra que indica a ideia de “trazer o que foi esquecido”, “retornar”, “relembrar”, “trazer de volta”. A mobilização desse povo em torno de sua cultura se manifesta, ainda, na preocupação de certos adultos em garantir que rapazes e moças aprendam algumas técnicas (caça, pesca, plantação da mandioca, preparo da farinha e outros alimentos, etc.), e saberes e fazeres, como a produção de artefatos e ornamentos e a pintura corporal.

Os Katxuyana contam que desde que deixaram seu território muito de sua cultura mudou. Enquanto viviam com outros ameríndios, os velhos “ficaram em silêncio”. Entretanto, desde que voltaram a reocupar o rio Cachorro, os velhos “querem falar”. Então, mesmo se hoje a *tamiriki* não é mais usada como local de moradia – a casa do chefe –, os Katxuyana querem trazer à tona as memórias de seus antepassados. Essa casa continua a funcionar como espaço de sociabilidade para as festas quando diferentes artefatos e adornos são usados. É dentro da *tamiriki* que durante as festividades os

Katxuyana usam artefatos similares aos encontrados nas coleções etnográficas (RUSSI, 2014).

Assim, analisar as fotos de seus antepassados, registradas no final dos anos de 1950 pelos europeus pesquisadores/coletores das coleções etnográficas, tem mobilizado velhos e jovens das aldeias. Observar as imagens de seus artefatos preservados nos museus, também tem contribuído para o empreendimento katxuyana em prol da valorização de sua cultura.

As coleções etnográficas e os Katxuyana: desafios contemporâneos para a preservação da cultura material

A despeito de suas origens e contextos históricos, as coleções etnográficas são testemunhas materiais de outros tempos. Conservadas em instituições museais, estas possuem valor documental, histórico e simbólico, pois expressam a realidade material dos povos e permitem a leitura das transformações ocorridas ao longo dos tempos (BELTRÃO, 2003).

Em seu conjunto, as coleções etnográficas dos Katxuyana somam cerca de 700 objetos, coletados por estrangeiros e brasileiros entre o final dos anos de 1920 a meados da década de 1970, em diferentes momentos e por pessoas distintas.

A coleção mais antiga está no Brasil, no Museu Nacional de História Natural da Quinta da Boa Vista, Rio de Janeiro e pouco se sabe sobre essa coleção. Os relatórios incompletos não permitem afirmar quem teria realizado a coleta dos artefatos e quais os seus objetivos (RUSSI; ENDREFFY, 2016). No Brasil, a maior coleção está no Museu Paraense Emílio Goeldi. Constituída já nos anos de 1970, a maior parte dos objetos foi coletada pelo antropólogo e missionário franciscano alemão Protásio Frikel, pela linguista brasileira Ruth Wallace, e pelo antropólogo, também brasileiro, Roberto Cortez.

Já as coleções europeias foram coletadas, sobretudo, pelo arqueólogo amador grego-dinamarquês Gottfried Polykrates e pelos dinamarqueses Christen Södeberg e Jens Yde – este último curador do Museu de Copenhagem. Provavelmente Frikel deve ter sido o responsável pela coleta dos objetos entre os fins dos anos de 1940 e de 1950 da coleção que está na Alemanha (RUSSI; KIEFFER-DØSSING; ENDREFFY, 2017).

ANAIS DO III SINPEM

O FUTURO DOS MUSEUS E OS MUSEUS DO FUTURO

As coleções europeias somam cerca de 500 artefatos entre plumária, adornos, artefatos de caça e pesca, armas, cerâmica, objetos rituais, miniaturas, cestaria e outros. O maior acervo está preservado no Nationalmuseet (Copenhagen) e conta com aproximadamente 220 objetos. Os museus de Oslo (Kulturhistorik Museum) e de Londres (British Museum) possuem respectivamente 98 e 96 artefatos. Em Hamburgo, no Museum für Völkerkunde, foram encontrados 72 artefatos, e no Moesgård (Århus) existem outros 22.

O conhecimento sobre as coleções e seus objetos está sendo construído aos poucos. Até recentemente, nem os próprios Katxuyana tinham conhecimento desses acervos. Na literatura, constam artigos publicados em alemão entre fins dos anos de 1950 e princípios dos anos de 1960. A maioria deles foi escrita por Polykrates (1957, 1960, 1961, 1962), responsável pela coleta de quantidade significativa de objetos que estão nos museus europeus. Um artigo foi escrito pela desenhista do Museum für Völkerkunde Hamburg, Dascha Detering, em 1962.

Quadro 1 – Relação dos museus que preservam as coleções katxuyana.

Museu	País/ cidade	Coletor	Ano coleta	Total de artefatos
Museu Nacional de História Natural da Quinta da Boa Vista	Brasil/ Rio de Janeiro	?	1928/ 1929	46
Museum für Völkerkunde	Alemanha/ Hamburg	Frikel ?	Anos 1940 ?	72
Nationalmuseet	Dinamarca/ Copenhagem	Polykrates/ Sødeberg	1957	158
		Polykrates	1958	62
British Museum	Inglaterra/ Londres	Polykrates	1957	100
Kulturhistorik Museum	Noruega/ Oslo	Polykrates	1958	97
Moesgard Museum	Dinamarca/ Århus	Jens Yde	1958	22
Museu Paraense Emilio Goeldi	Brasil/ Belém	Polykrates/ Sødeberg	1957	06
		Frikel / Wallace	1969	85
		Frikel / Wallace	1969	06
		Frikel/ Cortez	1971	12
		Wallace	1972	45
Brasil: 200				
Europa: 511				
Total: 711				

Fonte: Elaboração própria.

O reconhecimento do valor das coleções não se limita apenas aos estudiosos. Como dito anteriormente, cada vez mais curadores, pesquisadores e os produtores dos artefatos interagem de diferentes maneiras com elas. Novas teorias e abordagens da museologia e da antropologia favorecem aproximações que se dão, sobretudo, de forma colaborativa e produzem novos conhecimentos. Em muitas sociedades, vários dos artefatos mantidos em reservas técnicas ou em exibição nos museus não são mais confeccionados. Em outros casos, esses testemunhos materiais servem como elemento aos grupos sociais para a compreensão sobre seus antepassados, na reflexão de suas culturas nos tempos de hoje e na elaboração de seu futuro.

A partir do mapeamento das coleções, foi possível preparar um material digital para entregar não apenas aos museus, mas especialmente aos Katxuyana. Esse processo nos fez pensar sobre as possíveis apropriações desse material pelos Katxuyana em seu processo de valorização cultural. Tal investigação aponta para a possibilidade de requalificação dessas coleções e para a problematização dos processos de musealização dos artefatos indígenas na contemporaneidade. Afinal, em que circunstâncias se deram as coletas e a posterior incorporação desses objetos ao patrimônio dos museus?

As lembranças e os discursos dos Katxuyana despertados pelas imagens dos artefatos das coleções remetem às ideias de Maurice Halbwachs (1994, 1997) e Roger Bastide (1970). Nesse sentido, um aspecto relevante das reflexões de Halbwachs sobre a memória, melhor descrito em seu livro póstumo de 1950 *“Le mémoire collective”*, está centrado na importância da matéria e da ação como imprescindíveis para a memória. Na famosa obra *“Les cadres sociaux de la mémoire”*, de 1925, o autor apresenta seu conceito sobre os quadros sociais. No pensamento de Halbwachs, a memória individual existe sempre a partir de uma memória coletiva já que as lembranças são construídas no interior de um grupo. A memória coletiva é sempre plural, a memória depende do contexto social (HALBWACHS, 1994).

Para Halbwachs, a reconstrução do passado, feita a partir dos quadros sociais da memória, parte da ideia de representação coletiva de Durkheim. Assim, Halbwachs (1994) afirma que os quadros sociais são instrumentos da memória coletiva. Esses “quadros coletivos da memória” seriam o resultado e a combinação das lembranças

individuais de inúmeros membros de uma mesma sociedade. Os quadros são feitos de lembranças estáveis a partir das quais o passado é reconstruído no presente. Segundo Halbwachs, ao se colocarem no ponto de vista de seu grupo social, os indivíduos se lembram de fatos e eventos passados usando os quadros sociais. Por outro lado, a memória do grupo se realiza e se manifesta nas memórias individuais.

A lembrança dos velhos Katxuyana sobre as fotografias das coleções etnográficas e, sobretudo, sobre as fotografias de seus próprios antepassados não fixa o passado, algo impossível. Ao contrário, o esforço de reconstrução de uma “cultura Katxuyana”, como eles dizem, não se circunscreve a um tempo longínquo. Essas memórias, que surgem através de conversas sobre os objetos, explicitam um exercício de elaboração do presente, uma objetivação de sua própria cultura, e evidenciam um exercício de projeto para o futuro.

Essas lembranças remetem, ainda, outra ideia descrita por Halbwachs (1994) sobre a importância do papel dos velhos na manutenção da tradição e em sua transmissão aos jovens. Afinal, o que é ser Katxuyana no século XXI, quando os jovens que frequentam a educação formal têm acesso às mídias digitais, computadores, celulares e às redes sociais, como o Facebook? Esse parece ser um dos desafios com que os Katxuyana se deparam e, em certa medida, articula-se à contemporaneidade dos acervos musealizados.

Considerações finais

No Brasil, vimos surgir diferentes processos museológicos que inauguraram novas práticas na relação dos museus com os povos indígenas. Na pós-colonialidade, o museu é compreendido como cúmplice e não exclusivamente como autoridade e lugar de representação do “outro”. As experiências de aproximação dos Katxuyana às coleções etnográficas são apenas um elemento externo no complexo processo de valorização cultural desse povo.

Se durante os anos de 1970, logo depois da migração dos Katxuyana para o Tumucumaque, Frikel acreditava na extinção cultural desse povo, passados mais de 40 anos após sua migração, esse prognóstico não se confirmou.

Assim, apostamos na mediação cultural como base para uma prática contra-hegemônica, sem desconsiderar as hierarquias e assimetrias entre os diferentes sujeitos e instituições. O caso katxuyana exemplifica a análise crítica de Sahlins (1997) sobre o paradigma da cultura como “objeto em vias de extinção” e o encontro dos Katxuyana com as coleções etnográficas é apenas um elemento no interessante processo vivenciado atualmente por esse povo. Tudo indica que essa mobilização dos Katxuyana pela “reconstrução” de sua cultura e esse diálogo sobre os acervos, provocado pelas pesquisadoras, acionam novas perspectivas e também apontam para novos desafios.

Referências

ABREU, Regina. Tal antropologia, qual museu? In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário de Souza (Org.). *Museus, coleções e patrimônios: narrativas polifônicas*. Rio de Janeiro: Garamond/MinC/IPHAN/Demu, 2007. p. 138-178.

ABREU, Regina. *A patrimonialização das diferenças e os novos sujeitos de direito coletivo no Brasil*. Relatório de pesquisa “Patrimonialização das diferenças: a categoria conhecimento tradicional e os novos sujeitos de direito coletivo no Brasil” enviado ao CNPq. Rio de Janeiro, 2012.

AMES, M. M. Cultural empowerment and museum: opening up anthropology through collaboration. In: PERACE, Suan (Ed.). *News research in museum studies: objects of knowledge*. Athlone: London, 1990. v. 1. p. 158-173.

ASSOCIAÇÃO DOS POVOS INDÍGENAS TIRIYÓ, KAXUYANA E TXIKUYANA (APITIKATXI). *Tamiriki: construindo uma casa e reconstruindo uma cultura*. Projeto submetido ao Edital Prêmio Culturas Indígenas, edição 2007. São Paulo, 2008.

ATHIAS, Renato. Museus, objetos etnográficos e pesquisa antropológica: um debate atual. *Revista Antropológicas*, ano 19, v. 26, n. 1, p. 231-250, 2015.

BASTIDE, Roger. Mémoire collective et sociologie du bricolage. *L'Année Sociologique*, v. 21, p. 65-108, 1970.

BELTRÃO, Jane Felipe. Coleções etnográficas: chaves de muitas histórias. In: SEMINÁRIO DISCENTE DO MESTRADO EM GESTÃO DO PATRIMÔNIO DO INSTITUTO GOIANO DE PRÉ-HISTÓRIA E ANTROPOLOGIA. 2003, Goiás. *Anais...* Goiás, 2003.

CAIXETA DE QUEIROZ, Ruben; GONÇALVES GIRARDI, Luísa. Dispersão e concentração indígena nas fronteiras das Guianas: análise do caso Kaxuyana. *Revista Brasileira do Caribe*, v. 13, n. 25, p. 15-42, 2012.

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. *Cultura com aspas e outros ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

CLIFFORD, James. Museums as contact zone. In: ROUTES: travel and translation in the late twentieth century. Cambridge: Harvard University Press, 1997. p. 188-219.

CURY, Marilia; VASCONCELLOS, Camilo; ORTIZ, Joana. *Questões indígenas e museus: debates e possibilidades*. Brodowski: ACAM Portinari; MAE/USP; SEC/SP, 2012.

DE OLIVEIRA, Adolfo; DE OLIVEIRA NEVES, Lino João; SANTILLI, Paulo. Política indígena no Brasil: da execução à dialogia. *L'Ordinaire Latino-Americain*, Toulouse: Université de Toulouse-le Mirail, n. 184, p. 75-86. 2001.

DESVALÉES, André; MAIRESSE, François (Ed.). *Conceitos-chave de museologia*. Tradução de Bruno Brulon Soares e Marilia Cury. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus; Pinacoteca do Estado de São Paulo; SECULT, 2013.

DETERING, Dascha. Flechtwerke und flechttechniken der kaschuyana indianer nordost-brasiliens. *Baessler Archiv*, Berlin, Band 10, n. 1, p. 63-104, 1962.

DUTRA, Mariana Ratts. *Curadoria compartilhada na experiência de mediação cultural do Museu de Arte Contemporânea do Ceará*. 2014. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2014.

FRANÇOZO, Mariana; BROEKHOVE, Laura van. Dossiê “Patrimônio indígena e coleções etnográficas”. *Boletim do Museu Paraense Emilio Goeldi: Ciências Humanas*, v. 12, n. 3, p. 709-711, set./dez. 2017.

FRIKEL, Protásio. Os Kaxuyana: notas etno-histórica. *Publicações Avulsas*, Belém: Museu Paraense Emilio Goeldi, n. 14, 1970.

GALLOIS, D. Kaxuyana. In: ____; RICARDO, Carlos A. (Coord.). *Povos Indígenas do Brasil: Amapá e Norte do Pará*. São Paulo: CEDI, 1983. v. 3. p. 215-223.

GIRARDI, Luisa. *Gente do Kaxuru: mistura e transformação entre um povo indígena Karib-Guianense*. 2011. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

GRUPIONI, D. Kaxuyana. Verbete. In: RICARDO, Beto; RICARDO, Fany. *Povos indígenas do Brasil (2006-2010)*. São Paulo: ISA, 2011.

HALBWACHS, Maurice. *Les cadres sociaux de la memoire*. Librairie Alcan, 1925; Paris: Editions Albin Michel, 1994.

_____. *Le mémoire collective*. Paris: Alban Michel, 1997.

INSTITUTO SOCIOAMBIENTAL (ISA). *Quadro geral dos povos indígenas, a partir de Siasi/Seasai*. 2014. Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt/Quadro_Geral_dos_Povos>. Acesso em: 27 jun. 2018.

KIEFFER-DØSSING, Astrid. *Re-assembling the Katxuyana collections: an analysis of past, present and possible futures of the Katxuyana collections as assemblages*. 2016. Dissertação (Mestrado) – Århus Universitet, 2016.

KREPS, Christina F. *Liberating culture: cross-cultural perspective on museums, curation and heritage preservation*. London: Routledge, 2003.

KRUSE, P. Albert. *Purá: das Höchste wesen der Arikena*. *Antropos*, v. 50, n. 1-3, p. 404-416, 1955.

LIMA FILHO, Manuel; ATHIAS, Renato. Dos museus etnográficos às etnografias dos museus: o lugar da antropologia na contemporaneidade. In: RIAL, Carmen; SCHWADE, Elisete (Org.). *Diálogos antropológicos contemporâneos*. Rio de Janeiro: ABA, 2016. p. 71-83.

NASCIMENTO JÚNIOR, J.; CHAGAS, M. S. (Org.). *Política Nacional de Museus*. Brasília: MinC, 2007.

MESTRE, Joan Santacana; CARDONA, Francesco Xavier Hernández. *Museologia crítica*. Gijón: Trea, 2006.

POLYKRATES, Gottfried. Ein beusch bei den Indianern am Rio Trombetas. *Ethnos*, Stockholm: The Ethnographical Museum of Sweden, v. 3-4, p. 208-212, 1957.

_____. Einige holzschnitzereien der Kashuiéna: indianer. *Folk*, København: Nationalmuseet Soertryk Folk, reprint., v. 2, p. 115-120, 1960.

_____. Beiträge zur: antropologie, ethnografie und sprachforschung der Kashuiéna indianer sowie akkulturationserscheinungen. *Ethnos*, Stockholm: The Ethnografical Museum od Sweden, v. 26, n. 1-2, p. 56-74, 1961.

_____. Beiträge zum verständnis der religion und variationen der materiellen kultur der Kashuiéna-indianer. *Folk*, Kobenhavn: Nationalmuseet, v. 4, p. 70-89, 1962.

RUSSI, Adriana. *Tamiriki, pata yotonokwama*: a reconstrução de uma casa, a valorização de uma cultura e o protagonismo dos ameríndios Kaxuyana às margens do rio Cachorro (Oriximiná/PA). 2014. Tese (Doutorado em Memória Social) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

_____; ENDREFFY, Marcela. *Dos museus ao sujeito*: levantamento das coleções etnográficas dos Katxuyana. Relatório final de pesquisa do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC) do CNPq. Niterói: UFF, 2016.

_____; KIEFFER DØSSING, Astrid; ENDREFFY, Marcela. A mediação cultural no âmbito da educação patrimonial: coleções etnográficas em possíveis diálogos entre universidades, museus e os ameríndios Katxuyana. *Acesso Livre*, n. 6, jul./dez. 2016. Disponível em: <<https://revistaacessolivre.files.wordpress.com/2016/12/revista-acesso-livre-nc2ba-6-julho-dezembro-de-2016.pdf>>. Acesso em: 20 fev. 2017.

SAHLINS, Marshall. O “pessimismo sentimental” e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um “objeto” em via de extinção (parte 1). *Mana: Estudos de Antropologia Social*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, p. 41-73, 1997.

VARINE, Hugues de. *As raízes do futuro*: o patrimônio a serviço do desenvolvimento local. Tradução Maria de Lourdes P. Horta. Porto Alegre: Medianiz, 2013.

VELTHEM, Lucia van. O objeto etnográfico é irreduzível? Pistas sobre novos sentidos e análises. *Boletim do Museu Paraense Emilio Goeldi: Ciências Humanas*, v. 7, n. 1, p. 51-66, jan./abr. 2012.

[1] A pesquisa nos museus europeus foi parte das atividades de Adriana Russi durante a bolsa de estágio doutoral (PDSE/Capes).

[2] A pesquisa de iniciação científica intitulada “Dos museus aos sujeitos: levantamento das coleções etnográficas dos Katxuyana” teve como um dos produtos, além do relatório (RUSSI; ENDREFFY, 2016), uma tabela síntese dos artefatos katxuyana em museus brasileiros que tem sido utilizada nos encontros e diálogos com esse povo.

[3] Sobre o processo de depopulação, ver Frikel (1970). É importante esclarecer que esse grupo vivenciou um dramático processo de separação em duas frentes migratórias. Uma desceu sentido sul (para o rio Nhamundá, no estado do Amazonas) onde viveu com os Hixkaryana; a outra subiu em sentido leste (para a

Terra Indígena Parque do Tumucumaque), onde viveu com os Tiriyo. Nessas localidades, desde meados dos anos de 1970, existem outras aldeias dos Katxuyana. Sobre o processo migratório, ver Gallois e Ricardo (1983), Grupioni (2010), Caixeta de Queiroz e Gonçalves Girardi (2012). Sobre a mistura entre os Katxuyana e os negros do Trombetas, ver Girardi (2011).

^[4] O projeto “*Tamiriki: construindo uma casa e reconstruindo uma cultura*” foi submetido ao Edital Prêmio Culturas Indígenas, edição 2007, pela Associação dos Povos Indígenas Tiriyo Kaxuyana e Txikiyana (APITIKATXI).

A invisibilidade do campesinato nos museus catarinenses: Uma análise do Cadastro Catarinense de Museus

The invisibility of the peasantry in the museums of Santa Catarina: An analysis of the Santa Catarina's museums registers

Rose Elke Debiasi (UFSC/USJ)
E-mail: elkedebiasi@gmail.com

Resumo: O presente artigo aborda a representatividade do campesinato nas instituições museológicas de Santa Catarina por meio da análise do Cadastro Catarinense de Museus (CCM). O questionário elaborado pela equipe do Sistema Estadual de Museus (SEM), entidade vinculada a Fundação Catarinense de Cultura (FFC), possui 103 questões que permeiam várias áreas e setores de atuação dos museus. Alinhado com os pressupostos da museologia social, o artigo busca refletir sobre a presença do campesinato nos museus catarinenses através de dois eixos complementares: pela análise da descrição fornecida pelas próprias instituições no CCM e pelo (re)conhecimento de suas tipologias.

Palavras-chave: Campesinato; Museu; Santa Catarina; Cadastro.

Abstract: This article addresses the representativeness of the peasantry in the museological institutions of Santa Catarina through the analysis of the Catarinense Register of Museums (CRM). The questionnaire prepared by the team of the State System of Museums (SEM), linked to the Catarinense Foundation of Culture (CFC), has 103 questions which permeate various areas and sectors of the museums. Aligned with the presuppositions of social museology, this paper aims to reflect on the presence of the peasantry in the museums of Santa Catarina through two complementary axes: by analyzing the description provided by the institutions themselves in CRM and by (re)cognizing their typologies.

Key-words: Peasantry; Museums; Santa Catarina; Register.

1. Introdução

O presente artigo busca refletir sobre a representatividade do campesinato nas instituições museológicas de Santa Catarina, em um cenário de crescente reconhecimento jurídico, político e cultural da diversidade do patrimônio cultural e seus qualificativos, por meio da análise do Cadastro Catarinense de Museus (CCM). O texto estrutura-se em duas partes. A primeira delas debruça-se sobre a análise da tipologia fornecida pelas instituições que responderam o CCM, com o intuito de verificar a presença e o reconhecimento dos sujeitos do campo nelas. Como desdobramento desta primeira seção, discutem-se, ainda, as condições de acesso da população rural às instituições museais, problematizando as representações do campesinato e o papel do museu enquanto agente transformador, ancorados nas formulações expressas na Declaração da Mesa Redonda de Santiago do Chile (1972).

O cadastro foi respondido por 157 museus das sete regiões museológicas de Santa Catarina, são elas: Oeste, Meio-Oeste, Serra, Sul, Grande Florianópolis, Vale do Itajaí e Norte. Ele é composto por cinco blocos e por uma avaliação do próprio questionário, totalizando 103 questões.

Para o levantamento de dados foram realizadas oito visitas ao Sistema Estadual de Museus de Santa Catarina (SEM/SC), entidade vinculada a Fundação Catarinense de Cultura (FCC), localizada nas dependências do Centro Integrado de Cultura (CIC), Florianópolis, Santa Catarina. Inicialmente, conversamos com a Coordenadora do SEM/SC, Marli Fávero, onde apresentamos os objetivos da investigação. Prontamente, nos foi disponibilizado o acesso ao banco de dados e todas as condições materiais para o desenvolvimento da pesquisa no SEM/SC.

Primeiramente, debruçamo-nos sobre a leitura da descrição que o museu fornece sobre si com o objetivo de verificar a proximidade e as relações estabelecidas com o nosso objeto de estudo. Aliado a isso, analisamos outros tópicos do questionário de forma isolada. Em seguida, fizemos o cruzamento das informações com o intuito de problematizá-las e confrontá-las. A coleta de dados foi realizada na sede do SEM/SC porque os dados ainda

não haviam sido publicados. Cabe salientar que as respostas são autodeclaráveis, portanto, não houve uma conferência das informações prestadas pelas instituições por parte da equipe do SEM/SC.

Por fim, cabe dizer que o nos mobiliza nesta pesquisa é a compreensão sobre o rural encontrada na Declaração da Mesa de Santiago do Chile (1972), a qual define que os museus devem servir como instrumentos de conscientização aos problemas do campo. Os caminhos indicados por ela são: a) Exposição de tecnologias aplicáveis ao aperfeiçoamento da vida da comunidade; b) Exposições culturais propondo soluções diversas ao problema do meio social e tecnológico, a fim de proporcionar ao público uma consciência mais aguda sobre estes problemas, e reforçar as relações nacionais, a saber:

- i. Exposições relacionadas com o meio rural nos museus urbanos;
- ii. Exposições itinerantes;
- iii. Criação de museus de sítios.

A Declaração da Mesa Redonda de Santiago repensa o papel dos museus diante das problemáticas sociais, com destaque para a sua dimensão educativa. Os desdobramentos desse evento tiveram inspiração na pedagogia libertária de Paulo Freire, levando a museologia a ter um comprometimento social e político com as transformações sociais. Os museus, portanto, deveriam servir como instrumentos para elevação do nível de consciência das comunidades, conforme aponta Moutinho (2013, p.7-8),

que o museu é uma instituição ao serviço da sociedade da qual é parte integrante e que possui em si os elementos que lhe permitirem participar na formação da consciência das comunidades que serve; que o museu pode contribuir para levar essas comunidades a agir, situando a sua actividade no quadro histórico que permite esclarecer os problemas actuais (...).

Todavia, existe um conjunto de elementos que está envolvido na escolha do que priorizar em uma exposição. Como sabemos, os museus são espaços de disputas (CHAGAS, 2011), e, como tais, transmitem uma mensagem que atende aos interesses de um determinado grupo social, não necessariamente de motivação econômica. Portanto, questões de natureza diversa impedem muitas das transformações nos museus, dando-nos uma impressão de engessamento.

A seguir, discutimos as informações do CCM com a intenção de perceber a presença e a(s) representação(ões) do campesinato nos museus de Santa Catarina.

2. Análise do Cadastro Catarinense de Museus (CCM)

Para a realização desta pesquisa, primeiramente, analisamos o questionário aplicado pelo Sistema Estadual de Museus de Santa Catarina (SEM/SC) junto às instituições museológicas para a elaboração do Cadastro Catarinense de Museus (CCM). Como já afirmamos, o questionário é amplo, possui cinco Blocos – Identificação; Institucional; Estrutura e funcionalidade; Atividades Museológicas e Responsável(is) pelo preenchimento do cadastro, com 103 perguntas que perpassam várias áreas de atuação dos museus, como documentação, público(s), setor educativo, reserva técnica e aspectos institucionais.

Procedemos com a leitura da descrição fornecida pelas próprias instituições, atentando para as tipologias dos museus, com o propósito de identificar os pontos de convergência que os museus estabelecem com o camponês, seu modo de vida, saberes e fazeres, religiosidade, entre outros elementos.

Em seguida, elegemos outros pontos do questionário, Bloco 3 - Estrutura e funcionalidade, com o objetivo de identificar a localização dos museus e as condições de acesso. Elencamos o item 1.5 que trata sobre a localização e os pontos 8.1, 10 e 10.1 que interrogam as instituições sobre o acesso à internet e a disponibilidade de meios de transporte que conectem o museu com o centro da cidade, respectivamente. Os três últimos pontos serão abordados na seção seguinte.

O item 1.5 questiona a instituição sobre a sua localização, ou seja, se ela encontra-se situada nas consideradas áreas “rural” ou “urbana”. Das 157 instituições que responderam o cadastro apenas doze (12) afirmam pertencer à área rural. São elas: Recanto Ecológico Museu Colonial – REMC (Ibirama); Museu do Instituto Federal Catarinense Campus Santa Rosa do Sul – MIFCS (Santa Rosa de Lima); Museu da Vitivinicultura Catarinense – MUVISC (Tangará); Museu Entomológico Fritz Plaumann (Seara); Museu da Paz (Frei Rogério); Museu Comunitário Engenho do Sertão

(Bombinhas); Museu dos Brunidores (Florianópolis); Centro Cultural Vila Itoupava (Blumenau) e o Museu Histórico Professor Edvino Carlos Hölscher (Guaraciaba); Museu de Arqueologia de Lomba Alta (Alfredo Wagner); Museu Prof. Pe. Emílio Hartmann (Itapiranga) e Museu do Jagunço da Cidade Santa do Taquaruçú (Fraiburgo).

Este número corresponde a 7,64% das instituições museológicas. Das doze (12) instituições localizadas na área rural, apenas **três (03) delas abordam a temática do campesinato**. São elas: Recanto Ecológico e Museu Colonial, Museu da Vitivinicultura Catarinense-MUVISC e Museu Histórico Professor Edvino Carlos Hölscher.

Os nomes das instituições não expressam necessariamente a sua tipologia, as temáticas abordadas e o universo de objetos representados.

A partir deste diagnóstico inicial, ampliamos o leque de análise para os museus que possuem alguma relação com o campo/rural. Listamos, abaixo, as **instituições que tangenciam a temática do campesinato**:

- a) Museu Municipal do Milho, localizado em Xanxerê;
- b) Museu Monge José Maria, localizado em Irani;
- c) Museu do Vinho “Mário de Pellegrin”, localizado em Videira (também faz referência à colonização italiana);
- d) Museu Histórico Municipal de São Joaquim – Espaço Assis Chateaubriand, localizado em São Joaquim.
- e) Museu do Pescador, localizado em Balneário Arroio do Silva;
- f) Museu Municipal Elmiro Wagner, localizado em Palmito.
- g) Museu do Núcleo Triticola, localizado em Frei Rogério.

Analisando os dados do Cadastro Catarinense de Museus (CCM) percebemos que do universo de 157 instituições museológicas apenas três abordam especificamente a temática camponesa e sete delas tangenciam a questão.

De acordo com o censo de 2000, a população estimada do estado de Santa Catarina era de 5.356.360 habitantes. Desse total, 40,63% moram no campo, enquanto 59,37% residem nas cidades (Censo Demográfico, IBGE, 2000). Os dados expostos acima

demonstram um número ínfimo de instituições que representam, dialogam ou refletem sobre a condição do campesinato em Santa Catarina, demonstrando a quase invisibilidade de uma categoria que se assume (e se reconhece) camponesa, conforme dados do IBGE.

Proporcionalmente, a maioria da população rural de Santa Catarina encontra-se na região Oeste, coincidindo com a localização da maior parte das instituições museológicas que **abordam ou tangenciam a temática camponesa**. Elas encontram-se presentes nos municípios de Guaraciaba (33%) e Xanxerê, Irani e Palmito (42%), respectivamente.

3. Sobre as condições de acesso, participação e presença nos museus catarinenses

No debate sobre a representação e a representatividade do campesinato cabe a discussão sobre a atual concepção de rural e a própria definição dos sujeitos do campo. Longe de ser uma categoria homogênea, vários grupos encontram-se sob o guarda-chuva do campesinato. As representações enquanto construções culturais trazem consigo os valores e os objetivos dos grupos que as produziram no contexto de sua produção. Portanto, as representações do mundo devem ser pensadas num campo de disputas, concorrências e competições. Para Chartier,

as lutas de representações têm tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção do mundo social, os valores que são os seus, e o seu domínio. (...) As representações do social não são de forma alguma discursos neutros: produzem estratégias e práticas (sociais, escolares, política) que tendem a impor uma autoridade à custa dos outros, por elas menosprezados, a legitimar um projeto reformador ou a justificar, para os próprios indivíduos, suas escolhas e condutas (CHARTIER, 1990, p.17).

De acordo com Martins, J. (1995), as palavras “camponês” e “campesinato” foram introduzidas na década de 1950 no Brasil, quando estudiosos e militantes de esquerda sentiram a necessidade de definir a ação de camponeses posseiros e foreiros^[1] que, ao se organizarem em associações, passaram a reivindicar a manutenção de seus direitos frente aos proprietários. Antes disso, o trabalhador do campo não possuía uma definição genérica, contando com definições particulares de acordo com a região em que residiam.

Um exemplo é a divisão observada, ainda nas primeiras décadas do século XX, entre o “litoral” e o “sertão”. O “litoral”, visto como possibilidade de “progresso” e “desenvolvimento”, enquanto no “sertão” imperaria a “barbárie”. O trabalho de Euclides da Cunha, “Os sertões”, mesmo fornecendo elementos para compreender o conflito de Canudos (Bahia) e a miserabilidade da população interiorana, reforça essa dualidade ancorada em um determinismo racial.

Com efeito, encontramos uma visão dicotômica, que tem a cidade como modelo de desenvolvimento a ser alcançado por todos; e, na outra ponta, o rural como sinônimo e permanência do atraso. De acordo com Munarim, no Brasil, geralmente, tem se produzido políticas públicas voltadas ao desenvolvimento econômico e social que privilegiam o espaço humano citadino ou, mais que isso, em detrimento da vida no meio rural. As políticas voltadas ao meio rural são traçadas no sentido de extrair do campo o máximo de benefício em favor da vida na cidade, ou então, no sentido de urbanizar o espaço rural (MUNARIM, 2006, p 20).

Conforme afirma Wanderley (2009), via de regra, quando os serviços básicos chegam ao campo, geralmente as comunidades rurais já perderam boa parte da sua campestreidade. Ou seja, quando os serviços chegam definitivamente ao campo, ele deixa de ser campo, devido à transformação dos locais de vida e trabalho dos camponeses. Ou, ainda, observamos os múltiplos fenômenos da migração (sazonal ou definitiva, de todos os integrantes da família ou apenas indivíduos) em busca de alternativas para a reprodução e manutenção das famílias.

Na mesma direção, é importante pensarmos quais são as condições de acesso aos bens culturais que as comunidades possuem, incluindo o acesso às instituições museológicas. Mais que isso: é fundamental refletirmos como essas comunidades são representadas nas instituições museológicas. Como no caso dos serviços básicos, os bens culturais também são sistematicamente negados, e mesmo inalcançáveis, para a população rural. Isso significa sérias limitações para o cumprimento constitucional do direito à memória e à identidade das populações rurais e para o exercício da cidadania^[2].

Como já mencionado, elegemos pontos do questionário utilizado para a elaboração do CCM com o propósito de avaliar as condições de acesso aos Bens Culturais pela

população, em particular a rural. A partir da análise dos dados podemos refletir sobre o alcance e o papel das instituições museológicas na construção de representações, na preservação da memória e no exercício da cidadania das comunidades rurais.

No Bloco 3, intitulado “Estrutura e funcionalidade”, utilizamos as questões:

a) 8.1 – O museu possui acesso à Internet?;

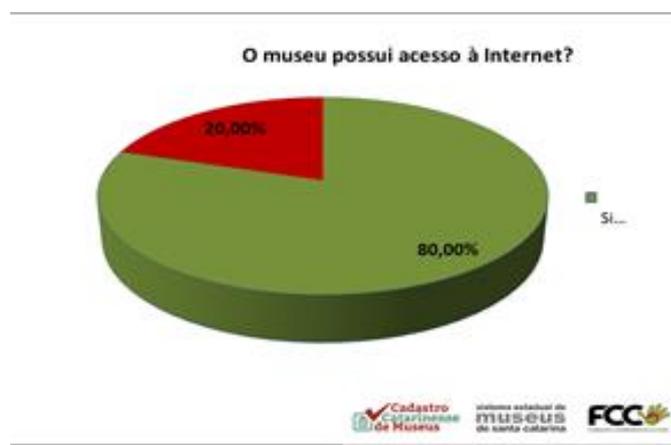
b)10 - A principal estrada de acesso ao museu é pavimentada ou não pavimentada;

c)10.1 – Existem opções de transporte público que liguem o museu ao centro da cidade ou a terminais rodoviários?, com o objetivo de verificar a disponibilidade de serviços, os meios de comunicação, a inserção do museu no contexto estadual e nacional e as condições de acesso às instituições museológicas. Segue os dados analisados:

a) O museu possui acesso à Internet?

Do universo de 157 instituições, pouco mais de 20% não possui acesso à internet. 125 possuem, enquanto 32 delas não dispõem do serviço. Podemos observar, de forma ilustrativa, no gráfico abaixo.

Figura 01: Gráfico do acesso à internet pelos museus catarinenses



Fonte: Fundação Catarinense de Cultura (FCC)

b) A principal estrada de acesso ao museu é:

() Pavimentada

() Não pavimentada

ANAIS DO III SINPEM

O FUTURO DOS MUSEUS E OS MUSEUS DO FUTURO

Do total de instituições que responderam o cadastro, 15 delas não possuem o acesso pavimentado. Podemos visualizar melhor no gráfico a seguir.

Figura 02: Gráfico sobre as condições de acesso ao museu



Fonte: Fundação Catarinense de Cultura (FCC)

c) Existem opções de transporte público que liguem o museu ao centro da cidade ou a terminais rodoviários?

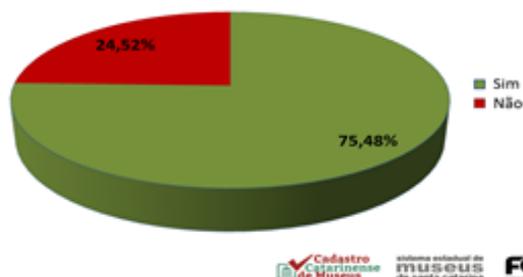
Sim

Não

38 delas não contam com o serviço de transporte público até a instituição. Os valores representados de outra forma podem ser visualizados no gráfico abaixo.

Figura 03: Gráfico sobre a presença de transporte público

Existem opções de transporte público que liguem o museu ao centro da cidade ou a terminais rodoviários?



Fonte: Fundação Catarinense de Cultura (FCC)

Comparando os dados, observamos que doze das instituições analisadas nos itens 10 e 10.1 não possuem estrada pavimentada e nem opções de transporte público que as interligue com o centro da cidade, simultaneamente. Dentre elas, cinco estão localizadas

na área rural e sete no perímetro urbano. Nessa mesma direção, cabe refletir sobre os dias e os horários de funcionamento dos museus^[3] e registrar que a imensa maioria dos museus está situada na área urbana, portanto, sem vinculação com as problemáticas do campo.

A limitação de acesso à internet, as dificuldades de acesso aos meios de transporte e o horário de funcionamento incompatível com as atividades desempenhadas no campo são alguns dos fatores que contribuem para a invisibilidade e o distanciamento das comunidades camponesas dos museus.

Por outro lado, os dados do Cadastro Catarinense de Museus (CCM) relativos aos índices de participação e presença da comunidade nas instituições museológicas chamam a atenção. O questionário interroga sobre a frequência de visitação da população local na instituição. Do total de 157 instituições, 04 (quatro) afirmam que a comunidade “Nunca” visitou o museu; 53 afirmam que “Frequentemente” são e/ou foram visitadas; 69 delas indicam que “Sempre” possuem visitas; um total de 25 respondeu “Às vezes”, e 06 (seis) delas “Raramente” são visitadas pela comunidade. Cabe dizer que a opção “Nunca” geralmente é aplicada para os museus desativados.

Como podemos observar pelos números apresentados acima a presença da comunidade (urbana) nos museus de Santa Catarina pode ser considerada alta, totalizando mais de 77% entre os tópicos “Frequentemente” e “Sempre”.

Essa constatação nos leva ao seguinte questionamento: por que os camponeses não estão representados nos museus catarinenses? Se 40% da população de Santa Catarina vive no campo, o que justifica um número tão reduzido de museus na área rural? Sem a pretensão de esgotar a questão, destacamos a forte presença do elemento étnico nos museus catarinenses. Podemos intuir que o apelo (e elogio) à etnicidade, de certa maneira, contribui para a invisibilidade do campesinato nas instituições catarinenses.

O camponês, em geral, é identificado como alguém sem estudo e/ou simplório, ou como sinônimo de atraso; portanto, distante do discurso enaltecido que os grupos tradicionais dos municípios almejam. Os museus como espaços de construção de representações e de disputas privilegiam um discurso elitista e linear. Essa orientação fica mais clara quando lembramos que 98 dos museus catarinenses são criados por iniciativa municipal, e muitos deles não possuem orçamento próprio (CCM/SEM/SC).

Feitas tais considerações, é importante deixar claro que não estamos propondo a criação de um museu do camponês, tampouco consideramos que isso assegure a resolução dos problemas aqui elencados. A criação de um museu do camponês, no formato compartimentado de tantos outros museus já existentes, contribuiria para aumentar a invisibilidade da categoria no cenário nacional; e, por seu turno, criaria a ilusão de uma democratização de acesso e representação.

Os camponeses, dentro da sua especificidade, quando representados nos museus, são os mais autorizados para escrever sua história. Para Caldart (2003), é fundamental a “materialidade de origem”, ou seja, que a questão conceitual esteja inserida no movimento histórico do campo; do contrário, seriam formulações abstratas e descoladas da realidade. Representar o camponês descolado da sua dinâmica histórica, ou não representá-lo, também traz uma questão simbólica de fundo, que é a disputa de territórios imateriais, capazes de acionar e movimentar a luta política por territórios concretos.

4. Considerações finais

A presença camponesa praticamente não figura nos museus de Santa Catarina. As práticas camponesas são narradas por meio da exposição de objetos antigos, geralmente voltados para o trabalho, os hábitos alimentares e o lazer de outrora, sem estabelecer nenhuma relação com as problemáticas do presente. Observamos, por outro lado, o recorrente discurso da herança europeia, com ênfase nas festas, na religiosidade e na gastronomia trazida e transmitida pelos imigrantes europeus.

As instituições museológicas de Santa Catarina, como espaços de disputas e de memória, estão contribuindo para a “cristalização” de locais socialmente atribuídos, seja das elites políticas, seja a “figura do simples camponês”. Os objetos expostos precisam ser compreendidos não exclusivamente pelo seu valor artístico ou histórico, mas como produções que envolvem necessariamente aqueles que as produzem, ou produziram. Não estabelecer essa relação é negar a construção histórica desses sujeitos.

Por outro lado, Mário Chagas ressalta a existência de um processo de democratização, de resignificação e de apropriação cultural por parte de setores

historicamente excluídos, na atualidade. A democratização da ferramenta “museu”, segundo o autor, forjaria elementos para uma “relação nova, criativa e participativa com o passado, o presente e o futuro” (CHAGAS, 2011, p. 5), fornecendo o protagonismo de novas categorias na narrativa, no uso e no acesso a essa ferramenta de transformação. Essa movimentação contribuiria para a redefinição das representações do campesinato em Santa Catarina; e, também, contribuiria para que os sujeitos do campo refletissem sobre a sua condição, sua identidade e memória.

A iniciativa institucional do SEM para elaboração do Cadastro Catarinense de Museus (CCM) deve ser compreendida como uma alavanca política (ou instrumento) para impulsionar os debates mencionados acima. Esse levantamento contribui, sobremaneira, para uma reflexão interna das instituições, iniciado com a motivação e o exercício de preencher o próprio cadastro, possibilitando, assim, um olhar para si e o seu entorno. Contribui, ainda, para um diagnóstico dos museus em Santa Catarina - subsídios necessários para a (re)definição de metas, planejamentos, articulações e elaborações de políticas públicas.

Com esse instrumental, de forma articulada, engajada e crítica, sugere-se que as instituições museológicas em Santa Catarina repensem o seu papel no processo de invisibilidade do campesinato, no privilegiamento de determinados setores e/ou grupos sociais em detrimento de outros e na manutenção e reprodução de representações que não correspondem ao modo de vida e ao patrimônio cultural das populações do campo.

REFERÊNCIAS

BRASIL. **Poder Legislativo. Constituição da República Federativa do Brasil.** Diário Oficial [da República Federativa do Brasil], [recurso eletrônico]. Brasília, DF, 5 de outubro de 1988. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicaocompilado.htm>. Acesso em 21 mai. 2018.

CADASTRO CATARINENSE DE MUSEUS. FCC Edições: Florianópolis, 2013.

CHAGAS, Mário. Museus, memórias e movimentos sociais. **Cadernos de Sociomuseologia**, 41. 2011, p. 5-16. Disponível em:

<http://recil.grupolusofona.pt/bitstream/handle/10437/4515/museus%20mem%C3%B3rias.pdf?sequence=1>. Acesso em 20 abr. 2018.

CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações**. Tradução: Maria Manuela Galhardo. Lisboa: Difel, Rio de Janeiro: Bertrand, 1990.

CALDART, Roseli. A escola do campo em movimento. In: **Currículo sem Fronteiras**, v.3, n.1, jan/jun 2003, pp.60-81.

IBGE; Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Censo Demográfico, 2000.

INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS. **Museus em Números**. Brasília: Instituto Brasileiro de Museus, 2011.

MARTINS, José de Souza. **Os camponeses e a política no Brasil: As lutas sociais no campo e seu lugar no processo político**. 5. ed., Petrópolis: Editora Vozes, 1995.

MESA REDONDA DE SANTIAGO DO CHILE. ICOM, 1972. In: MOUTINHO, Mário. **I Simpósio Internacional de Pesquisa em Museologia**. Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia da Universidade de São Paulo. Curso de Sociomuseologia. São Paulo, 2013.

MOUTINHO, Mário Canova. Sobre o conceito de Museologia Social. **Cadernos de Sociomuseologia**, [S.l.], v. 1, n. 1, may 2009. ISSN 1646-3714. Disponível em: <<http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/467>>. Acesso em: 11 nov. 2016.

MUNARIM, A. Elementos para uma política pública de Educação do Campo. In: MOLINA, Mônica Castagna. **Educação do Campo e Pesquisa: questões para reflexão**. – Brasília: Ministério do Desenvolvimento Agrário, 2006, p. 15-19.

SCHEINER, T. Museu, museologia e a 'relação específica': considerações sobre os fundamentos teóricos do campo museal. In: **Ci. Inf.**, Brasília, DF, v. 42 n. 3, p.358-378, set./dez., 2013.

SHANIN, Teodor. **A definição de camponês: conceituações e desconceituações**. O velho e o novo em uma discussão marxista. CEBRAP. São Paulo: Brasileira de Ciências, nº. 26, 1980.

WANDERLEY, Maria Nazareth Baudel. **Raízes Históricas do Campesinato Brasileiro**. XX Encontro Anual da ANPOCS.

CAXAMBU, MG. OUTUBRO 1996.

_____. **O Mundo Rural como um Espaço de Vida: reflexões sobre a propriedade da terra, agricultura familiar e ruralidade**. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2009.

[1] Trata-se de trabalhadores que, na época do plantio e da colheita, disponibilizavam dias de trabalho gratuito para o proprietário, o chamado “cambão”. Estes trabalhadores, conhecidos como trabalhadores de “condição”, entregavam parte da produção ou pagavam o foro ao proprietário.

[2] Para mais informações consultar os artigos 215 e 216 da Constituição Federal do Brasil (1988).

[3] Os dados disponibilizados pelas instituições demonstram que mais da metade dos museus encontra-se fechado nos sábados, domingos e feriados. Nos domingos, o percentual de instituições fechadas ultrapassa os 70%.

La didáctica como elemento dinamizador.

¿Y usted qué quiere conmemorar?

*Didactic as a dynamic element.
What do you want to commemorate?*

Alejandra Fonseca
(Curadora independiente)
alejafonse@gmail.com

*"El museo no se contenta con acoger al público, sino que tiene
que ir a él, mezclarse con él"
Georges Henri Rivière.*

Resumen: Este artículo tiene como objetivo a partir de un estudio de caso, reflexionar sobre los métodos educativos que pueden aplicarse en la construcción de exposiciones, siendo el elemento didáctico eje central del planteamiento. La actividad educativa *¿Y usted qué quiere conmemorar?* se realizó hace unos años cuando yo era parte del equipo de educación del Museo de la Independencia-Casa del Florero de Bogotá, y se me presentó el desafío de dar a conocer a los públicos una pequeña colección de placas conmemorativas, que no había sido expuesta en su conjunto.

Palabras clave: didáctica, conmemoración, curaduría educativa.

El Contexto

El Museo de la Independencia-Casa del Florero, antiguo Museo del 20 de Julio, es un museo ubicado en el centro histórico de la ciudad de Bogotá, en la casa en que se dieron los acontecimientos iniciales que derivaron en el grito de independencia de la Nueva

Granada el 20 de julio de 1810,[1] reconocido como el mito fundacional de la nacionalidad colombiana[2].

La Academia Colombiana de Historia fue la encargada de la recuperación de la casa, de conformar la colección y darle forma a un museo que tenía como objetivo la recordación y conmemoración de los eventos independentistas. Bajo la dirección de Guillermo Hernández de Alba, se inaugura el 23 de agosto de 1960.



Imagen 1. Casa del Florero. Archivo Museo de la Independencia-Casa del Florero

En ese momento el Museo del 20 de Julio era una institución tradicional que se concentraba en los objetos, tratados como reliquias, con un carácter devocional que exaltaba a la Patria mediante una narración inamovible y específica. Este mismo modelo museal permaneció con pocas variaciones durante casi 40 años a través de tres administraciones diferentes.

En el año 2002 el Museo del 20 de Julio queda a cargo del director Daniel Castro Benítez. Es en este momento, y con la cercanía de la celebración del Bicentenario de Independencia, que se plantea un cambio en el guión curatorial a través del *Proyecto Bicentenario*, que abriría el museo a las nuevas miradas historiográficas y museológicas.

Esto no solo implicaba un cambio del guión museológico, sino una adecuación de la casa que respondiera a las necesidades de los públicos contemporáneos, con un carácter ampliamente participativo. Para ello, desde el año 2004 se realizaron mesas de discusión con diferentes públicos y con expertos nacionales e internacionales, que debatieron las temáticas y enfoques que debían tratarse en el guión del museo. De igual manera se realizó un guión museográfico que determinara las transformaciones que el

edificio debía sufrir para presentarse como un museo actual, albergando una importante colección que funcionara como recurso para generar múltiples lecturas sobre este acontecimiento histórico, incluyendo el uso de nuevas tecnologías.

Es así como en el año 2010 se hace entrega de un nuevo museo llamado *Museo de la Independencia-Casa del Florero*, en que ya no predominan los objetos sino que se visibilizan diversas narraciones, planteamientos y contextualizaciones sobre la independencia y la ciudadanía.



Imagen 2. Museo de la Independencia-Casa del Florero 2010. Archivo Museo de la Independencia-Casa del Florero

El museo pasó de ser un espacio en que no se ponían en duda los acontecimientos históricos y el protagonismo de los personajes reconocidos por la historia patria, a un museo en que se realiza una revisión histórica permanente, se plantean diálogos abiertos, y prepondera la participación activa de la comunidad. Dicha participación de los públicos es la que moviliza muchas de las propuestas curatoriales y educativas que se plantean en el *Proyecto Bicentenario* que está programado hasta el año 2021.

Piezas en Diálogo

Dentro de las acciones que se plantearon para generar nuevas miradas sobre la colección y los relatos construidos desde el museo, se generó el programa complementario llamado *Piezas en Diálogo*, que desde el año 2006 realiza la exhibición

de uno o varios objetos de la colección con la finalidad de confrontar y generar nuevas aproximaciones sobre éstos y complementar la exposición permanente. Igualmente, otro de sus objetivos es dar a conocer nuevas investigaciones sobre este acervo patrimonial, realizadas por los diferentes equipos del museo.

Para la fecha que llegué a trabajar como parte del equipo educativo del museo, se había planteado una pieza en diálogo llamada *Museo-mausoleo*. Esta pieza pretendía dar a conocer a los públicos las diferentes placas conmemorativas que a través de los años el museo había acumulado y resguardado en sus bodegas. Estas placas tenían diferentes orígenes y correspondían a momentos temporalmente disímiles. Tampoco se contaba con información detallada sobre su devenir histórico.



Imagen 3. Placas conmemorativas. Fotos de Alejandra Fonseca

Es entonces que el director del museo me propuso que desarrollara esta pieza, teniendo en cuenta el objetivo del proyecto y el espíritu participativo del museo. Aquí es que se me presentan los diferentes desafíos que debo sortear a partir de una reflexión conceptual, pero de igual manera debo concretar a partir de la práctica museológica.

Desafío 1: la construcción de la exhibición.

El primer desafío que tuve que afrontar fue el planteamiento tradicional de la construcción lineal de exposiciones y exhibiciones. Este supone que primero se escogen unas piezas, luego se desarrolla un texto curatorial, después un planteamiento museográfico y por último una propuesta educativa (que muchas veces debe “traducir” el texto curatorial). Para esta pieza el esquema tradicional no iba a funcionar, ya que el

componente educativo definiría el enfoque de la exhibición, que tendría como eje central a los públicos.

Es entonces que el trabajo en *espiral*, inspirado en las reflexiones de la educadora argentina Silvia Alderoqui, se adecuaría mejor en el desarrollo de esta pieza. La dinámica de espiral implica que el proceso de construcción debe avanzar y regresar tantas veces sea necesario para comprobar si el objetivo inicial se está logrando, y si las ideas se van concretando. La noción de espiral hace posible una estructura alternativa tanto en el proceso de construcción de la exhibición, como en la exhibición misma.

Este modelo, nos hace tener consciencia de que las diferentes áreas deben/pueden intervenir desde el principio en los planteamientos y propuestas, trabajando como equipo especializado en las diferentes fases del proyecto.

Y en la exhibición como tal, debido a que permite narraciones y ordenamientos alternativos a los tradicionales esquemas cronológicos y temáticos. Como lo indica la filósofa Roser Calaf Masach “*es preciso preguntarse hasta que punto son didácticas las propuestas puramente historiográficas y en que medida permiten aprendizajes significativos.*” (Masach, 2003: 90)

En este punto del proyecto tenía claro que el método de desarrollo sería mediante la estructura de espiral, y que la *curaduría educativa*[3], como lo señalan las educadoras Silvia Alderoqui y Constanza Pedersoli, permitiría la inclusión de la perspectiva educativa en el equipo de trabajo desde el planteamiento inicial del proyecto. (Alderoqui y Pedersoli, 2011: 58)

Es por ello que los subsiguientes desafíos se me presentaron también de forma discontinua y alternada, y de la misma manera se presentaron las posibles soluciones.

Desafío curatorial (las colecciones)

Para dar inicio a la construcción de la Pieza en diálogo, debía conocer los objetos, su estado de conservación y la información disponible de los mismos.

Al realizar una búsqueda en el software en que se consigna toda la información de las colecciones de los museos del Ministerio de Cultura de Colombia, llamada *Colecciones*

colombianas, no hallé una información histórica detallada respecto a estas piezas, en la mayoría de los casos únicamente encontré información relativa al estado de conservación de las mismas. Esta situación implicó una investigación bibliográfica acompañada por los historiadores y conservadores del museo, que permitió ampliar la información de cada pieza y además corroborar datos poco claros o contradictorios en el software de la colección.

Pero ¿cómo diseñar una exhibición con un conjunto de piezas de diferentes orígenes, diferentes temáticas, estudiados desde disciplinas específicas (como la historia y la conservación), que además tuviera sentido para un amplio público tanto nacional como extranjero? Además de ello, ¿cómo generar una experiencia significativa que construyera nuevas narrativas?. Porque, como lo indica Rickenmann del Castillo, “*un proyecto de transmisión del patrimonio cultural no puede estar centrado únicamente en una ‘traducción’ o en una adaptación de los saberes originados desde las disciplinas contributivas.* (Rickenmann del Castillo, 2012: xxv). Además debe generar experiencias que permitan un amplio rango de puntos de vista teniendo en cuenta al visitante como portador y constructor de conocimientos, de acuerdo a sus experiencias, intereses y valores.

Es así que el museo no podía ser un simple traductor o transmisor unilateral, sino que debía apostar por un guión y una puesta en escena didáctica que se relacionara con las vivencias de los públicos. La respuesta estaba en darle un giro crítico a la propuesta, en determinar que esas narrativas construidas tradicional y hegemónicamente por los museos, debían ser puestas en duda, y además reconstruida por los visitantes. Esta decisión inscrita en la museología crítica que considera a la educación como una práctica social, esperaba abrir el diálogo, la interpretación y la participación activa sobre los contenidos de la exposición.

Para ello, esta pieza tuvo como objetivo primordial hacer partícipe a los públicos sobre una reflexión acerca de los actos y lugares de memoria, comúnmente representados a través de monumentos, entre los cuales se encuentran las placas conmemorativas. Esta reflexión se desarrolló con los diferentes miembros del equipo de trabajo, dando como resultado la redacción de un texto que diera cuenta del significado de la conmemoración

y a su vez, del monumento a través del tiempo. A continuación transcribo parte de este texto:

Desde las épocas más remotas, las sociedades han tenido la necesidad de activar su memoria por medio de hechos conmemorativos (con memorare: con la memoria) que se materializan en diversos soportes, formas y tamaños cuyo objetivo es legitimar, reproducir y dar continuidad a las identidades y los valores individuales y grupales, por medio de la recordación de momentos relevantes. Estos actos de memoria se plasman comúnmente en monumentos, cuya etimología remite igualmente a la raíces *monere* y *mens* que significan respectivamente “recordar” y “mente”. Así mismo, la palabra monumento se identifica con el “hacer saber”. Es así como desde la antigüedad hasta nuestros días, en las placas, edificios, estatuas y sepulcros -entre muchos otros artefactos- se ha depositado la memoria social de las comunidades.

A partir del Siglo XIX, con el surgimiento de los Estados nacionales modernos, la idea de monumentalidad se hace más pública, con el fin de que los ciudadanos recuerden los eventos fundacionales de su patria y sus protagonistas, y se identifiquen con éstos. Además de estatuas, bustos, ceremonias conmemorativas, producción de obras literarias e historiográficas, entre otras estrategias de monumentalización del pasado, **las placas conmemorativas** surgen como marcas de memoria social que buscan evocar el recuerdo sobre eventos y personajes destacados de la historia de la nación. Las placas están generalmente ligadas a un lugar concreto, como la casa donde vivió un notable o el lugar de un campo de batalla memorable, por ejemplo. Fijan entonces la memoria en el tiempo, pero también en el espacio.

...estas placas han sido elaboradas sobre diferentes materiales que van desde piedra tallada hasta bronce vaciado, lo que ha llevado a designar este tipo de recordación como una “historia de mármol, piedra y bronce”, que por razón de su soporte impide su alteración. El Museo, al ser un espacio que históricamente ha estado encargado de “resguardar” nuestra memoria, se propone ahora estimular la reflexión sobre cómo se construye nuestra historia a partir de estos elementos materiales de recordación en clave no sólo de pasado sino de tiempo presente.

Pero la intencionalidad principal de esta pieza en diálogo, recordemos, era relacionar esta colección con las propias experiencias de los visitantes. Para ello se propuso la pregunta: *Y usted, ¿qué quiere conmemorar?* Las preguntas son una efectiva estrategia que permite cuestionar lo dado por sentado, y generar nuevos conocimientos, voces y apropiaciones que dinamicen los contenidos del museo. La pregunta se acompañó de un texto crítico sobre la regulación de la memoria y del olvido:



Imagen 4. Infografía exposición. Museo de la Independencia-Casa del Florero.

La propuesta consistió en que los públicos usaran la colección como inspiración, aprendizaje y diversión, descubriendo su propia historia (Alderoqui y Pedersoli, 2011). Es así que, creando su propia placa conmemorativa, los visitantes darían a conocer a otros una parte de su vida, dejando una marca de memoria en el museo.

Desafío curatorial (el guión)

Luego de realizar la investigación de las piezas y plantear el énfasis de la exhibición, decidimos que era importante relacionar estos objetos con otros de la colección del museo, para expandir los posibles significados y generar múltiples interpretaciones.

Por lo tanto las placas se reunieron en tres grupos:

1. Placas conmemorativas que representa a un individuo o grupo de individuos
2. Placas conmemorativas que marcan un lugar o espacio
3. Placas conmemorativas que se relacionan con actos de memoria

Se escogió en cada grupo una placa representativa y una obra que artística, histórica o socialmente se relacionara con ella. De esta manera se amplió el rango de interpretación y a su vez se profundizó en la investigación de cada pieza.

Desafío museográfico (sin presupuesto y sin espacio)

De manera paralela a la definición del objetivo y enfoque participativo de esta pieza, estaba resolviendo el desafío museográfico. Encontré que la mayoría de estas placas conmemorativas, estaban elaboradas en piedra tallada y otras pocas en metal vaciado; eran de tamaños variables traduciéndose en piezas de gran peso. Tampoco contábamos con presupuesto ni espacio suficiente para el montaje de las placas.

Recurrí entonces a la toma de fotografías de alta definición, para hacer impresiones en tamaño real de cada placa respetando las dimensiones originales y detalles de las obras.

Estas imágenes se ubicarían en un muro que no había sido utilizado anteriormente para ninguna exhibición. Además, este muro estaba ubicado en un lugar estratégico del museo, muy cerca a la entrada donde todos los visitantes debían pasar para ingresar a las salas permanentes.

Pero, ¿cómo potenciar estas imágenes para crear una pieza participativa que genere nuevos discursos sobre la memoria y los monumentos?



Imagen 5. Muro de la exhibición. Foto de Alejandra Fonseca.

Decidí recurrir a lo más simple que puede ser usado como recurso didáctico: lápiz y papel. Para ello diseñamos una especie de placa conmemorativa de un tamaño pequeño que pudiera ser impreso o fotocopiado con la frase: *Y usted, ¿qué quiere conmemorar?*

Estas “placas conmemorativas” de papel iban a ser desarrolladas por los visitantes del museo, con sus propias ideas, pensamientos, experiencias y recuerdos, para así iniciar un diálogo con las placas de la colección del museo. Cada participante recibía una placa conmemorativa de papel y podía escribir o dibujar esos momentos clave de su vida que consideraba eran importantes conmemorar, y más aún compartir con el resto de visitantes haciéndolas públicas, convirtiendo su historia en parte de la historia del museo.



Imagen 6. Placas conmemorativas. Fotos por Alejandra Fonseca.

Cada placa se ubicaba en el mismo muro en donde se encontraban las fotografías de las placas de la colección del museo, interviniendo no solo el espacio sino la misma narración que las placas “oficiales” estaban construyendo. A partir de esta experiencia práctica se evidenció que en muchas ocasiones respecto a la museografía, menos es más. Se puede recurrir a pocos recursos, pero con la clara idea que vayan encaminados a crear canales de interacción entre los visitantes y los contenidos del museo.

La museografía didáctica precisamente le apunta a ello: a diseñar desde la educación con el objetivo de comunicar con técnicas didácticas, y crear actividades con los educadores en torno a los dispositivos, complementando la exhibición y desarrollando nuevas narrativas y discursos. De igual manera la intención de esta museografía didáctica era centrarse en la experiencia de los visitantes en relación con lo expuesto.

Desafío educativo (la participación de los públicos)

La pregunta ¿Y usted, qué quiere conmemorar?, fue el detonante principal para hacer participes activos a los visitantes, a que le dieran su propio significado al acto de conmemorar y poner en duda el discurso oficial. La dinámica general fue muy interesante

ya que los visitantes demostraron un gran interés en participar en la actividad y en compartir sus historias, tanto con el resto de participantes como con el mismo museo. La idea de dejar una marca propia en el muro a través de su placa, estimulaba esta acción participativa y el sentimiento de ser tenido en cuenta haciendo parte de lo que se narra en la institución museística. Su propia vida entraba a hacer parte de lo que era importante contar.



Imagen 8. Participación de los públicos. Fotos por Alejandra Fonseca.

La propuesta de dejar que ellos mismos dejaran esa marca, también determinó un acierto en la actividad, porque se posibilitó la interacción entre su cuerpo (que dejaba una marca) y su mente (la memoria).

Otro de los resultados valiosos fue la puesta en duda del significado de las conmemoraciones y los discursos hegemónicos. La pregunta que atravesaba la reflexión era ¿Qué debe ser recordado? ¿Por qué es importante recordar?

Un ejemplo significativo dentro de esta experiencia fue la placa que se relacionaba con la muerte de una mascota. Para una familia era importante recordar a su mascota, hacer un homenaje a ese ser que los había acompañado a través de su vida. Para otro grupo de personas fue una ofensa que junto a las placas que enaltecían la vida de próceres y héroes, se pusiera el nombre de un animal.

De esta manera se evidenciaban las diversas posturas sobre la memoria, sobre lo que era digno de recordar. Pero lo importante de esta pieza es que en el muro se permitieron todas las opiniones, interactuaban unas con otras, creando una red de interpretaciones y una imagen de la diversidad.

La exhibición se convirtió en una pieza orgánica que se fue transformando con la intervención de cada participante siendo cada vez más amplia la interpretación del tema propuesto por el museo.

Volviendo al método en espiral, se trató de una exhibición que se iba construyendo de manera permanente, se podía adelantar, retroceder y volver adelante. Eso permitió que fuera dinámica, inestable y por encima de todo, que era construida por los propios públicos.

Otra de los resultados de esta pieza fue la participación de un amplio rango de edades de los públicos: desde pequeños niños que desarrollaron su placa conmemorativa a través del dibujo, familias enteras celebrando un momento importante de su historia en común, extranjeros que dieron a conocer momentos importantes en la historia de su país, hasta personas desplazadas y víctimas del conflicto armado interno que querían dejar su testimonio como parte de esta propuesta.

Esta pieza en dialogo fue tan bien recibida y permitió la participación de tantos públicos, que empezó a hacer parte de la oferta educativa de los meses en que estuvo expuesta. Grupos de adultos mayores, de ciclistas, de policías y de extranjeros fueron algunos de los que solicitaron la participación en esta dinámica.

Las Conclusiones

Creo que lo importante de estas prácticas que generamos en la institución museística es reflexionar sobre las mismas, sistematizarlas y divulgarlas a los públicos, a la academia y los colegas de otras instituciones patrimoniales.

Aunque ya desde inicios de los años sesenta con la denominada Nueva Museología y especialmente con la Mesa Redonda de Santiago de Chile en 1972,[4] se han realizado reflexiones y cambios profundos sobre la participación social en los museos y la apertura a la educación y a las comunidades, es primordial que todas estas experiencias se den a conocer, que se creen redes de comunicación y se apliquen esos ejercicios exitosos en los diversos escenarios, especialmente los latinoamericanos. Dadas las características particulares de los diferentes contextos, es interesante ver las “mutaciones” que se van generando en cada experiencia. Y precisamente el seguimiento y la evaluación constante antes, durante y después de éstas, es lo que posibilita el establecimiento y creación de nuevos canales de comunicación y educación con los públicos y los no públicos.

Otra de las cuestiones importantes que permiten esa reflexión museológica permanente, es la profesionalización de los trabajadores de museos. El acercamiento a las teorías y prácticas museológicas facilita que las metodologías que se aplican lleven al museo a proponer un modelo que se relaciona asertivamente con sus diversos públicos, que tenga la capacidad de atraer y mantener a los públicos potenciales, que diseñe exposiciones desde la idoneidad de sus investigadores pero siempre con la mirada puesta sobre los intereses y el contexto de las comunidades.

Esto además viabiliza la conformación de grupos de trabajo con un nivel de conocimientos que hace posible la construcción crítica y creativa de alternativas de exhibición, elaboración de guiones y aplicación de métodos educativos y comunicativos.

Dentro de los campos a desarrollar que considero importantes, está el de la curaduría educativa. A través de esta, la construcción de las exposiciones temporales, permanentes o itinerantes, tienen una efectividad pedagógica que hace posible un acercamiento real con los diversos públicos. Los lenguajes educativos y didácticos deben estar presentes desde el inicio de la concepción de un proyecto museal. Como lo indica la museóloga Alderoqui Pinus “es importante convencer a los otros miembros del equipo de la necesidad de tomar en cuenta el punto de vista del visitante”.

Un término que considero relevante para desarrollarse dentro de la curaduría educativa es el que indica el educador Rickenmann del Castillo y su equipo. Este es el de la *transposición didáctica*, la cual posibilita la modelación de diversos lenguajes y los presenta en el espacio del museo. No es una simple traducción o adaptación de los lenguajes disciplinares, sino una transformación desde la didáctica, de acuerdo a las necesidades de las diferentes comunidades. Y es que para los públicos, como lo indican Luis Alonso Fernández e Isabel García Fernández, “la exposición es un medio único para el aprendizaje ya que genera un ambiente totalmente informal que permite al visitante plena libertad para elegir la información que quiere”. (Fernández y García, 1999:xx)

Considero que la creatividad es la palabra clave para resolver esos retos que se nos presentan en las diversas áreas de los museos y espacios patrimoniales. La dimensión creativa acompañada de un fuerte elemento de investigación museológica, permite generar propuestas que dinamicen los contenidos de las colecciones, se acerquen a su

entorno, provoquen reflexiones y percepciones constantes, y lo más importante, permita su construcción desde los públicos.

Bibliografía

ALDEROQUI, Silvia y PEDERSOLI, Constanza. La educación en los museos. De los objetos a los visitantes. Buenos Aires: Paidós, 2011.

CALAF MASACHS, Roser (Coord.). Arte para todos. Miradas para enseñar y aprender el patrimonio. Gijón: Ediciones Trea, 2003.

FERNÁNDEZ, Luis Alonso y GARCÍA FERNÁNDEZ, Isabel. Diseño de exposiciones: concepto, instalación y montaje. Madrid: Alianza Editorial, S.A., 1999.

RICKENMANN DEL CASTILLO, René et. al. *El museo como medio didáctico*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2012.

<http://www.bdigital.unal.edu.co/8168/1/danielcastrobenitez.2012.pdf>

http://www.iber museus.org/wp-content/uploads/2014/07/copy_of_declaracao-da-mesa-redonda-de-santiago-do-chile-1972.pdf

<http://www.museoindependencia.gov.co/Paginas/default.aspx>

<http://www.museoindependencia.gov.co/que-hacemos/PDF%20Publicaciones/Revista%20Illapa.pdf>

<http://www.quintadebolivar.gov.co/museoindependencia/proyecto-bicentenario/Documents/unnuevomuseo.pdf>

[1] A pesar que antes ya se habían generado movimientos independentistas en Mompox, Cali, Socorro y Cartagena, se da la independencia absoluta en en el año 1811.

[2] Decretada oficialmente como fecha nacional en 1873.

[3] “*La curaduría educativa concierne a la inclusión de la perspectiva educativa en los grupos de desarrollo de exhibiciones.*” Alderoqui y Pedersoli, 2011: 58

[4] 16ª Asamblea de la Conferencia de la UNESCO

Síntese das artes no Palácio do Itamaraty ou a formação de uma coleção [múltipla] do moderno brasileiro

Synthesis of the arts at the Itamaraty Palace or the framing of a [multiple] Brazilian modern art collection

Leandro Leão (FAU USP)
leandroleao@usp.br

Resumo: A construção de Brasília aponta para questões de formação da identidade nacional moderna brasileira, sobretudo nas áreas da arte e da arquitetura. Entende-se a formulação da nova capital em uma perspectiva ampliada: além da sua implantação urbana e edificada, há o projeto de nação então pretendido. Um desses discursos é a chamada síntese das artes. Será a síntese das artes uma das características da arquitetura modernidade brasileira, como elemento de projeto espacial, mas também como forma de legitimação da arquitetura em um campo ampliado até internacionalmente. Há uma ideia de integração entre arte e arquitetura a partir uma raiz homogênea, não apenas estética, discursiva e poética, mas de um mesmo circuito profissional. As obras de integração arquitetônica no Palácio do Itamaraty em Brasília – projeto arquitetônico de Oscar Niemeyer inaugurado em 1970 – nos apresentam, nesse contexto, um conjunto interessante e singular, pois ao mesmo tempo uma convergência sobre as práticas de síntese das artes e da consequente alçada da arquitetura à condição de museu ou monumento da identidade nacional, mas o faz de maneira oposta às práticas estabelecidas. Se em outros edifícios representativos de Brasília quase que em sua maioria são atuantes artistas de um circuito definido pelo campo da arquitetura para a construção de painéis, murais e esculturas, aqui a articulação entre obras de arte e a arquitetura, nos mostra ser diversa.

Palavras-Chaves: Palácio Itamaraty; Brasília; arte moderna brasileira

Abstract: The construction of Brasília raises important questions about the very foundation of Brazil's modern identity, especially in the fields of art and architecture. The relation between these two, the "synthesis of the arts", is one of the key aspects of Brazilian modern architecture, as it served to legitimate the country's architecture within its borders and abroad. According to Brazilian canon historiography, based on the aesthetic and narrative perspectives and the small number of artists/architects involved, the integration of the arts would have emerged from a supposedly homogeneous movement. The architectural integration works at the Palacio do Itamaraty in Brasília - the architectural project of Oscar Niemeyer, inaugurated in 1970 - present us with an interesting and singular set of ideas, since at the same time a convergence on the practices of synthesis of the arts and the consequent lift of architecture to the status of museum or monument of brazilian identity, but it does so in an opposite way to established practices.

If in other buildings representative of Brasilia, almost in their majority they are active artists of a circuit defined by the field of the architecture for the construction of panels, murals and sculptures, here the articulation between works of art and the architecture shows us to be diverse.

Keywords: Itamaraty Palace; Brasília; Brazilian modern art

A relação entre arte e arquitetura^[1], a chamada *síntese das artes*^[2], é uma das características definidoras da arquitetura moderna brasileira. Essa prática – materializada em painéis, murais e esculturas – está presente em diversos edifícios de Brasília, e revela-se como uma forma de legitimação da arquitetura nacional, tanto internamente quanto internacionalmente^[3].

Na historiografia da arte e da arquitetura brasileiras, prevalece a tese de que a integração entre os dois campos teria ocorrido a partir de uma raiz supostamente homogênea, não apenas dos pontos de vista da estética, da narrativa e da poética, mas também pela ideia de que a integração teria ocorrido a partir de e dentro de um circuito de profissionais bastante limitado.

É em contraposição a esse pensamento vigente – é dizer, essa síntese das artes pretensamente ancorada em uma raiz homogênea – que está o Palácio Itamaraty^[4], em Brasília, projetado por Oscar Niemeyer e inaugurado em 1970. O Ministério das Relações Exteriores, Palácio Itamaraty, está incluído no segundo momento^[5] de projetos do arquiteto Oscar Niemeyer para prédios oficiais de Brasília. Realizado com cálculos estruturais do engenheiro Joaquim Cardozo e do arquiteto Luiz Bustamante, e com a atuação dos arquitetos Milton Ramos (construção) e Olavo Redig (interiores) ele foi concebido, projetado e construído entre os anos de 1959 e 1970, isto é, entre meados do mandato presidencial de Juscelino Kubitschek (1956-1961) e a os primeiros anos da ditadura civil-militar (1964-1985).



Fig. 1: Palácio Itamaraty. Foto do autor.

Destaca-se um protagonista que não é arquiteto nem artista, o diplomata Wladimir Murtinho. Um dos principais responsáveis pela transferência da chancelaria do Rio de Janeiro para Brasília, Murtinho foi o maestro não apenas das ações políticas, mas também do diálogo com os profissionais e da escolha das obras de arte que permitem caracterizar o edifício como um *palácio-museu*.

Conforme defende Rossetti, a autoria do projeto é de Oscar Niemeyer, mas é preciso dar luz e crédito a vários outros profissionais^[6], envolvidos desde o desenvolvimento do projeto do edifício em suas diversas áreas (edificação, jardins e interiores) até a viabilização política e financeira da transferência do órgão do Rio de Janeiro para Brasília. Sobre os os agentes (BOURDIEU, 1996) envolvidos Rossetti^[7] aponta:

Depreende-se a seguinte organização: o projeto arquitetônico de Oscar Niemeyer foi desenvolvido por Milton Ramos, vinculado à construtora [Pederneiras]; Olavo Redig de Campos cuidava dos arranjos internos da planta e da definição dos materiais e acabamentos do palácio; Luiz Brun atuava junto à imprensa, para atizar a curiosidade e acelerar a consecução do projeto arquitetônico; Wladimir Murtinho é o grande responsável pela empreitada dentro da própria instituição, articulando-se com outros diplomatas para cumprir a missão de transferir o Itamaraty para Brasília. Destaca-se sua atuação para mobiliar e equipar o palácio com móveis antigos e modernos, valorizando o design brasileiro e com obras de arte de renome, contribuindo para modernizar a instituição e deixar o palácio apto a representar muito bem o Brasil.

Para tanto, Murtinho articulou o convite a Roberto Burle Marx para elaborar os projetos de paisagismo para os jardins externos e internos do palácio. Além dos jardins, Burle Marx desenhou uma tapeçaria para a Sala Brasília que se integra

ao conjunto de grandes obras de arte. Wladimir Murтинho foi também o responsável por escalar artistas e escolher obras que organizariam os novos espaços palacianos. Em afinidade com as soluções de Olavo, comandando toda a instalação e a colocação das obras de arte, mobiliário e tapetes para deixar o palácio impecável.” (ROSSETTI, 2017, p. 34.)

Defende-se que as obras de integração arquitetônica na sede do Ministério das Relações Exteriores representam, em realidade, um conjunto interessante e singular. Isso porque elas foram concebidas em um intervalo de anos praticamente idêntico (1965-1970) e provêm de artistas de diferentes gerações e vinculados a diversos grupos/correntes artísticas, ao contrário do que se observou em outros edifícios brasileiros construídos na época, os quais até hoje lograram sustentar a visão supostamente hegemônica.

O Palácio Itamaraty, símbolo do que se pretende como imagem de nação para projeção internacional, dada sua função ministerial, representa o lugar em que o discurso da síntese das artes atuou na capital federal – e inclusive em um panorama nacional da arquitetura – em sua forma mais ampla. Quando comparado a outros espaços no país marcados pela síntese das artes – contemporâneos ou anteriores^[8] –, nota-se que ele abriga um conjunto único de obras de arte integradas à arquitetura. O conjunto é especial por sua quantidade, qualidade, multiplicidade de suportes e, principalmente, pela diversidade de artistas presentes.

Conforme se demonstrará neste artigo, essas obras permitem colocar em xeque a ideia de uma modernidade brasileira de caráter único, consolidada pela historiografia canônica^[9] da arquitetura. Em outras palavras, permitem questionar a construção de uma imagem única, uniforme ou homogênea do que seria o moderno nacional.

Por esse motivo, é um dos objetos mais interessantes para trinchar o binômio arte-arquitetura modernas brasileiras, e compreender seus enfrentamentos e processos. Também conhecido como Palácio dos Arcos, ele apresenta um dos maiores conjuntos de obras de arte integrada da capital e do país, da lavra de artistas bastante diferentes entre si, a saber^[10]:

Tabela 1: Ficha técnica das obras de arte integradas do Palácio Itamaraty e seus anexos em Brasília. Fonte: autor.

ANAIS DO III SINPEM

O FUTURO DOS MUSEUS E OS MUSEUS DO FUTURO

OBRAS DE ARTE INTEGRADAS - PALÁCIO ITAMARATY BRASÍLIA

ARTISTA	ANO NASC	ANO MORTE	OBRA	ANO	DESCRIÇÃO	LOCAL NO MRE
Alfredo Ceschiatti	1918	1989	<i>Eva</i>	1965	Escultura em bronze fundido, patinado, polido e cinzelado. Dimensões: 1,47 x 0,47 x 0,34 m.	Terceiro pavimento. Salão Nobre
Alfredo Ceschiatti	1918	1989	<i>Duas amigas</i>	1968	Escultura em bronze fundido, patinado, polido e cinzelado. Dimensões: 2,55 x 1,27 x 0,58 m. Datação: 1967-1968	Terceiro pavimento. Salão Nobre
Alfredo Volpi	1896	1988	<i>Sonho de Dom Bosco</i>	1966	Composto por formas figurativas de arcos e triângulos em preto, branco e vermelho, dispersas sobre fundo azul. Dimensão: 3,36 x 4,65 m.	Segundo pavimento
Athos Bulcão	1918	2008	Parede de Mármore	1966	Parede com relevos em mármore branco, cuja textura é de trapézios verticais que se sucedem de forma ritmada.	Térreo. Hall de recepção
Athos Bulcão	1918	2008	Treliça	1967	Treliça divisória composta por montantes verticais e de madeira intercalados por peças de ferro pintadas em vermelho, branco e preto, estabelecendo uma modulação variada. Dimensão: 4,44 x 22,40 metros.	Segundo Pavimento. Sala dos Tratados
Athos Bulcão	1918	2008	Mural em azulejo	1968	Mural em azulejo	Anexo I. Recepção. 8º andar
Athos Bulcão	1918	2008	Mural em azulejo	1968	Mural em azulejo	Anexo I. Copa, 8º andar

ANAIS DO III SINPEM

O FUTURO DOS MUSEUS E OS MUSEUS DO FUTURO

Athos Bulcão	1918	2008	Mural em azulejo	1968	Mural em azulejo	Anexo I. Setor de contatos, 8º andar
Athos Bulcão	1918	2008	Mural em azulejo	1968	Mural em azulejo	Anexo I. 8º andar
Athos Bulcão	1918	2008	Mural em azulejo	1982	Mural em azulejo	Anexo II. Lanchonete
Athos Bulcão	1918	2008	Painel em fórmica	1982	Painel	Anexo I. Posto de Saúde
Athos Bulcão	1918	2008	Mural em mármore branco	1982	Mural com relevos em mármore branco	Passarela entre Anexo I e II
Athos Bulcão	1918	2008	Mural em azulejo	1982	Mural em azulejo	Passarela entre Anexo I e II
Athos Bulcão	1918	2008	Mural em mármore branco	1982	Mural com relevos em mármore branco	Anexo II. Área de circulação
Bruno Giorgi	1905	1993	<i>Meteoro</i>	1967	Escultura em mármore carrara executada em bloco único de mármore que pesa 4 toneladas. Compõe-se de cinco elementos com curvas conjugadas entre si que criam espaços vazios. Dimensão: 4 metros de diâmetro. Datação: 1966-1967	Espelho d'água, externo
Emanoel Araújo	1940	-	<i>Grande relevo branco</i>	sem data	Relevo em madeira pintada de branco. Dimensões: 2,70 x 11,17 m.	Subsolo. Foyer do auditório

ANAIS DO III SINPEM

O FUTURO DOS MUSEUS E OS MUSEUS DO FUTURO

Franz Weissmann	1911	2005	<i>Metamorfose</i>	1958	Escultura em metal composta pela combinação de quadrados com círculos vazados interiormente que se repetem, lembrando uma coluna infinita. Dimensão: 2,54 x 0,99 x 0,67 cm. Datação: 1957-1958	Segundo Pavimento
Lasar Segall	1889	1957	<i>Três jovens</i>	1939	Escultura em bronze, bloco único fundido com pátina. 155 x 83 x 73 cm.	Terceiro pavimento. Jardim do Salão Nobre
Maria Martins	1894	1973	<i>Canto da noite</i>	1968	Escultura em bronze polido, fundida em um bloco único de bronze, patinado em ouro amarelo e polido. Dimensões: 1,70 x 2,03 x 1,22 m.	Terceiro pavimento. Jardim do Salão Nobre
Mary Vieira	1927	2001	<i>Ponto de encontro</i>	1970	Escultura cinética composta por 230 placas de alumínio que se movimentam ao redor de um eixo apoiado em pedestal cilíndrico e criam configurações variadas. A escultura é circundada por 3 bancos executados em 18 blocos de mármore maciço. Dimensão: 1,60 x 1,00 x 0,28 m (desconsiderando-se os bancos). Datação: 1969-1970	Térreo. Hall de recepção
Paulo Werneck	1907	1987	Mural em mosaico vitrificado	1960	Mural em mosaico vitrificado	Anexo 1, 8o andar (último), antigo restaurante e atual Departamento de Administração do MRE. (Rezende, 2018, p. 137)

ANAIS DO III SINPEM

O FUTURO DOS MUSEUS E OS MUSEUS DO FUTURO

Pedro Correia de Araújo	1930	?	<i>Revoada dos Pássaros</i>	1968	Lustre esculpido em bronze, prata, com cristais de rocha lapidados. É composto por enorme disco com 110 braços, 1500 kg e iluminado por uma única lâmpada de 1000 watts. Datação: 1967-1968	Terceiro pavimento. Sala Dom Pedro I
Roberto Burle Marx	1909	1994	<i>Vegetação do Planalto Central</i>	1965	Tapeçaria em lã. Dimensão: 4,15 x 2,50 m	Terceiro pavimento. Sala Brasília
Rubem Valentim	1922	1991	<i>Templo de Oxalá</i>	1977	Relevo em madeira recortada e esmaltada de branco. Baseado na representação de objetos simbólicos retirados dos cultos afrobrasileiros.	Subsolo. Foyer do auditório
Sérgio de Camargo	1930	1990	<i>Muro Estrutural</i>	1966	Blocos de concreto e tinta vinílica. Dimensão: 4,45 x 26 m. Datação: 1965-1966	Subsolo. Auditório
Victor Brecheret	1894	1955	<i>Nu deitado</i>	1940 (circa)	Escultura em gesso patinado e polido. Doação da família do artista. Trata-se de molde da escultura em bronze localizada no Largo do Arouche em São Paulo, intitulada Depois do Banho. Dimensões: 1,30 x 2,75 x 0,65 m.	Terceiro. Salão Nobre

A análise aqui empreendida apontará como nomes de gerações e movimentos artísticos tão diversos terminaram por contribuir, com suas obras de arte integradas, para a formação do que outros pesquisadores já chamaram, merecidamente, de um *palácio-museu*^[11]. Um conjunto que expõe, defende-se aqui, a diversidade de conceitos e imagens da modernidade brasileira, para além da relativa homogeneidade da Escola Carioca de arquitetura moderna, a qual tem presença tão forte nos edifícios representativos de Brasília.

Assim, existe nesse conjunto das obras de arte as fronteiras entre acervo e coleção. De partida, o conceito de acervo corresponde a “*um conjunto geral, com corpo mais amplo, muitas vezes constituído de várias coleções*” (ACERVO, 2019). Por outro lado, Krzysztof Pomian, ao discutir os museus e o ato de colecionar no contexto da Europa do século XVII, define coleção como:

[...] qualquer conjunto de objetos naturais ou artificiais, mantidos temporária ou definitivamente fora do circuito das atividades econômicas, sujeitos a uma proteção especial num local preparado para esse fim, e expostos ao olhar público.

[...] As coleções, que, para os membros do meio intelectual e artístico, são instrumentos de trabalho e símbolos de pertença social, são, para os detentores do poder, insígnias da sua superioridade e também instrumentos que lhes permitem exercer uma dominação neste meio. (POMIAN, 1985, p. 53, 69).

Sobre contextos específicos para determinar o que é ou não coleção, o autor destaca:

[...] depende do local em que se acumulam, do estado da sociedade, das suas técnicas e do modo de vida, da sua capacidade de produzir e acumular o excedente, da importância que se atribui à comunicação entre o visível e o invisível por intermédio dos objetos etc. (op. cit, p. 83)

A partir disso, é possível entender que o conjunto de obras de arte do Itamaraty é apresentado como um grande único grupo de arte em seus catálogos, sites e publicações, ou seja, próximo a uma noção de acervo, como é comum em diversas instituições pública e privadas; ora, a aproximação com cada obra deixa claro que há, dentro da diversidade, diferentes grupos ou categorias, mesmo que haja entre eles possíveis conexões, ou seja, muito próximo da ideia de coleção.

Dado o contexto do Palácio em Brasília e compreendendo a atividade de aquisição de obras de arte como um movimento contínuo da instituição ao longo de décadas, é possível, assim, estabelecer as categorias:

- a) Relação espacial (arte-arquitetura): integrada e não integrada;
- b) Encomenda ou aquisição (compra, transferência / recebimento ou doação);

Sobre as relações espaciais, as diretrizes de Josep Lluís Sert nos ajudam a identificar os possíveis arranjos entre arte e arquitetura:

- A arte é **integrada** à arquitetura quando está ligada à própria concepção do edifício. No caso, o próprio arquiteto pode atuar como pintor e escultor.

- A arte é **aplicada**^[12] quando o edifício é concebido antes e mais tarde avivado pela cooperação do pintor e do escultor dentro de limites estabelecidos pelo arquiteto.

- Por fim, a arte e a arquitetura podem ser simplesmente **relacionadas** uma à outra, cada obra retendo sua independência^[13]

Uma das dificuldades desse objeto é justamente a não identificação de como e quando teria ocorrido a aquisição ou encomenda da maioria das obras. Das dezenas delas, além das integradas que estão ou nos desenhos técnicos ou na bibliografia ou presentes em cartas e documentos, não é possível delinear precisamente a origem e o período em que elas entraram no conjunto do Itamaraty.

Há uma listagem de Wladimir Murtinho, quando questionado em 1968 sobre os custos da construção. No relatório, que abrange os gastos de 1963 até o final de 1967, aparecem, na classificação dele:

(i) obras de arte integradas: *Meteoro*, de Bruno Giorgi; *Visão de Dom Bosco*, de Alfredo Volpi; *Muro escultural*, de Sérgio Camargo; *Relevo em Mármore*, de Athos Bulcão; *Hermas*, de Bruno Giorgi; *Duas figuras femininas*, de Alfredo Ceschiatti; *Canto à noite*, de Maria Martins; *Revoada dos Pássaros*, de Pedro Correia de Araújo; *Vegetação do Planalto Central*, de Roberto Burle Marx; *Teto de Sala de Fazenda* (século XVIII), autor não identificado; *Oratório de Embutir* (Ermida, século XIX), autor não identificado;

(ii) obras de arte não integradas: *A virgem e o menino Jesus* (século XVIII, autor não identificado); *Pássaro*, de José Pedrosa; *Sem título* (pintura), de Manabu Mabe; *Castelo de cinza e Madona*, de Milton Dacosta; *Jogos*, de Maria Leontina; *Rio de Janeiro*, de E. Rivière; *Pôrto do Rio de Janeiro*, de Marinetti; *Vistas do Recife*, de Emil Bauch.^[14]

Esta lista claramente está incompleta quando cotejada com outras fontes primárias, com depoimentos e com notícias de periódicos da época, como o *Correio Braziliense*. Este quadro nos releva o seguinte panorama:

a) Foi possível mapear o ano de aquisição ou encomenda de todas as obras de arte integradas, conforme tabela já descrita acima.

b) Em relação às obras de arte não integradas, somente algumas foi possível identificar se a aquisição foi compra ou encomenda, a partir de documentos – como recibos, cartas, relatórios – ou na descrição de periódicos da época e relatos de agentes.

Há, por exemplo, as esculturas de Franz Weissman^[15], Lasar Segall e Victor Brecheret, que foram adquiridas após a finalização do edifício, mas que estão integradas aos espaços. As esculturas desses dois últimos, localizadas no jardim da cobertura, foram contextualizadas em seção acima, e a de Weissman está em um diálogo direto com as obras e o espaço do hall de recepção do térreo.

Por outro lado, há casos como as oito gravuras de Faiga Ostrower, *Políptico Itamaraty* (1968), e a escultura de Sonia Ebling, sem título (anos 1960), em relação às quais os relatos de Murtinho (2009) e as notícias em jornais mostram ser obras encomendadas, mas que, por sua natureza e, inclusive, suas alterações de localização, não estão na chave das obras integradas.

Diante desse quadro e a partir da pesquisa documental e em periódicos da época, é possível propor que a articulação dessa identidade nacional de caráter múltiplo, que permeia todo o projeto do Itamaraty, se dá a partir de um sistema composto pelas seguintes diretrizes: modernidade nacional (temporalidade do edifício; obras de Franz Weissman, Sérgio Camargo, Mary Vieira, por exemplo), histórico nacional (sobre as antigas capitais federais e sobre a construção da nova; obras de Burle Marx e Alfredo Volpi, por exemplo) e histórico institucional (relacionado à atmosfera palaciana da antiga sede do Rio; obra de Correia de Araújo, por exemplo).

Bibliografia

ALVES, Leandro Leão. “Moderno e múltiplo: o Palácio Itamaraty no debate da[s] síntese[s] das artes”. In: Anais do 12º Docomomo Brasil. Rio de Janeiro: Docomomo Brasil, 2017.

BARROSO, Gustavo. **História do Palácio Itamaraty**. Rio de Janeiro: Museu Histórico e Diplomático do Itamaraty / Ministério das Relações Exteriores; Seção de Publicações, 1968 (1ª. Edição 1956)

BRAGA, Andréa da Costa; FALCÃO, Fernando A. R. “Palácio Itamaraty”. **Guia de urbanismo, arquitetura e arte de Brasília**. Brasília: Fundação Athos Bulcão, 1997.

BRUAND, Yves. **Arquitetura contemporânea no Brasil**. 1ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1981.

CASTELLO, Roberto. **Brasília: monumentos, marcos e esculturas**. Brasília: Editora Ballatia Press, 2005.

CASTRO, Flávio Mendes de Oliveira. **Dois séculos de história da organização do Itamaraty (1808-2008)**. Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, 2009, Vol. I. e II

CONDURU, Guilherme Frazão. **O Museu Histórico e Diplomático do Itamaraty: história e revitalização**. Brasília: FUNAG, 2013.

CRESPO, Flávia Ribeiro. **O Itamaraty da cultura brasileira: 1945-1964**. Dissertação de mestrado. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2006.

DAMAZ, Paul. **Art in European architecture: synthèse des arts**. New York: Reinhold Publishing Corporation, 1956.

DAMAZ, Paul. **Art in Latin American Architecture**. New York: Reinhold Publishing, 1963.

FARIA, Breno Marques Ribeiro de. “Ars diplomatica: a coleção do Ministério das Relações Exteriores (1955 -1970)”. In: *Anais do XII EHA – Encontro de história da arte*. São Paulo: Unicamp, pp. 116-122.

FARIAS, Agnaldo. “Athos Bulcão – o inventor discreto”. In: **Pensar Athos: olhares cruzados – VI Fórum Brasília de Artes Visuais**. Brasília: Fundação Athos Bulcão, 2010.

FERRAZ, Geraldo. **Warchavchik e a introdução da nova arquitetura no Brasil: 1925 a 1940**. São Paulo: Masp, 1965.

“FLASHES do Planalto”, *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, sexta-feira, 17/03/1967, 2ª seção, p. 3.

FRAMPTON, Kenneth. **História crítica da arquitetura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

GOODWIN, Philip Lippincott. **Brazil builds: architecture new and old, 1652-1942**. Fotografia de G. E. Kidder Smith. New York: The Museum of Modern Art, 1943.

GORELİK, Adrian. **Das vanguardas a Brasília: cultura urbana e arquitetura na América Latina**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

HITCHCOCK, Henry-Russel. **Painting Toward Architecture**. Nova York: Duell, Sloan and Pearce, 1948.

INVENTÁRIO do conjunto da obra de Athos Bulcão em Brasília: 1957-2008. Inventário de Bens Móveis e Integrados (INBMI). Arquivo da Superintendência do Iphan do Distrito Federal, Brasília, 2009.

“ITAMARATI em Brasília: a sala de visitas do Brasil”. *Correio Braziliense*. Brasília, terça-feira, 12/02/1966, 1º caderno, p. 3.

KATINSKY, Júlio Roberto. **Brasília em três tempos**. Rio de Janeiro: Revan, 1991.

LEMOS, Carlos; CORONA, Eduardo. **Dicionário da arquitetura brasileira**. São Paulo, Edart, 1972

LOURENÇO, Maria Cecília França. **Museus acolhem o Moderno**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

MARTINS, Carlos Alberto Ferreira. **Arquitetura e Estado no Brasil**. Elementos para uma análise da constituição do discurso moderno no Brasil. A obra de Lucio Costa 1924-52. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Filosofia Ciências e Letras, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1987.

MINDLIN, Henrique. **Modern Architecture in Brazil**. Rio de Janeiro, Colibris, 1956

MINISTÉRIO Das Relações Exteriores. **Relatório 1959**. Seção de Publicações do Serviço de Documentação: Rio de Janeiro, 1959.

MINISTÉRIO das Relações Exteriores. **Relatório 1960**. Seção de Publicações do Serviço de Documentação: Rio de Janeiro, 1960.

MURTINHO, Waldimir do Amaral. **Depoimento - Programa de História Oral**. Brasília, Arquivo Público do Distrito Federal, 1990. MURTINHO, 1990.

ROSSETTI, Eduardo Pierrotti; RAMOS, Graça. **Palácio Itamaraty: a arquitetura da diplomacia** (coleção memória). Brasília: ITS, 2017.

WISNIK, Guilherme. “Itamaraty”. *Arquitetura e Urbanismo*, ano 8, no. 226, janeiro 2013, p. 37.

ZANINI, Walther (org.). **História Geral da Arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983.

[1] Este artigo está relacionado à pesquisa de mestrado na área de concentração em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo da FAU USP, orientada pela Profa. Dra. Ana Lanna, com auxílio da Fapesp.

[2] Será utilizado o termo “síntese das artes”, visto que a expressão “integração das artes”, usada por Lucio Costa, imprime uma ideia de soberania da arquitetura sobre as artes plásticas. Sobre essa análise, ver: CAMPOS, 2001, p. 67. Usa-se, no entanto, o termo “arte integrada” de forma a caracterizar obras que estão inseridas em edifícios.

[3] O debate sobre a síntese das artes no Brasil é fortemente marcado por Le Corbusier, conforme argumentação levantada por Agnaldo Farias (2010). Além dos textos de Corbusier terem sido amplamente difundidos no meio arquitetônico já a partir dos anos 1920, há também a conferência de Le Corbusier na Escola de Belas-Artes no Rio de Janeiro, por ocasião de sua primeira viagem ao Brasil, em 1929. Do segundo período em que esteve na então capital do país, entre 1º de julho e 15 de agosto de 1936, resultaram não somente as diretrizes para o Ministério da Educação e Saúde – atual Palácio Capanema –, como também a consolidação de suas ideias no meio arquitetônico brasileiro. Lucio Costa, por sua vez, será um de seus porta-vozes da arquitetura moderna no Brasil.

[4] O Palácio Itamaraty e seus Anexos, incluindo seus jardins e suas obras de arte e bens integrados, foi declarado patrimônio federal em 2016 pelo IPHAN, no Processo nº 1550 -T-07. O processo efetua o tombamento individual de 25 obras de Oscar Niemeyer em Brasília, como o Palácio da Alvorada, o Planalto, o Congresso Nacional e o Teatro Nacional. Em 2007, uma série de obras de autoria de Oscar Niemeyer já haviam sido tombadas provisoriamente pelo IPHAN através do Processo nº. 1550-T-07.

[5] Julio Katinsky organiza a obra de Oscar Niemeyer em Brasília em três tempos: 1) “Tempos de Juscelino, tempos de esperança”; 2) “Tempos de Ditadura (1964-1984); 3) “Tempos de José Aparecido”. Ao lado do Itamaraty, Katinsky aponta outras obras desse segundo período: Universidade de Brasília, Palácio do Ministério do Interior (Justiça), Ministério do Exército e o Memorial Juscelino Kubitschek (1991, p. 16). Guilherme Wisnik também classifica o Itamaraty dentro de um segundo momento de Niemeyer em Brasília e descreve: “O edifício do Ministério das Relações Exteriores, conhecido como Palácio dos Arcos, faz parte da segunda leva de projetos feitos por Oscar Niemeyer para os prédios oficiais de Brasília, tendo sido inaugurado apenas em 1970. Diferentemente dos primeiros palácios (da Alvorada, do Planalto e o Superior Tribunal Federal), que se caracterizaram tanto pelo dinamismo recortado de seus apoios quanto pela combinação luminosa entre o mármore branco e os vidros esverdeados, a sede do Itamaraty foi pensada segundo uma configuração mais austera: um rigoroso conjunto de pórticos de concreto aparente em arcadas simétricas, sutilmente coloridos de ocre e marcados por finas faixas horizontais decalcadas das fôrmas de madeira, encerrando uma caixa cristalina de vidro escuro.” (2013, p. 37).

[6] Vale lembrar do autoexílio de Niemeyer durante parte da Ditadura Civil-Militar e, por isso, a sua ausência no desenvolvimento do projeto. Segundo relatos, mesmo nesse contexto, ele acompanhava seus projetos no Brasil a distância. Ver: Entrevista de Maria Clara Redig de Campos concedida a Américo Freire e Lupita Lippi Oliveira em 22/09/2004, no Rio de Janeiro, p. 138.

[7] Os estudos de Eduardo Rossetti apontam três versões sucessivas do projeto: 1959, 1960 e 1963.

[8] Tais como o Ministério da Educação e Saúde, atual Palácio Capanema, no Rio de Janeiro, o conjunto da Pampulha, em Belo Horizonte, além dos edifícios institucionais do Eixo Monumental de Brasília (incluía a Praça dos Três Poderes), além de outros da mesma capital, como o Palácio da Alvorada, o Hotel Nacional e o Palácio Jaburu.

[9] Para os fins desta dissertação, entende-se por historiografia canônica a *teia* construída por determinados teóricos, que foram analisados por Carlos Martins (1987), a saber: GOODWIN (1943), MINDLIN (1956), FERRAZ (1965), BRUAND (1981) e LEMOS (1972).

[10] Foram consideradas aqui as obras de arte integradas à arquitetura, isto é, aquelas concebidas especificamente para o local ou que tenham uma relação direta com ele. Esta seleção de obras resulta de visitas técnicas e das pesquisas de BRAGA et al, 1997; IPHAN, 2008 e CASTELLO, 2005.

[11] A identificação do edifício sede do MRE como um local que dialoga com um espaço museográfico remonta à época passada em que a sede ficava na cidade do Rio de Janeiro, antiga capital federal. Sobre ela Gustavo Barroso descreve: “Daí ter o Palácio Itamaraty se tornado com o correr dos anos verdadeiro ninho de tradições, uma escola de brasilidade e um acervo de preciosas relíquias a lembrarem fatos e personagens culminantes da vida nacional. É, assim, no bom sentido da expressão, o que pode ser denominado um **Ministério-Museu**” (1968, p. 149. Grifo nosso). Por sua vez, Graça Ramos, ao analisar as obras de arte do Itamaraty em Brasília, qualifica o edifício como um *palácio-museu* (2017, p. 100). Além disso, vale destacar que em 1955 foi criado o Museu Histórico e Diplomático, MHD, como uma unidade do

Ministério. No entanto, diferentemente de Faria (2017), esta pesquisa defende que a criação desse organismo não pode ser considerada um marco para as obras de arte encomendadas ou compradas para o Palácio em Brasília, estando elas sim relacionadas com Oscar Niemeyer, com Wladimir Murтинho, e sobretudo com a Divisão Cultural do MRE, órgão de 1946, ou seja, anterior ao MHD. Já o MHD possui caráter histórico e institucional do próprio MRE. Vale destacar que obras de arte, bustos, objetos históricos e mobiliários foram transferidos da sede do Rio e de outros edifícios do MRE no exterior para compor o Palácio em Brasília. No entanto, é um equívoco alinhar o conjunto de obras de arte e a atividade de compra a encomenda de obras com a existência do MHD. Este está alocado no edifício do Ministério no Rio de Janeiro e se dedica especificamente à memória da diplomacia. Sobre o MHD, ver: CONDURU, 2013.

[12] Será utilizado apenas o termo *integrada*, mesmo para se referir a obras inseridas depois da finalização do edifício, desde que com ele estabeleçam um forte diálogo espacial. O termo *aplicada* em português poderia gerar confusão de conceitos, uma vez que também sugere a abreviação da expressão *arte aplicada à indústria*.

[13] Tradução livre de: “Art is integrated with architecture when it is tied to the very conception of the building. In the case, the architect can himself act as a painter and sculptor; - Art is applied when the building is conceived first, and is later animated by the cooperation of the painter and sculptor within the limits set by the architect; Lastly, art and architecture can be simply related to one another each work retaining its independence”. (Apud: DAMAZ, 1956, p. 69)

[14] MURTINHO, Wladimir / Presidente da Comissão de Transferência do Ministério das Relações Exteriores e Corpo Diplomático para Brasília [carta com relatório em anexo no corpo do texto] 18/04/1968, Brasília [para] PRIMEIRO Secretário da Câmara dos Deputados, Brasília. 18f. Informações sobre despesa do Palácio dos Arcos. Arquivo Histórico Ministério das Relações Exteriores.

[15] Na pesquisa documental no Arquivo Histórico Ministério das Relações Exteriores foram encontrados documentos que comprovam a compra da obra de Weissman no ano 1968.

Estudo de público da ação cultural *Cinema ao vivo*,

Museu da Imagem e do Som de Santa Catarina (MIS/SC)

Audience research of cultural action Cinema ao vivo, (MIS/SC)

Fernanda Aide Seganfredo do Canto (Museologia·UFSC)
contato: nandadocanto@gmail.com

Rogério Victor Satil Neves (Museologia·UFSC)
contato: nevestatil@gmail.com

Resumo: Este artigo traz uma análise dos resultados do estudo de público aplicado ao *Cinema ao vivo*, ação cultural realizada pelo Museu da Imagem e do Som de Santa Catarina (MIS/SC). *Cinema ao vivo* promove a exibição de longas-metragens clássicos do cinema mudo e a execução de suas trilhas sonoras ao vivo por bandas catarinenses, promovendo a aproximação do museu com seus públicos e comunidade ao redor. A pesquisa tem como objetivos identificar o(s) público(s) da ação, sua faixa etária, gênero e instrução; e determinar se a identidade do Museu é reconhecida por eles.

Palavras-chave: Museologia, comunicação museológica, estudo de recepção de públicos

Abstract: This article presents an analysis of the results of the audience research applied to *Cinema ao vivo*, a cultural action performed by the Museu da Imagem e do Som de Santa Catarina (MIS/SC). *Cinema ao vivo* promotes the exhibition of classic silent movies and the performance of their soundtracks live by bands from Santa Catarina, promoting the approach of the museum with its audiences and surrounding community. The research aims to identify the audience (s) of the action, its age group, gender and education; and determine if the Museum's identity is recognized by them.

INTRODUÇÃO

O Museu da Imagem e do Som de Santa Catarina (MIS/SC) tem origem em 1988, pelo decreto nº 3.198 de 24 de setembro. A instituição foi criada com o intuito inicial de centralizar as diversas produções audiovisuais pertencentes ao Estado, que se encontravam dispersas pelas secretarias e gabinetes estaduais (SANTA CATARINA, 2017). Tem como objetivo preservar o acervo audiovisual de relevância nacional, dando preferência àqueles desenvolvidos em Santa Catarina.

Seu acervo se apresenta dividido em cinco coleções: Filmes, Som, Imagem, Equipamentos e Registros Textuais. O gerenciamento desse tipo de acervo tange a missão da instituição, que é “Prestar serviços à sociedade através da preservação, documentação, pesquisa e comunicação de seu acervo contribuindo para o fortalecimento da identidade e cidadania do povo catarinense.” (SANTA CATARINA, 2017).

A partir do contato com essas informações, a presente pesquisa foi realizada pelos estagiários do setor educativo e museológico do MIS/SC, levantando os seguintes questionamentos: como acontece a comunicação do Museu para esta ação? Quais são as implicações e relações com os públicos da ação?

Utilizou-se como metodologia a realização de um estudo de público por meio de um questionário aplicado durante uma das edições da ação cultural *Cinema ao vivo*. Compreende-se que diversos outros estudos poderiam ter sido realizados, por meio da contagem do livro de visitas, de questionários espontâneos, acessos às redes sociais, etc; contudo, foi levado em consideração o evento com maior sucesso de público desenvolvido pelo Museu.

CINEMA AO VIVO: O MUSEU ENQUANTO AGENTE CULTURAL E COMUNICACIONAL

Pontuam-se, primeiramente, algumas questões teóricas que permeiam essa ação cultural. No âmbito dos estudos em Museologia, entende-se o museu como uma instituição viva, conectada com seu território, sendo um agente ativo do tecido social. Essa afirmação corresponde ao direito de museu, de patrimônio e memória que Mário Chagas (2004) defende. O processo resulta no entendimento do trinômio território-patrimônio-comunidade como relações fundamentais, que colaboram para a aproximação das instituições museais com as questões sociais, econômicas e políticas junto à comunidade a qual pertencem (SANTOS, 1999; PRIMO, 1999).

Para que o museu possa se comunicar com seus públicos de forma eficiente apresentam-se alternativas como o desenvolvimento de exposições e de ações educativas e culturais. O projeto de uma ação educativa e cultural consiste em pensar o público como agente primário. A perspectiva da Nova Museologia e da comunicação museológica (CURY, 2005), mostra que esses agentes no processo de comunicação são pensados desde a concepção, pois

[...] o processo de comunicação não é unidirecional, mas um processo interativo, um diálogo permanente entre emissores e receptores, que contribui para o desenvolvimento e o *enriquecimento mútuo*, e evita a possibilidade de manipulação ou imposição de valores e sistemas de qualquer tipo. (Declaração de Caracas, 2009, p. 251, grifo nosso)

Em termos gerais, o que se pretende é fomentar o desenvolvimento da comunidade através de uma ação educativa e cultural que promova sua valorização e seu reconhecimento identitário.

O *Cinema ao vivo* promove a exibição de clássicos do cinema mudo acompanhados de trilha sonora ao vivo, executada por bandas da região. Sua primeira edição ocorreu em 25 de novembro de 2015, com a exibição do longa-metragem “O Circo”, de Charles Chaplin, acompanhado pela Sociedade Musical e Recreativa Lapa (Banda da Lapa)^[1]. O projeto segue com edições de filmes como “Nosferatu”, de F.W.Murnau, acompanhado pela banda Os Skrotes^[2] e “A General”, de Buster Keaton, sonorizado pela Orquestra de Choro da Escola Livre de Música (ELM)^[3].

De acordo com Ana Lígia Becker, administradora do MIS/SC

Muitos desconhecem que nos primórdios do cinema havia a limitação tecnológica que impedia que a trilha pudesse ser acrescentada à película. A sessão promove um retorno no tempo, uma experiência imersiva. O que na época era uma limitação, hoje torna uma obra única. É o cinema recuperando sua própria história (BECKER *apud* DIOGO, 2016)

Embora o museu seja o agente fomentador da ação, a mesma não acontece dentro de seu espaço museal: é um projeto que transborda as paredes da instituição e itineraria, acontecendo em diversas cidades do Estado de Santa Catarina.

No caso das exposições em Florianópolis, o *Cinema ao vivo* costuma acontecer na sala de cinema do Centro Integrado de Cultura (CIC). Nesse centro cultural coexistem o Cinema, o MIS/SC e o Museu de Arte de Santa Catarina (MASC), além de outras salas expositivas, o que muitas vezes causa confusão na identificação do agente promotor da ação que ocorre nesse espaço compartilhado. Outro fator que pode influenciar a não identificação dos agentes institucionais é a homogeneização da identidade visual do CIC como um todo.

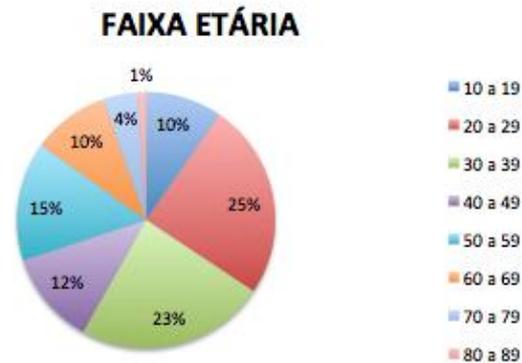
Considerando o desenvolvimento desta ação cultural frequente, e sublinhando que há outras instituições ligadas à cultura que coexistem no mesmo ambiente, percebeu-se a necessidade de realizar uma pesquisa de recepção de públicos do MIS/SC, com os seguintes objetivos: Identificar o(s) público(s) da ação, sua faixa etária, gênero e instrução; e determinar se a identidade do Museu é reconhecida por eles.

METODOLOGIA: APLICAÇÃO DE QUESTIONÁRIO E SEUS RESULTADOS

Para responder às questões levantadas no início desta pesquisa e alcançar os objetivos propostos, aplicou-se um questionário com sete perguntas. O mesmo foi distribuído ao público antes do início da sessão do dia 22 de Fevereiro de 2017, quando foi exibido o filme “O Circo”, novamente com trilha sonora executada pela Banda da Lapa. Todos os ingressos foram vendidos, havendo, portanto, cerca de 130 pessoas no local. Foram coletadas 93 respostas.

A primeira pergunta foi referente à idade do público. Percebe-se que há uma extensa faixa etária abrangida pelo projeto, que varia dos 11 aos 86 anos. No entanto, praticamente 50% do público é composto por pessoas de 20 a 39 anos (Imagem 1).

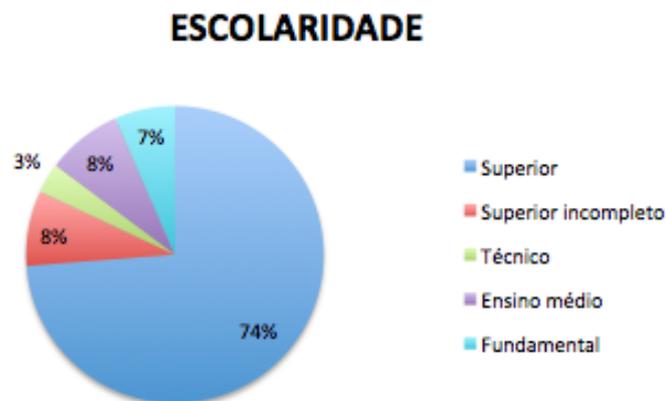
Imagem 1: Faixa etária do público do *Cinema ao vivo*



Fonte: Os autores

Em relação à escolaridade^[4], nota-se que 74% do público com 30 anos ou mais têm ensino superior, evidenciando a presença de espectadores com estudos acadêmicos avançados (Imagem 2).

Imagem 2: Escolaridade do público do *Cinema ao vivo*



Fonte: Os autores

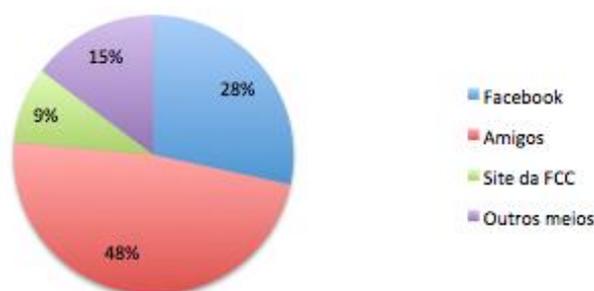
Sobre o gênero dos participantes da pesquisa, obteve-se como resposta que 50 pessoas se declaram do gênero feminino e 34 do gênero masculino, além de 9 outras respostas. Optou-se por deixar o campo para preenchimento em aberto, assim como as duas perguntas anteriores. Dessa forma, pretendeu-se incentivar que as pessoas definissem com qual gênero se identificam. Para além do resultado percentual entre

feminino e masculino, destacam-se as seguintes respostas: “depende o dia (:”, “binário” e “feminino um pouco masculino”.

A quarta pergunta, “Como ficou sabendo do *Cinema ao vivo*? (marque uma ou mais)” oferecia quatro opções de resposta: “Facebook”, “Site da FCC”, “Amigos” e um campo aberto para “Outros”. A maioria dos participantes (48%) soube por indicação de amigos (Imagem 3).

Imagem 3: Como ficou sabendo do *Cinema ao vivo*?

Como ficou sabendo do Cinema ao vivo?
(marque uma ou mais)



Fonte: Os autores

As últimas perguntas são voltadas ao reconhecimento da identidade do Museu por parte do público e à fidelização do mesmo. Levantou-se que a maior parte do público (64 pessoas) não compareceu em outros eventos promovidos pela instituição. Verificou-se também que 6 das 29 pessoas que afirmam ter vindo em outros eventos, confundiram o MIS/SC com o MASC, ou mesmo com algum evento promovido diretamente pelo Cinema do CIC.

A pergunta “Você sabia que o *Cinema ao vivo* é uma proposta do Museu da Imagem e do Som?” teve como resultado que 52 pessoas responderam negativamente, enquanto 41 pessoas sabiam.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com a pesquisa percebe-se que o *Cinema ao vivo* tem um público formado principalmente por adultos jovens, com ensino superior completo e predominantemente feminino.

Em relação aos meios de comunicação, conclui-se que seriam necessários estudos continuados para compreender as formas de comunicação do Museu. Percebe-se que os meios de comunicação oficiais são limitados, resumindo-se às redes sociais da Fundação Catarinense de Cultura e da Associação dos Amigos do Museu da Imagem e do Som de Santa Catarina. Além desses meios, a imprensa local realiza a divulgação da agenda cultural. Até o momento da pesquisa, o Museu possuía uma página dentro do site da FCC que era pouco atualizada e sem agenda dinâmica.

Chama a atenção que quase metade do público (48%) ficou sabendo do evento por meio de amigos, mostrando que a rede de relacionamentos interpessoal é importante na decisão de comparecer ao evento. Falta definir qual meio de comunicação foi utilizado pelos amigos para realizar o convite, e esse dado poderia ser incluído numa próxima avaliação.

Embora a ação cumpra com a tipologia de acervo do Museu e proponha novas conexões entre o cinema clássico e a música ao vivo na atualidade, falta reconhecimento e fidelização do público da ação revertido para o museu, caracterizando uma falha na comunicação museológica da instituição.

Além dos resultados esperados, dois participantes da pesquisa acrescentaram espontaneamente comentários sobre o que pensavam sobre o *Cinema ao vivo*. Na parte inferior da folha, uma mulher de 36 anos escreveu “Acho o máximo estas sessões” e um homem de 56 anos escreveu “Todos muito bons, mas no Nosferatu os Skrotes mandaram muito bem! Melhor casamento música-imagem”. Essas manifestações mostram que o público está interessado nessa ação proposta pelo Museu e que viu nesta pesquisa uma forma de se manifestar, para além das perguntas do questionário.

Por fim, merece destaque o importante trabalho de valorização artística local por meio do envolvimento dos grupos musicais na ação promovida pelo museu. Eles são convidados a se aproximarem da instituição por meio de uma nova experiência artística; e aproximam-se também do cinema enquanto arte, estabelecendo novas pontes e relações

entre espaço museal, manifestações artísticas contemporâneas e seus públicos. Essas relações possibilitam que o museu cumpra o seu papel social de forma criativa e eficaz.

REFERÊNCIAS

- CHAGAS, Mário. Diabruras do Saci: museu, memória, educação e patrimônio. MUSAS: Revista Brasileira de Museus e Museologia, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, 2004
- CURY, Marília Xavier. Comunicação Museológica: uma perspectiva teórica e metodológica de recepção. 2001. 364 f. Tese (Doutorado) – Curso de Comunicação da Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.
- DIOGO, M. Projeto Cinema Ao Vivo do MIS/SC exhibe "Nosferatu" com trilha sonora de Os Skrotes. Diário Catarinense. Florianópolis, 10 maio 2016. Disponível em: <<https://goo.gl/xRrExp>>. Acesso em: 28 fev. 2017.
- FIORINI, Y. H.. Veja como será a primeira sessão de cinema com trilha sonora ao vivo do CIC. Diário Catarinense. Florianópolis, 24 nov. 2015. Disponível em: <<https://goo.gl/Rk5V87>>. Acesso em: 28 fev. 2017.
- FLORIANÓPOLIS. PREFEITURA DE FLORIANÓPOLIS. Escola Livre de Música. 2013. Disponível em: <<https://goo.gl/YKLAUN>>. Acesso em: 28 fev. 2017.
- PRIMO, Judite Santos. Pensar contemporaneamente a museologia. Cadernos de Sociomuseologia, n.16, p. 5-38; Lisboa: UCHT, 1999.
- SANTA CATARINA. FUNDAÇÃO CATARINENSE DE CULTURA. Museu da Imagem e do Som (MIS/SC). 2017. Disponível em: <<http://www.mis.sc.gov.br/>>. Acesso em: 28 fev. 2017.
- SANTOS, Maria Cristina T. M. Reflexões sobre a nova museologia. São Paulo: [s.n.], 1999.

Filmes citados:

- A GENERAL. Direção de Buster Keaton. EUA, 1926. (107 min.), P&B.
- NOSFERATU. Direção de Friedrich Wilhelm Murnau. Alemanha, 1922. (94 min.), P&B.
- O CIRCO. Direção de Charles Chaplin. EUA, 1928. (72 min.), P&B.

[1] A Banda da Lapa foi criada em 1896 na Freguesia do Ribeirão da Ilha, comunidade que se localiza no sul da ilha de Florianópolis.

[2] Os Skrotes é um trio instrumental florianopolitano criado em 2009 e formado pelos músicos Chico Abreu (baixo), Igor de Patta (teclado) e Guilherme Ledoux (bateria).

[3] A Escola Livre de Música é um projeto da Prefeitura de Florianópolis, criado em 2013, que conta com duas sedes na capital, uma situada ao sul da ilha, no Campeche, e outra no centro da cidade.

[4] Foi descartada a escolaridade do público de 10 a 29 anos, por ainda estarem em processo de formação escolar ou finalizando o ensino superior.

Um dedo de prosa: Conversas Literárias – A ação educativa extramuros com o público idoso e o Museu Casa Guilherme de Almeida.

Um dedo de prosa: Literature conversacion – The education apart from the wall with elder people and the House Museum Guilherme de Almeida

Flávia Cristina Reis Violim
flaviaviolim@gmail.com

Resumo: Este artigo propõe relatar um projeto desenvolvido com o público idoso vivente em duas Instituições de Longa Permanência para idosos que, por meio da ação educativa no formato de oficinas artísticas e literárias, aproximava os residentes com o acervo do Museu Casa Guilherme de Almeida, no período de 2014 a 2017.

Palavras-chaves: Museu, idosos, educação.

Abstract: This article proposes to report a project developed with the elderly living public in two Long Stay Institutions for the elderly, who, through the educational action in the format of artistic and literary workshops, approached residents with the collection of the Casa Guilherme de Almeida Museum in the period from 2014 to 2017.

Key-words: Museum, elderly, education.

"Quando eu digo que trabalho num ensaio sobre a velhice, quase sempre as pessoas exclamam: Que ideia!... Mas você não é velha!... Que tema triste... Aí está justamente por que escrevo este livro: para quebrar a conspiração do silêncio."
Simone de Beauvoir

Um espaço de morar ou um museu? Ou então, um museu casa, território de histórias, sentimentos, memórias e de arte. O nosso local de fala para este artigo provém

de um museu, que inicialmente era a casa de um poeta paulista: Guilherme de Almeida (1890-1969) e nos anos de 1970, transformou-se em um lugar de memórias – o Museu Casa Guilherme de Almeida. Este espaço museológico desenvolveu um trabalho, ao longo dos anos com o propósito de preservar e divulgar a obra do poeta, assim, como observamos no trecho que consta no site da instituição:

“A Casa Guilherme de Almeida — que tem como objetivos centrais preservar o legado e a memória do poeta, bem como promover o conhecimento de sua obra — oferece ao público intensa programação cultural, relacionada ao amplo campo de atuação de Guilherme, incluindo-se cursos, oficinas, palestras, mesas-redondas e recitais.”^[1]

As ações oferecidas para o público visitante são diversas, tais como: oficinas de tradução, visitas educativas, cursos em diversas linguagens artísticas. E nesse caminho do trabalho que é desenvolvido, o Núcleo de Ação Educativa, criado em 2010, atua com trabalhos que idealizam, refletem e produzem conhecimentos acerca do acervo e da funcionalidade de um museu. E foi com esse intuito de criar e desenvolver novas propostas que promovessem a divulgação dos diversos conteúdos do acervo, que no ano de 2014, foi elaborado o projeto educativo “Um Dedo de Prosa: Conversas Literárias” que atuou com idosos residentes em Instituições de Longa Permanência para Idosos.

A construção deste projeto foi pautado na criação de vínculo entre educadores e um público, que não é assíduo em atividades educativas no museu. Quando optamos por desenvolver oficinas com os residentes idosos destas instituições foi para expandir os conteúdos do acervo, trazer para o diálogo que a ideia de público, não é necessariamente, estar in loco de um espaço museológico e também de fortalecer laços de convívio intergeracional entre educandos e educadores.

O objetivo deste artigo, então, é relatar a experiência educativa deste projeto extramuros, ocorrido entre os anos de 2014 a 2017, em duas Instituições de Longa Permanência para idosos na cidade de São Paulo, no qual a essência do trabalho desenvolvido teve como base a articulação de saberes entre educadores, idosos e acervo do museu-casa.

Fundamentados com Paulo Freire, para quem “a educação é uma forma de intervenção no mundo” (FREIRE, 2013, p.61), foi possível estabelecer um pensamento

norteador, a partir da perspectiva da Educação, para as primeiras oficinas artísticas que tinham como objetivo trazer a imaterialidade do acervo para os idosos que, por suas diferentes situações e estados do ser, não podiam frequentar o museu e as atividades educativas.

De um lado, o educador que intervém no mundo; de outro, um museu e um acervo que compreendem que a educação é um espaço de diálogo entre educandos, educadores e espaço educativo. É nesta tríade que costuramos uma intervenção sobre como acessar e discutir literatura e artes visuais com idosos em diversos estágios no processo de envelhecer no seu espaço de viver. Como defende o Professor Antônio Cândido, em seu texto, “O Direito à Literatura”:

“Uma sociedade justa pressupõe o respeito dos direitos humanos, e a fruição da arte e da literatura em todas as modalidades e em todos os níveis é um direito inalienável.” (CÂNDIDO, 2011, p.191).

É com base nesta premissa que entendemos que o público idoso e a ação educativa contida no projeto extramuros demandavam uma compreensão e pesquisa a respeito da nossa atuação com relação a eles e de como as oficinas seriam desenhadas para que o processo educativo se realizasse em um espaço democrático, de escuta e afeto. Em busca deste cenário, a pesquisa sobre o envelhecimento foi fundamental para a quebra de mitos e do senso comum sobre o homem que envelhece. Tendo em vista que uma das buscas/funções de um educador é promover um processo afetivo de diálogo e mediação entre um artefato artístico e o seu observador, foi necessário que os educadores modificassem o olhar para o corpo de um velho, para o processo de envelhecer como decadência e para aqueles indivíduos como problemas sociais. À partir desta quebra de paradigma é que pudemos observá-los como educandos e nos refazer como educadores que aprendem com o diferente.

Em um processo educativo, o corpo do educador e do educando comunicam a sua intencionalidade, e o fazem de diversas formas. Essa interação possibilita o diálogo e a fruição das linguagens artísticas. Mas quando esse corpo se difere nos aspectos cronológicos, como seria o movimento de não olhar apenas o corpo e sim o humano, que está em outro estágio do ciclo vital? Indo na contramão do pensar biológico da pessoa envelhecida e que associa velhos com doenças, observamos que as possibilidades

educativas não devem ser pautadas com aquilo que falta e sim com a existência de diversos recursos metodológicos e educativos para aquela pessoa apreenda e ressignifique o objeto artístico. Não há a falta e sim outras formas de ler o mundo. E nosso aprendizado em cada oficina era aprender a ler com eles. Seguindo, nos colocamos no pensar do envelhecer como a decadência de uma pessoa e nos questionamos: o que constrói na sociedade a ideia de auge ou decadência de um indivíduo? Seria o quanto e como ele produz bens de consumo? Seu valor está quantificado por um viés financeiro? Paulo Freire exprime um pensamento que nos ajuda a elucidar tal acontecimento social: *“E é uma imoralidade, para mim, que se sobreponha, como se vem fazendo, aos interesses radicalmente humanos, os do mercado.”* (FREIRE, 2013, p.62) Com isso, modificar o paradigma: de que indivíduos velhos não são mais produtores de conhecimento, é escutar a voz da existência destas pessoas e contrapor o esquecimento educacional de seres humanos que estão em estágios avançados do envelhecimento.

O problema da velhice pode ser relativizado. De acordo com sua classe social, capital intelectual e suas funções sociais, o idoso pode não ser entendido como um problema e a idade acaba por se tornar um fator coadjuvante para o indivíduo. A cronologia do sujeito está em segundo plano social se ele apresentar outras qualidades que o coloquem como um ser com funções sociais.

A pesquisa teórica com relação ao envelhecimento, não teve como propósito criarmos uma visão romântica ou trágica destes sujeitos, mas de estabelecermos espaços para a compreensão da singularidade no processo de envelhecer, e como os paradigmas, já há muito tempo estabelecidos, definem um pensar que conduz a escolha de temas ou maneiras para oficinas educativas. Nesta perspectiva, primeiramente compreendemos que o paradigma do estranhamento do corpo velho era um espaço para mediarmos essa percepção de corpo, face e identidade. As oficinas respeitavam algumas diretrizes, que foram construídas ao longo de cada encontro. O tema deveria conversar com o acervo do Museu Casa Guilherme de Almeida, no que tange o acesso ao acervo literário e de artes visuais. Antônio Cândido comenta a importância das linguagens artísticas e de como os seres humanos são naturalmente conduzidos à produção e fruição da arte literária e outras linguagens.

“Vista deste modo a literatura aparece claramente como manifestação universal de todos os homens em todos os tempos. Não há homem que possa viver sem ela, isto é, sem a possibilidade de entrar em contato com alguma espécie de fabulação. Assim como todos sonham todas as noites, ninguém é capaz de passar as vinte e quatro horas do dia sem alguns momentos de entrega ao universo fabulado”. (CÂNDIDO, 2011, p.174)

Portanto, o projeto “Um dedo de Prosa: Conversas Literárias” foi desenvolvido e pensado para atuar com oficinas artístico-literárias nos espaços de morar de idosos -ILPIs – Instituições de Longa Permanência para Idosos, com o foco de ressignificar o envelhecimento, aproximar a educação não formal para além dos muros do museu casa e de promover o direito à arte e literatura.

A estrutura do projeto se desenvolveu com temáticas específicas que dialogavam com o interesse do público e também com assuntos que permeavam as nossas conversas sobre o acervo. Por ser tratar de um museu que foi a residência de um poeta, a Literatura, como linguagem artística era um dos focos principais em cada encontro. Abaixo descreveremos, de forma sucinta, o trabalho realizado nas oficinas. Foram o total de oito oficinas, que desdobraram-se em 16 encontros, já que durante este período-2014 a 2017- as atividades aconteceram em duas instituições distintas: a Casa de Repouso Residencial Perdizes (Zona Oeste-SP) e Centro de Promoção Humana – Lar Vicentino (Zona Leste-SP).

As oficinas foram:

1º Encontro – Visita virtual

Descritivo: Realizamos a mediação, por meio de uma visita virtual, utilizando fotografias do acervo do museu com os idosos, promovendo a interação com as imagens de um os seus moradores, mobiliário e obras de arte.

2º Encontro- Memórias da terra da Garoa e Guilherme de Almeida

Descritivo: Em continuidade ao primeiro encontro, abrimos a apresentação com fotos que relacionavam a biografia do poeta Guilherme de Almeida com a cidade de São Paulo, com base na sua trajetória familiar, profissional e artística criamos paralelos com lugares, eventos e personalidades que marcaram o século XX na capital paulista, com a proposta de reviver memórias e vínculos com os participantes idosos.

3º Encontro- Guarda-chuva de Haicai e leitura dramatizada

Descritivo: Com o intuito de aproximação da obra literária e do papel de Guilherme de Almeida como escritor realizamos um encontro que proporcionou a leitura e escolha de Haicais, construção poética de origem japonesa, de Guilherme de Almeida e outros autores. A Literatura era o fio condutor desta oficina, além dos exemplos no eixo poesia, apresentamos outro gênero escrito em prosa que foi a crônica “A casa da Colina” (1950), para a qual realizamos a leitura de forma dramatizada com efeitos musicais evidenciando itens importantes do texto.

4º Encontro- Cartas de um poeta e sua admiradora secreta

Descritivo: Neste encontro abordamos de forma lúdica a leitura e a troca de cartas de amor entre o poeta Guilherme de Almeida e sua esposa Baby de Almeida. As cartas foram preparadas para que, em alguns envelopes, os participantes encontrassem fragmentos de um retrato de Baby de Almeida de modo que, ao longo da roda de leitura, montássemos o seu rosto.

5º Encontro- Retrato e Identidade

Descritivo: Retomamos a memória da atividade “Cartas de um poeta e a sua admiradora secreta” com a foto da Baby de Almeida e a leitura da última carta. E, como sequência, trabalhamos com reproduções de fotografias e pinturas de Baby e Guilherme de Almeida para que os idosos pudessem observar as diferenças que estavam nos retratos. Durante a apreciação das imagens, elencamos pontos para a observação e leitura do objeto pictórico. Após a mediação construímos por meio de adesivos o autorretrato de cada idoso. Ao final, aconteceu a leitura do poema “Tempo” de Guilherme de Almeida.

6º Encontro- Retrato o tempo

Descritivo: Com a experiência do último encontro, a temática do tempo e do autorretrato permaneceu, dado que para esta oficina selecionamos dois poemas diferentes vinculados com o tema da percepção da passagem do tempo cronológico e as

mudanças físicas. A atividade artística foi a elaboração de um autorretrato utilizando-se de espelhos e acetatos.

7º Encontro – O corpo e o seu processo de construção

Descritivo: Nesta ocasião trabalhamos com a percepção de elementos que compõem o corpo e suas características como forma de identidade, à partir da leitura de uma crônica “A mão do homem”, de Guilherme de Almeida e uma conversa a respeito da mão e quais histórias, essa parte do corpo e identidade, podem contar. Com base nessa relação corporal e literária, optamos pela elaboração de uma escultura em cerâmica fria, na qual cada participante pudesse criar e se relacionar com a construção de outro corpo, entendendo as suas proporções e significados.

8º Encontro – Fotopintura; Desenhando o espaço de morar e Viagem poética.

Pela primeira vez, optamos por trabalhar assuntos diferentes em cada ILPI, dada a percepção e resposta do público com relação às atividades anteriores. Na ILPI Lar Vicentino foi exercitado o ato de pintar um retrato, o que chamamos de Fotopintura e na ILPI Residencial Perdizes, o desenho de elementos do jardim foi o escolhido como proposta.

Nos encontros anteriores levantamos uma problemática: nem todos os idosos participavam diretamente das atividades educativas, principalmente aqueles que ficavam em seus leitos. Para tanto, pensamos em uma ação individualizada, a qual chamamos de “Viagem Poética”.

Descritivo: Fotopintura – Com apoio da fotografia, já utilizada nas oficinas anteriores, trabalhamos a materialidade das cores e como poderíamos agrupar a fotografia em preto e branco com outras cores, por meio da técnica da pintura.

Descritivo: Desenhando o espaço de morar – Em um das ILPI, observamos o contato dos idosos com o jardim e como os elementos, como por exemplo, árvores, frutos e folhas poderiam incorporar uma atividade de desenho, optamos por escolher alguns destes elementos e trabalhar o desenho de observação. Descritivo: Viagem Poética – Em uma atividade educativa focada em indivíduos que não saíam das suas camas, realizamos

uma conversa biográfica e literária com cada idoso e, para isso, utilizamos como plataforma um álbum de fotos e textos do poeta Guilherme de Almeida.

Fotografia 1 - Oficina: Retrato e Identidade- Leitura do poema.



Fonte: Núcleo de Ação Educativa – Museu Casa Guilherme de Almeida (2016)

Fotografia 2 - Oficina: Retrato e Identidade - Elaboração de um autorretrato.



Fonte: Núcleo de Ação Educativa – Museu Casa Guilherme de Almeida (2016)

Em uma análise do projeto, com a execução das oficinas, a proximidade intergeracional, entre idosos e educadores, foi uma oportunidade de ressignificarmos a ação educativa nos espaços não formais de ensino.

A educação ocorre quando o aprendizado é encarado como um processo dialógico entre educando e educadores e neste desenrolar de cada atividade, os idosos se apropriavam de um texto, uma pintura, uma fotografia e davam um novo olhar para conteúdos do acervo de um museu-casa.

Considerações finais

O projeto “Um dedo de prosa: Conversas Literárias” representou um trabalho desenvolvido e protagonizado por uma relação intergeracional, entre educadores e os educandos idosos, com um diálogo contínuo de construção de uma ação educativa pautada no afeto, cuidado e escuta. As oficinas nos trouxeram a vivência de que a Educação não deve se restringir a espaços determinados, e sim, romper as barreiras físicas e atitudinais com relação aos sujeitos.

A velhice é um processo do nosso ciclo vital e com o progresso deste acontecimento social, vivemos mais anos que outras gerações, e o museu sendo um local de reflexão, ação bem como um espaço público deve-se colocar como um território que pensa e cria oportunidades de aprendizado para as nossas diferentes formas de estar no mundo.

Bibliografia

BEAUVOIR, Simone de. *A velhice*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

CÂNDIDO, Antônio. *O direito à Literatura*. In: _____. *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2011.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2013.

[1] Museu Casa Guilherme de Almeida. Disponível em <<http://www.museucasaguilhermedealmeida.org.br/museu>> Acesso em 10 de Julho de 2018.

Teatro e museu um trabalho interdisciplinar

Theater and museum an interdisciplinary work

Gustavo Nascimento Paes (Universidade Federal de Santa Catarina)
gmuseologo@hotmail.com

Resumo: Apresentaremos um recorte da discussão sobre comunicação museológica e como as instituições trabalham a relação entre museu, público e exposição. Tendo como base a dissertação “Visita Teatralizada: novos meandros para a comunicação museológica”, defendida em 2016, pela Universidade de São Paulo. A dissertação estudou e promoveu a compreensão sobre novas formas de estabelecer um diálogo, neste caso, via “Visitas Teatralizadas”. Foi perceptível como teoria e prática coadunam no campo da museologia e do teatro. Isso se manifesta fora do Brasil, por meio da Interpretação do Patrimônio, em que nas denominações, já estão problematizada uma metodologia dialógica, entre público e patrimônio. E no Brasil, as propostas metodológicas são realizadas a partir das demandas dos próprios museus e centros culturais em busca de aproximações mais intensas com os públicos. Embora, no Brasil não tenhamos encontrado um grau de discussões aprofundado, precisamos evidenciar esse tipo de ação e compreender melhor como ocorrem didaticamente e metodologicamente a inserção do teatro nas atividades culturais.

Palavras – chave: Exposição, Comunicação Museológica, Visitas Teatralizadas.

Abstract: We will present a discussion of museological communication and how institutions work the relationship between museum, public and exhibition. Based on the dissertation "Theatrical visit: new meanders for museological communication", defended in 2016, by the University of São Paulo. The dissertation studied and promoted the understanding of new ways of establishing a dialogue, in this case via "Visits Theatrical". It was noticeable how theory and practice co-exist in the field of museology and theater. This manifests itself outside Brazil, through the Interpretation of the Patrimony, in which in the denominations, a dialogical methodology, between public and patrimony, is already problematized. And in Brazil, the methodological proposals are made from the demands of the museums and cultural centers themselves in search of more intense approaches with the publics. Although in Brazil we have not found a degree of in-depth discussion, we need to highlight this type of action and better understand how the insertion of theater in cultural activities occurs in a methodological way.

Introdução

As mudanças nas concepções expositivas são recíprocas às transformações da produção artística. Conforme Abreu (2014), existe uma percepção de que a expografia, ao longo da segunda metade do século XX, adquiriu a flexibilidade do “cubo branco” para a

“caixa preta”, ou seja, saiu do “espaço de exposição asséptico e atemporal em que a obra de arte era individualizada em ambiente homogêneo e que sublima as nuances arquitetônicas do edifício” (O'DOHERTY, 2002, p. 23) para a alegoria, cenografia e múltiplos estímulos do teatro.

Essas mudanças, segundo Abreu (2014), seriam heranças do experimentalismo das décadas de 1950 a 1970, e sua noção de que as concepções da exposição deveriam ser mutáveis e possibilitar formas diversas. Assim, pondo em xeque o conceito do “cubo branco”, o espaço expositivo parece adquirir flexibilidade semelhante ao da “caixa preta” teatral.

As apresentações teatrais potencializam a relação entre público, acervo e espaço. Porém, de acordo com Meneses (1994), devemos prosseguir na análise do problema da contextualização pela ótica do chamado “*living museum*”. Para Meneses (1994), o “*living museum*” veio para decretar a morte do museu histórico tradicional. Isto porque determinadas estruturas complexas, como cidades inteiras (tal é o caso de Colonial Williamsburg, na Virginia, EUA), resultaram na reprodução de situações e ações, com a completa teatralização da exposição. Os pontos apresentados pelo autor merecem atenção no que diz respeito a reificar o passado, não um caminho sensorial para a apreensão histórica, mas uma apreensão exclusivamente sensorial.

Essa proposta apresenta uma relação tênue uma vez que recria cenários históricos para simular parte do passado. Ou ainda, os “*living museums*” se vangloriarem da introdução de temas democráticos no reduto aristocrata do museu histórico: povo e cotidiano.

Essa é uma das propostas conceituais que abarcam a questão teatral em diálogo com a Museologia e que, conforme apresentado, possui diversos questionamentos em nível conceitual e metodológico, uma vez que pode potencializar e cristalizar os discursos históricos institucionais, sem trazê-los criticamente para o presente.

Para essa dissertação, concentramos nossos estudos nas Visitas Teatralizadas, atividade direcionada ao público de uma exposição, que conta com profissionais da área das Artes Cênicas, nesse caso dando ênfase ao teatro, que possuem a desenvoltura para apresentar e interpretar dado contexto expositivo paralelamente com as contribuições do

público, colocando-os como protagonistas na narrativa expositiva, mas explorando seu alcance educacional.

Para tanto, tivemos, como objetivo geral, na pesquisa, estudar como as instituições museológicas trabalham as Visitas Teatralizadas e entender especificamente como os museus possibilitam a inserção dessa atividade e, refletir como teoria e prática se coadunam no campo da Museologia e do Teatro.

Museu e Visita Teatralizada

Conforme Guarnieri (1990), a interdisciplinaridade deve ser o método de pesquisa e de ação da Museologia e, portanto, o método de trabalho nos museus e nos cursos de formação de museólogos e de funcionários de museus. A inserção do teatro em instituições museológicas e culturais, como vem sendo apresentado, faz parte das discussões no que diz respeito à interdisciplinaridade na área museológica.

Durante muito tempo, prevaleceu uma visão transmissiva da comunicação, quando o emissor detinha grande parte do poder do processo comunicacional, e, ao receptor, era reservado o papel de observador. Segundo Cury (2007), esse caráter condutivista da comunicação alcançou os museus, evidenciado em processos que intencionavam impactos e influência sobre o público no processo de comunicação. Muito desta postura ainda persiste hoje, manifestando-se de inúmeras formas e falas. Mas, com o aporte da área de Comunicação, outras teorias se colocam em prática, inclusive nos museus.

A exposição museológica é o resultado de várias intervenções, não apenas conceituais, mas físicas, de cunho comunicacional. É através da aplicação de técnicas e estilos, combinados à forma e à função, que é possível atingir os efeitos pretendidos, permitindo a avaliação visual, estética e sensível junto do processo de compreensão da informação contida neste universo de imersão.

No museu, desenhamos as dramatizações, sabendo que a seleção e tipo de ações teatrais estão em um relacionamento íntimo com seu espaço, forma e conteúdo. Argumenta-se que, sem levar em conta a profunda conexão entre o método e conteúdo, corremos o risco de “la universalidad del método, entendido básicamente como una serie

de pasos rígidos, secuenciados; reglas fijas; sumatoria de técnicas y procedimientos válidos para resolver cualquier problema, en cualquier situación o contexto” (EDELSTEIN, 1997, p. 79 *apud* PUGLIESE, 2012, p.99).

Como comenta Muñoz (2007), na Espanha, essa *atividade faz parte do conceito de “animación activa del patrimonio”* e a recente proliferação de tais atividades e sua escassa ou nula regulamentação estão provocando a aparição de alguns questionamentos no que diz respeito à difusão/divulgação do patrimônio. Torna-se cada vez mais necessário classificar o que ajuda a distinguir uma atividade da outra, segundo critérios de qualidade, objetividade e planejamento (MUÑOZ, 2007).

Segundo Meneses (1994), as atividades envolvendo a teatralização vêm despertando entusiasmo cada vez maior e se apresentando como solução de todos os problemas e carências, nesse caso específico do museu histórico. As expressões inglesas *“Living History”* e *“Living Museum”* trazem a importância deste conceito para a Inglaterra e, mais que tudo, para os Estados Unidos, embora a difusão seja hoje universal e tenha até começado a chegar até nós no Brasil (MENESES, 1994, p. 33).

Nesse caso, podemos ainda analisar a afirmativa de Meneses (1994), de que o *“Living Museum”* veio para decretar a morte do museu histórico tradicional. Isto porque começou a desenvolver estruturas complexas, como cidades inteiras (tal é o caso de Colonial Williamsburg, na Virgínia, EUA) e terminou-se com a reprodução de situações e ações, com a completa teatralização da exposição. Ainda segundo o mesmo autor, esta modalidade, essencialmente de exposição, se desenvolveu a partir do modelo dos museus ao ar livre, cujo referencial imediato é o museu criado em Skansen, na Suécia, por Artur Hazelius.

Para concluir a análise dos termos encontrados, *“Visitas Teatralizadas”* talvez seria o termo mais adequado para a ideia: visitas com atores. A improvisação é comum e recomendada, principalmente, em se tratando de apresentações para grupo, os atores sabem de recursos para além do texto, o espaço expositivo é o próprio recurso (MUÑOZ, 2007).

É para o público espontâneo que a atividade *“Visita Teatralizada”* é realizada principalmente. A demanda leva em consideração o tipo de público e, nesse caso, é

trabalhada a “*Animacion del Patrimônio*” para dois públicos, os espontâneos (“Visita Teatralizada”) e o público escolar (“Visita Didática Teatralizada) (MUÑOZ, 2007).

Podemos perceber que a atividade que compreende a visita pode também ser explorada pelos fatores de sensibilização dos sentidos do visitante. Como aponta Scheiner (2003), a instituição será, portanto, uma poderosa construção sógnica, que se constitui e institui a partir de percepções identitárias, utilizando os jogos de memória e expressando-se sob as mais diferentes formas no tempo e no espaço.

Para desenhar/elaborar uma visita de uma forma geral, Vidiella (2007) analisa os passos que são necessários para conseguir que ela seja didática. O autor apresenta cinco pontos a serem levantados durante a concepção do mesmo: 1) Tipo de público; 2) Que objetivos se quer alcançar; 3) Definir o conteúdo; 4) Desenhar a atividade; e 5) Avaliação.

Quando alinhados visam à sua avaliação como forma de verificar se os objetivos e a linguagem proposta foram atingidos, dentro de três eixos, como apresenta Burgos (et al. 2013).

1. O eixo conceitual: das visitas teatralizadas estão fundamentadas pelo conteúdo teórico que forma o roteiro museológico, baseado nas pesquisas prévias.
2. O eixo pedagógico: busca proporcionar dinâmicas para conhecer o público que possa participar dessa proposta. Ou seja, elaboram-se dinâmicas que interpelam o sujeito que fará parte do jogo teatral^[1]. Para isto, é necessário conhecer para se estabelecer um “encontro”.
3. Por último, o eixo comunicacional deve articular os demais eixos citados – conceitual e pedagógico – já que é o meio pelo qual se concretiza o jogo teatral, como veículo de interação do sujeito que intervém.

No trabalho intitulado *100% Patrimônio*^[2], uma das duas visitas teatrais destinadas ao público infantil e familiar utilizou essa proposta como um convite ao jogo, ao entretenimento e à aprendizagem. A proposta, segundo Burgos (et al.2013), consistiu em uma visita teatral, que conserva uma estrutura básica de visita com objetivo

comunicacional, quando os visitantes são confrontados com uma exposição e um discurso pelas ações de um personagem fictício.

Os cenários, neste caso, o museu, força-nos a considerar a existência física de todos os participantes, do guia aos objetos arqueológicos e históricos em exposições. “O teatro como uma experiência intersensorial na qual a comunicação é estabelecida de forma verbal e não verbal, convidando os participantes a participar e se envolver com a cena e estabelecer os mesmos códigos de comunicação” (BURGOS et al., 2013, p.18).

O sujeito, ao se relacionar com o campo teatral em um museu, poderá, de tal modo, conhecer um novo ambiente, desmistificando o museu como lugar que abarca somente coisas velhas, mas sim como um espaço que potencializa reflexões, tais como os contextos históricos, políticos e sociais. Assim, tem-se a verdadeira dimensão pedagógica do museu; não a que se estabelece pela via formal das operações didáticas controladas, dependentes de logos, mas uma relação que se deixa fluir, de forma espontânea, entre a capacidade imaginativa do indivíduo e as múltiplas linguagens que uma exposição pode ofertar (SCHEINER, 2003).

Deve-se levar em consideração que toda exposição é forma de argumento cultural, e sua qualidade persuasiva residirá, exatamente, na maestria com a qual o museu faz uso das muitas linguagens, nesse caso, desenvolvendo, junto com o seu público e por meio dele, narrativas que lhe confirmam uma especial identidade (SCHEINER, 2003).

É a partir dessas experiências de aprendizagem, onde o programa educativo do museu entra em ação, para desenhar e realizar atividades que comuniquem e cerquem o público com as coleções e objetivos do museu, de uma forma didática, proporcionando espaços de encontro e saberes para as diferentes necessidades do público.

A realidade brasileira já evidencia a inserção de prestadores de serviço voltados para a inserção do teatro, ampliando as atividades do programa educativo. Toda via, temos como um dos marcos da inserção das visitas teatrais o Museu Nacional de Belas Artes e o Museu do Folclore, localizados na cidade do Rio de Janeiro.

A cidade do Rio de Janeiro, evidencia as primeiras inserções de teatro em museus, depois de exaustivos levantamentos, seja pelas mídias digitais e/ou impressas e até

mesmo visitas *in loco*, temos como principal referência o Museu de Belas Artes e, o Museu do Folclore.

Para o Museu do Folclore, já existia um trabalho desenvolvido pelos idealizadores da equipe teatral, e que já obtinha resultados favoráveis no Museu Nacional de Belas Artes, em 1983.

Conforme entrevista realizada, a proposta era considerada nova, já que almejava integrar o público dentro do contexto do museu, por meio de um grupo de atores^[3] e músicos. A Companhia das Cenas idealizou o projeto, “O Espaço do Museu: Uma odisseia no tempo”. Esse convite partiu do diretor do Museu Nacional de Belas Artes ao grupo.

A atividade ocorria para grupos de alunos previamente agendados, e os mesmos eram recebidos pelo diretor do museu, Toni Carvalho, nesse caso, caracterizado por um ator. A personagem principal, Dona Conceição, fica sabendo por meio de uma amiga, que no museu existe um quadro “que é a cara dela”. Então, ela resolve visitar o mesmo para conhecer/encontrar o quadro. Assim, a mesma se integra ao grupo de visitantes e as cenas apresentadas estavam relacionadas com o conteúdo dos quadros. Um dos exemplos, durante a entrevista foi o painel do Cícero Dia^[4], “Eu Vi o Mundo... Ele Começava no Recife”.

Esta participação do visitante pode ser explicada tanto por Meneses (2005) quanto por Castro (1995), no que se refere ao Museu Fórum, que é a interação entre o público, objeto e museu, rompendo assim o conceito de Museu Templo (que trabalha com a sacralização e legitimação). Tanto o templo quanto o fórum podiam ser instrumento altamente conservadores; por sua vez, a dimensão crítica (o próprio nervo do fórum) era também capaz de desmistificar o templo e contribuir para que ele participasse da transformação da sociedade.

Conclusão

Conforme objetivos do trabalho, podemos perceber como teoria e prática coadunam no campo da museologia e do teatro. Isso se manifesta fora do Brasil, por meio da Interpretação do Patrimônio, em que nas denominações, já estão problematizada uma

metodologia dialógica, entre público e patrimônio. E no Brasil, as propostas metodológicas são realizadas a partir das demandas dos próprios museus e centros culturais em busca de aproximações mais intensas com os públicos.

Embora, no Brasil não tenhamos encontrado esse grau de discussões, precisamos evidenciar esse tipo de ação e compreender melhor como ocorrem didaticamente e metodologicamente a inserção do teatro nas atividades culturais. A pesquisa e visita *in loco*, mostra essa preocupação, haja visto que estamos evidenciando um “boom” de instituições inserindo o teatro dentro das atividades educativas. Saber ter o discernimento de como denominar essas atividades é fundamental, por isso encontramos denominações diferenciadas: lúdicas, didáticas, contação de história e visita teatralizada.

Durante alguns contatos, com as diversas instituições, referentes à sua ação, algumas, quando questionadas não davam uma grande atenção para a atividade ofertada, reduzindo-a “teatrinho” e/ou “algo lúdico”. Isso, não deveria ocorrer, pois, como comenta é didático todo teatro que visa instruir seu público, convidando o a refletir sobre um problema, a entender uma situação ou a adotar uma certa atitude moral ou política. Há uma busca de novos caminhos estratégicos para a comunicação em museus, mas a insegurança ainda denota grandes dificuldades de enfrentamento da questão pelo teatro.

A experiência museológica deve ser dialógica entre público e museu, já que não se constitui de um espaço neutro, como às vezes pode parecer à primeira vista. Retomando ao que Scheiner (2003) comenta, toda exposição é a recriação de uma parcela de mundo. Mas é também um espaço metafórico intencionalmente articulado, e como tal é capaz de produzir um discurso especialíssimo, que configura a sua identidade, e que a transforma num objeto perceptual específico. E, acredito ainda, que a inserção das atividades teatrais, sejam elas em suas diferentes denominações, podem evidenciar a parcela do mundo e até mesmo do público que esse museu trabalha. Em que ainda, segundo a própria Scheiner (2003) é o uso adequado das linguagens que irá contribuir para tornar a exposição um ‘espaço emocionante’, ajudando a tornar a experiência da visita uma experiência vivencial.

Buscamos também entender, com base na Interpretação do Patrimônio, o alicerce para as ações voltadas ao patrimônio, nesse caso específico aos museus. A Interpretação

está baseada na informação. Para poder elaborar a mensagem interpretativa, temos que buscar informações em diferentes fontes e, contrastar para fazer uma seleção. A ideia não é que a interpretação não esgote a informação e, sim que estruture o que quer contar e como vai contar conforme a relação público e intérprete.

Em síntese, temos muito que fazer nos museus no que se refere ao trato e consideração ao público. Por outro lado, temos que avançar nos estudos museológicos inserindo o público na pauta de investigação. Para tanto, além do trabalho interdisciplinar, seria interessante estabelecer uma análise acerca da metodologia aplicada as Visitas Teatralizadas e/ou, uma avaliação de ação pelo olhar do público para servir de base para futuros desdobramentos da prática em outras instituições museais.

Referências Bibliográficas

ABREU, Bebel. **Expografia brasileira contemporânea**: Rio São Francisco navegado por Ronaldo Fraga. 2014. 188 f. Dissertação (Mestrado em Projeto, Espaço e Cultura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo.

BURGOS, Silvia; F. PAZZARELLI; G. VARGAS IBARRA; N. ZABALA. “Una noche en el Museo”. Visitas teatrales en el museo de Antropología: Acerca de Patrimonios y discursos. In **V Jornadas de Encuentro Interdisciplinario las Ciencias Sociales y Humanas**, FFyH, UNC, Córdoba, Argentina, **Actas...**, 2007.

BURGOS, Silvia; PEDERNEIRA, Gabriela; PEDERNEIRA, Natalia. ZABALA. 100% Patrimonio: la teatralidad como herramienta de comunicación. In **Revista Digital Cultura em Rede**, año1, volume I, p. 13 -24, diciembre de 2013.

CURY, Marília Xavier. Comunicação museológica em museu universitário: pesquisa e aplicação no MAE/USP. In **Revista CPC (USP)**, v. 3, p. 69-90, 2007

Guarnieri, Waldisa Rússio Camargo. Conceito de cultura e sua interrelação com o patrimônio cultural e a preservação. **Cadernos Museológicos**. Rio de Janeiro: IBPC, n. 3, p. 7-12, 1990.

KOUDELA, Ingrid Dormien. ALMEIDA JUNIOR, José Simões de. **Léxico de Pedagogia do Teatro**. 1. Ed. – São Paulo: Perspectiva: SP Escola de Teatro, 2015. 208p.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico. In **Anais do Museu Paulista**, Nova Série, v. 2, p. 9-42, jan./dez. 1994.

MUÑOZ, Francisco Javier Benítez. Reflexiones en torno a la animación del patrimonio. In **Boletín de Interpretación**, España, n. 17, p. 3-5, octubre de 2007.

O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco: a ideologia do Espaço de Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

PUGLIESE, Mercedes. Dramas: experiências de visitas teatralizadas. Los visitantes como patrimonio: el museo de las escuelas. Primeros 10 años. In: **Los visitantes como patrimoni – El museo de las escuelas. Museo de Las Escuelas**. Buenos Aires: Ciudad, 2012, p. 98-105.

SCHEINER, Tereza. Comunicação, Educação, Exposição: novos saberes, novos sentidos. Representação. In **Revista Semiosfera**, ECo/UFRJ, ano 3, n. 4/5, 2003. Disponível em:

seer.bce.unb.br/index.php/museologia/article/view/6842/5514 (Acesso em: 26/04/2015).

VIDIELLA, Antoni Zabala. **La práctica educativa. Cómo enseñar.editorial graó de serveis pedagogics**. 13ª edición: octubre 2007.

[1] Jogo Teatral: a abordagem de Spolin e Brecht tornam o termo um conceito da pedagogia do teatro, precisando objetivos de aprendizagem com crianças, jovens e atores amadores principalmente. Spolin estabelece originalmente uma diferença entre dramatic play (jogo dramático) e game (jogo de regras). O termo theater game é originalmente cunhado por Spolin em língua inglesa. Do ponto de vista teórico, a diferença mais importante reside na relação com o corpo. O *Spolin games* foram desenvolvidos como uma metodologia com o fito de ensinar a linguagem artística do teatro a crianças, jovens e atores interessados no teatro improvisacional (...) são ao mesmo tempo atividades lúdicas e exercícios teatrais que formam a base para a abordagem alternativa do ensino aprendizagem. O jogo teatral é, na visão de Brecht, um comportamento próprio do ser humano, sendo que o desenvolvimento artístico do teatro como espetáculo é uma marca dentro de um *continuum* que segue da criança até o artista adulto (KOUDELA, ALMEIDA JUNIOR, 2015, p. 109 -111).

[2] A atividade faz parte da programação do museu municipal localizado na Espanha – Vilamuseu – e é a nova identidade corporativa da Seção Municipal de Arqueologia, Etnografia e Museu de Villajoyosa, no Departamento de Patrimônio Histórico. Atualmente em construção, no local do antigo Colegio Esquerdo de La Calle Colón, no centro da cidade, Vilamuseu preserva uma coleção excepcional com muitos itens exclusivos.

[3] Esse projeto, “O Espaço do Museu: uma odisseia no tempo”, foi elaborado, inicialmente, por Maria Luiza Lacerda, Cristiano Mota, Ronaldo Mota, Tonio Carvalho e Sônia Piccinin, conforme experiência no Museu Nacional de Belas Artes.

[4] Cicero dos Santos Dias (Escada PE 1907 - Paris França 2003). Pintor, gravador, desenhista, ilustrador, cenógrafo e professor. O grande painel *Eu Vi o Mundo... Ele Começava no Recife* é exposto em 1931, no Salão Revolucionário, do qual participam artistas de vanguarda. A obra apresenta uma série de pequenas cenas, nas quais retoma o universo presente nas aquarelas. O painel causa impacto pelo porte e pela concepção, impregnada de forças misteriosas do inconsciente e é a obra mais destacada do artista, antes de sua viagem para a França. Cicero. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa1787/cicero-dias>

Espaços culturais e o uso de exposições interativas no auxílio do ensino de ciências biológicas

Cultural environment and the use of interactive exhibitions in the aid of teaching of biological science

Natália Cardoso de Araújo Brandão (Universidade Federal de Minas Gerais)

E-mail: nataliacb11@gmail.com

Rogério Lucas Gonçalves Passos (Universidade Federal de Minas Gerais)

E-mail: rogergpastos@gmail.com

Resumo: O presente trabalho propõe uma reflexão acerca do uso de espaços museais como ferramentas para a divulgação do conhecimento científico, principalmente relacionado ao auxílio no ensino de ciências biológicas. Para tal, utilizamos como exemplo prático o Espaço do Conhecimento UFMG, museu situado em Belo Horizonte, com a exposição Demasiado Humano. Dessa maneira, também abordamos sobre as possibilidades de se trabalhar a alfabetização científica de modo a integrar o ensino formal e não-formal.

Palavras-chave: divulgação científica, ensino de biologia, espaços museus.

Abstract: The objective of the present work is to propose a discussion about the use of museum environments as tools for the disclosure of scientific knowledge, specially related to the aid in teaching of biological sciences. In order to do so, the “Espaço do Conhecimento da UFMG”, museum located in Belo Horizonte, was used as a practical example, with the exhibition “Demasiado Humano”. In this way, we also approach the possibilities of working on scientific literacy in order to integrate formal and non-formal education

Introdução

As aulas formais ministradas dentro do espaço escolar são caracterizadas pela difusão do conhecimento tipicamente unilateral, onde o professor atua como sujeito ativo da interação e o aluno como sujeito passivo. Essa disposição linear da transmissão de informações está associada a um plano de aula tradicional e mecânico, baseado em repetições e memorizações. Sendo que, nessa prática pedagógica “o educador é que diz a palavra; os educandos, os que escutam docilmente; o educador é o que disciplina, os educandos, os disciplinados” (FREIRE, 1987:68p).

Os recursos didáticos utilizados baseiam-se em livros e aulas expositivas, que limitam o diálogo em sala de aula e o estímulo a uma postura reflexiva. Freire (1987:33p) atribui a esse modelo de ensino o termo “*educação bancária*” e explica que “[...] *em lugar de comunicar-se, o educador faz comunicados e depósitos que os educandos, meras incidências, recebem pacientemente, memorizam e repetem. Eis aí a concepção ‘bancária’ da educação, em que a única margem de ação que se oferece aos educandos é a de receberem os depósitos, guardá-los e arquivá-los*”. O professor atua “depositando” os conteúdos em suas cabeças, como se fossem recipientes a serem preenchidos.

Embora esse modelo educacional seja bastante discutido no âmbito pedagógico, é, ainda hoje, amplamente adotado nas escolas brasileiras. As abordagens nesses espaços são apontadas por diversas literaturas como tecnicistas, longes da realidade do aluno. Neste sentido, não oferecem suporte para que ele atribua real valor ao conhecimento adquirido, uma vez que não identifica a aplicabilidade do mesmo na vida cotidiana. Segundo Bourdieu (2001) o ambiente escolar atua como uma instituição conservadora, onde reproduz as temáticas de ensino de forma pouco eficiente e não inovadora, favorecendo aqueles que já possuem alguma bagagem cultural, extraclasse, oferecida por seus pais.

Brighente e Mesquida (2016:7p) afirmam que a prática pedagógica dos educadores é permeada pelo autoritarismo, dizendo aos educandos o que devem fazer e o que responder; portanto, eles vivenciam uma *pedagogia da resposta*. Os autores completam explicando que, nessa metodologia de ensino, não é permitido críticas, questionar ou duvidar do professor, pois ele é o detentor do conhecimento e será o responsável por depositá-lo no corpo “vazio” dos alunos. Nas palavras de Freire (2000), nesse caso, a educação é utilizada como pura transferência de conteúdo, quase um adestramento, é um mero exercícios de adaptação ao mundo.

No que concerne ao ensino de Ciências, é recomendado pelos Parâmetros Curriculares Nacionais de Ciências da Natureza (BRASIL, 1998), a procura por múltiplas fontes de informação e recursos tecnológicos para a construção da bagagem intelectual dos educandos. Segundo Gaspar (1993:3p.), a educação formal tem sido somada a uma educação extra-escolar, “*que tem de certa forma oferecido à sociedade o que a escola não*

pode oferecer”. Nesse contexto, espaços culturais e o uso de exposições interativas têm o potencial de atuarem como bons aliados no ensino de ciências biológicas, por meio do uso de uma abordagem lúdica, digital, participativa, acrescida a mediação de monitores, recursos tecnológicos, painéis e materiais didáticos que preencham as lacunas na formação dos estudantes.

Para esse trabalho, utilizamos o Espaço do Conhecimento da UFMG como exemplo de estudo, sendo esse um dos museus que fazem parte do Circuito Cultural Praça da Liberdade, situado em Belo Horizonte. O foco de trabalho do Museu é a divulgação cultural-científica por meio de exposições de longa e curta duração. A ideia principal do trabalho de mediação no Espaço do Conhecimento se concentra numa divulgação científica horizontalizada, onde o diálogo entre o conhecimento produzido dentro e fora da universidade é promovido. O objetivo é explorar ao máximo a interdisciplinaridade ao integrar as diversas disciplinas científicas, naturalmente fragmentadas no currículo formal, dissolver barreiras entre essas e, mais ainda, promover um diálogo com o público que o visita.

Metodologia

Foi realizada uma excursão pedagógica cultural com alunos de um dos Centros de Educação Continuada (CESEC) de Ribeirão das Neves, região metropolitana de Belo Horizonte, no Espaço do Conhecimento UFMG.

Após a visita, os alunos produziram redações sobre as partes mais interessantes da exposição. Foram analisados 27 (vinte e sete) textos de alunos participantes sobre um ou mais temas, listados a seguir, que foram discutidos nesse espaço cultural à luz das Ciências Biológicas. Os espaços disponíveis para a discussão eram: 1) Extratos do tempo; 2) Origem da vida; 3) Paisagens geológicas/Pangeia; 4) A era dos grandes mamíferos; 5) Árvore da vida; 6) Diversidade humana; 7) Objetos arqueológicos; 8) Montalvânia; 9) Sessão do planetário.

Figura 1 - Réplica da ossada de um Rincossauro, presente na instalação Paisagens geológicas/Pangeia



Fonte: biblioteca dos autores

1. Algumas dificuldades no ensino de Ciências Biológicas

No ramo da Biologia, algumas dificuldades são comumente observadas no processo de ensino-aprendizagem, sendo uma delas associada à formação dos docentes. O curso de licenciatura em Ciências Biológicas encontra-se inserido em uma dicotomia em que priorizam-se os conhecimentos específicos em detrimento da formação pedagógica (GATTI, 2010). Um estudo que contemplou análises dos currículos de 31 (trinta e um) cursos de licenciatura em Ciências Biológicas em todo o território nacional, mostrou que a carga horária dedicada à formação específica na área é de 65,3%, enquanto as disciplinas relativas ao ofício docente registraram um percentual de apenas 10% (GATTI & NUNES, 2009).

A excessiva terminologia científica, própria à Biologia, pode se constituir como outro fator dificultador no aprendizado dos estudantes. Gomes, Cavalli e Bonifácio (2008) indicaram que, em cada aula de biologia, os alunos entram em contato com pelo menos seis novos vocábulos. No ensino de ciências, é aconselhável viabilizar situações de aprendizagem que promovam a formação cognitiva do aluno, não somente favorecer a fixação de termos científicos (VASCONCELOS & SOUTO, 2003).

Ademais, a extensa grade curricular da disciplina lecionada em um curto período de tempo dificulta a elaboração de metodologias didáticas inovadoras e sofisticadas. A isso, soma-se um cenário pouco estimulante para o profissional da educação, que vive más

condições de trabalho nas escolas. O professor muitas vezes duplica ou triplica a sua jornada de trabalho, o que compromete a sua motivação e atenção com as necessidades de seus alunos.

2. A questão do ensino de ciências biológicas em espaços museais

O deslocamento do ensino em um espaço formal de aprendizagem (sala de aula) para um informal (espaço museal) tem sido analisado por vários autores nos campos da educação e do ensino da ciência. Nesses espaços, onde muitas vezes não há a presença do professor como “detentor do saber”, há maior possibilidade de diálogo entre o aluno e o mediador do espaço, onde é possível oferecer uma oportunidade de aprendizado de maneira crítica, permitindo que o público chegue às suas próprias conclusões sobre determinado assunto.

A partir dessa postura onde os alunos não são tidos como os citados “corpos vazios”, mas sim são chamados a interagir com a exposição, possibilitando a maior pluralidade de vozes. Ademais, os museus de ciência podem ser utilizados como porta de entrada para demandas sociais, uma vez que apresentam o conhecimento científico de uma maneira crítica, mostrando que esse não é de detenção exclusiva dos cientistas ou especialistas no assunto, e que pode ser amplamente compreendido pela população.

Pierson e Hosoume (1997) afirmam que a ciência está cada vez mais incorporada ao cotidiano das pessoas, mas poucos têm acesso a sua forma de organização e ao seu corpo de conhecimento. Mais ainda, as ciências naturais têm justificado sua inclusão nos currículos escolares e, por outro lado, não têm garantido que os alunos passem a identificar esse conhecimento como um instrumento possível de entendimento, análise e interferência no universo que os cerca. Por isso a interação do aluno visitante com a exposição em um museu de ciências permite a experimentação, de modo que ele vivencie o método científico, elaborando hipóteses, organizando ideias e estabelecendo conclusões por meio de vivência prática e aplicada.

3. Resultados

A exposição mostra por meio de painéis, vídeos, miniaturas e réplicas assuntos tratados anteriormente nas aulas de ciências dos alunos que visitaram a exposição.

Dentre as reflexões dos estudantes, podemos destacar:

E1: “A árvore da vida foi um super aprendizado. Quem diria que a vaca é parente da baleia?! Fiquei surpresa.”

E2: “Ver a formação dos continentes, a evolução geológica até chegar na sua forma atual... Foram bilhões de anos para o ser humano destruir essa beleza sem igual chamada Terra.”

E2: “Gostei demais de conhecer a “Árvore da Vida” pois me deparei com várias e surpreendentes linhas evolutivas de muitos animais até o ser humano.”

E3: “Para estudar a origem da vida, devemos lembrar que no início a Terra não era um local apropriado para a sobrevivência dos seres vivos, já que sofria com constantes erupções vulcânicas e impactos de corpos provenientes do espaço.”

E4: “A Teoria da Evolução Biológica explica a diversidade de organismos vivos que existiram – e ainda existem – na Terra, a partir de modificações sofridas por linhagens derivadas de ancestrais comuns. Há aproximadamente 6 milhões de anos atrás, teria havido uma espécie de primata reconhecida pelos pesquisadores como ancestral, tanto do homem, quanto do chimpanzé. No entanto, o ancestral comum a todos os mamíferos remontaria a um período anterior a 150 milhões de anos. E provavelmente há 3 bilhões de anos teria existido uma célula muito simples, de que se originaram todas as formas de vida atuais – microorganismos, fungos, animais e vegetais.”

Foi possível perceber que, mesmo os assuntos sendo tratados previamente em sala de aula, há certo estranhamento perante a esses quando há uma aplicação prática.

Figura 2 - Réplica de partes de uma gruta com pinturas rupestres presentes na instalação Montalvânia



Fonte: biblioteca dos autores

Considerações finais

A discussão abordada nesse artigo sobre o uso de exposições interativas e o ensino de ciências biológicas foi significativa para avaliação do uso da educação científica na escola e da grande possibilidade de consonância entre o ensino formal e o ensino não-formal. A ruptura com a monotonia de aulas tradicionais pode trazer vantagens para o aluno e professor, sendo isso facilmente alcançado com o uso de metodologias simples. Com este trabalho priorizamos saídas periódicas do ambiente escolar tendo por finalidade de facilitar o aprendizado dos alunos com atividades extra-escolares em espaços culturais.

Espaços onde os alunos veem alguma aplicabilidade prática do que foi aprendido em sala de aula, seja por aulas de campo, laboratório ou visitas museais podem auxiliar, por meio de uma abordagem lúdica e participativa, no preenchimento das lacunas em aberto no currículo formal, auxiliando os alunos não só na compreensão, mas também na prática discursiva dos assuntos relacionados às disciplinas. Um dos pontos abordados pelos alunos que visitaram a exposição é que “ver a ciências é mais atrativo que apenas entendê-la em sala”.

Com isso, podemos notar que o uso dessas narrativas no ensino de ciências apresenta condições de explorar a relação dos alunos com o conhecimento, na medida em que são propiciadas vivências que permitem a reflexão acerca dos assuntos tratados. Com isso, podemos constatar que, apesar do ensino fragmentado e pouco prático do ensino de

ciências, a oferta educacional proporcionada por um museu com uma proposta voltada à divulgação científica pode contemplar a formação dos estudantes ampliando a oportunidade de se trabalhar a relação direta desse assunto com o cotidiano e a vivência prática. A partir dessa perspectiva, pode-se pensar ações que orientem as instituições de ensino para que envolvam a divulgação científica objetivando a maior difusão da alfabetização científica.

Referências bibliográficas

BRASIL. **Secretaria de Educação Fundamental. Parâmetros curriculares nacionais: Ciências Naturais.** Secretaria de Educação Fundamental. Brasília: MEC/SEF, 1998. 138 p.]
BOURDIEU, Pierre. **A escola conservadora: as desigualdades frente à escola e à cultura.** In: NOGUEIRA, Maria Alice; CATANI, Afrânio Mendes (Org.). Pierre Bourdieu: escritos de educação. Petrópolis: Vozes, 2001a. p. 39-64.

BRIGHENTE, Miriam Furlan; MESQUIDA, Peri. Paulo Freire: da denúncia da educação bancária ao anúncio de uma pedagogia libertadora. **Pro-posições.** v27, n. 1 (79), 155-177p., jan./abr. 2016.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da indignação: cartas pedagógicas e outros escritos.** São Paulo: Editora UNESP, 2000.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido.** 17.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

GASPAR, A. **Museus e centros de ciências – conceituação e proposta de um referencial teórico.** (Tese de Doutorado) Universidade de São Paulo, 1993.

GATTI, Bernadete. Formação de professores no Brasil: características e problemas. **Educação & Sociedade**, Campinas, v. 31, n. 113. 1355-1379p., out./dez. 2010.

GATTI, B.A.; NUNES, M.M.R. (Org.). **Formação de professores para o ensino fundamental: estudo de currículos das licenciaturas em Pedagogia, Língua Portuguesa, Matemática e Ciências Biológicas.** Textos FCC, São Paulo, v. 29, 2009. 155p.

GOMES, Fernanda Karolina de Souza Gomes; CAVALLI, Wilson Luis; BONIFÁCIO, Cristiane Fátima. **Os problemas e soluções no ensino de Ciências Biológicas.** 1º Simpósio de Educação. Unioeste. Cascavel, 2008.

VASCONCELOS, Simão Dias and SOUTO, Emanuel. **O livro didático de ciências no ensino fundamental proposta de critérios para análise do conteúdo zoológico.** Ciência & Educação (Bauru) [online]. 2003, vol.9, n.1, pp.93-104. ISSN 1516-7313. <http://dx.doi.org/10.1590/S1516-73132003000100008>.

As ações educativas no Museu Casa Kubitschek

Educational actions at the Casa Kubitschek Museum

Pollyanna L. Machado (mestranda FaE/UFMG)
pollyanna.mus@gmail.com

Karyna Dultra (bacharel em Museologia/UFMG)
karynadultra@hotmail.com

Resumo: O objetivo deste trabalho é apresentar como se deram algumas experiências durante o período de agosto de 2016 a novembro de 2017, a partir de novas concepções acerca do espaço cultural “Casa Kubitschek”, localizado às margens da Lagoa da Pampulha, em Belo Horizonte. As novas leituras se deram a partir do alargamento da noção de patrimônio com base no conceito de Paisagem Cultural, utilizado pela UNESCO. Optamos por fazer uma breve contextualização da instituição, passando pelas abordagens e práticas que possibilitaram o andamento das atividades do Setor Educativo, apresentando também alguns resultados. Tendo como premissa ações que visam a aproximação dos sujeitos e sua apropriação do espaço cultural, desenvolvemos atividades que se pretendem acessíveis para os diferentes perfis de público, despertando para outras narrativas que tratem sobre os aspectos arquitetônicos-urbanísticos, histórico-social, artístico e cultural da Pampulha. Como parte dessas ações, buscamos investigar profundamente traços da história e da paisagem local e as transformações sofridas ao longo do tempo, oferecendo ao visitante um amplo olhar para a riqueza e diversidade encontrada naquela região. Ainda que de forma incipiente, a elaboração deste e de outros percursos se fez urgente à medida que percebemos que as exposições inicialmente concebidas para ocuparem o prédio por tempo determinado, passaram a permanecer por tempo indeterminado, acrescentando muito pouco àqueles que retornam à instituição em busca de novidades. Palavras-chave: Paisagem cultural; Educação em museus, Conjunto Moderno da Pampulha.

Abstract: The objective of this work is to present some experiences during the period from August 2016 to November 2017, based on new conceptions about the cultural space “Casa Kubitschek”, located on the banks of the Lagoa da Pampulha in Belo Horizonte. The new readings came from the extension of the notion of heritage based on the concept of Cultural Landscape, used by UNESCO. We chose to make a brief contextualization of the institution, through the approaches and practices that enabled the progress of the activities of the Education Sector, also presenting some results. Based on actions aimed at the approximation of the subjects and their appropriation of the cultural space, we develop activities that are intended to be accessible to the different public profiles, awakening to other narratives that deal with the urban-architectural, historical-social,

artistic and cultural aspects of Pampulha. As part of these actions, we seek to investigate deeply the traces of the history and the local landscape and the transformations suffered over time, offering visitors a broad look at the richness and diversity found in that region. Even though, in an incipient way, the elaboration of this and other paths became urgent as we realized that the exhibitions initially designed to occupy the building for a fixed period of time, remained for an indefinite period, adding very little to those who return to the institution in search of news.

INTRODUÇÃO

Inaugurado em 2013 o Museu Casa Kubitschek (MCK), instituição vinculada à Secretaria Municipal de Cultura e a Fundação Municipal de Cultura da Prefeitura de Belo Horizonte, foi originalmente projetado para ser uma casa de campo no ano de 1943. A residência também foi concebida com intuito de servir de modelo para outras construções que ocupariam as margens da Lagoa da Pampulha, local escolhido por Juscelino Kubitschek para implantar a modernidade na capital de Minas.

Em 2005, o imóvel foi desapropriado pela prefeitura para se tornar um equipamento cultural devido à sua singularidade e as características arquitetônicas, paisagísticas e seu relevante acervo mobiliário que representam um importante período da arquitetura e design brasileiro: o modernismo. A casa passou por processo de restauração e conta com duas exposições de longa duração intituladas: *Pampulha: território da Modernidade e Casa Kubitschek: uma invenção modernista do morar*.

Hoje a edificação integra o Conjunto Moderno da Pampulha (CMP), é tombada pelas instâncias do patrimônio municipal, estadual e federal. Em julho de 2016, os outros equipamentos que integram o conjunto – Casa do Baile, Museu de Arte da Pampulha (antigo Cassino), Iate Tênis Clube e a Igreja São Francisco de Assis, receberam o título de Patrimônio Cultural da Humanidade, concedido pela UNESCO.

Aberto para visitação desde setembro de 2013, é um espaço que vem consolidando e amadurecendo dia a dia sua vocação e suas ações. Após o recebimento do título da UNESCO, o MCK tem ganhado mais destaque e contado com o aumento significativo de público, experimentando também maior inserção no mercado turístico mineiro.

As ações educativas do Museu Casa Kubitschek se destacam pelo atendimento dos diferentes públicos, na elaboração de atividades e oficinas que estimulem a apropriação

dos espaços do museu e a conscientização da importância dos bens patrimoniais, promovendo o encontro e a troca de experiências, respaldados nos conceitos da Nova Museologia¹.

Entendemos o Museu como um local propício para a formação de sujeitos conscientes e responsáveis pelo meio em que vivem. Neste sentido, desde de agosto de 2016 adotamos estratégias que buscam propor um olhar diferenciado para o museu e seu entorno. Uma das vertentes que guiam nossas ações está relacionada aos jardins e à paisagem cultural – termo adotado pela UNESCO que inclui o conjunto paisagístico. A intenção é propor que os visitantes ampliem o olhar, indo além do patrimônio edificado e da materialidade. Buscamos despertar o interesse do público para a importância da manutenção e preservação dos bens – inclusive dos jardins – alargando a noção de patrimônio, permitindo a possibilidade de envolvimento e o sentimento de pertencimento.

O desenvolvimento deste e de outros percursos se fez urgente à medida que percebemos que as exposições inicialmente concebidas para ocuparem o prédio por tempo determinado (exposições de curta e média duração), passaram a permanecer por tempo indeterminado devido à falta de recursos financeiros. Mesmo que de forma embrionária e experimental, as ações têm sido bem avaliadas pela equipe e recebido um bom retorno do público. Investindo em uma equipe múltipla e focada no estudo interdisciplinar e na pesquisa histórica, temos em vista o aperfeiçoamento das práticas e o aproveitamento máximo dos recursos conceituais e das potencialidades do espaço e seu entorno.

De casa à Museu Casa Kubitschek: novos desafios para sua permanência

O Museu Casa Kubitschek, foi originalmente projetado para ser uma casa de campo no ano de 1943. A residência também foi concebida com intuito de servir de modelo para outras construções que ocupariam as margens da Lagoa da Pampulha, local escolhido por Juscelino Kubitschek para implantar a modernidade na capital de Minas. O projeto arquitetônico é assinado por Oscar Niemeyer e o paisagismo por Roberto Burle Marx,

além destas duas importantes figuras, o imóvel conta com painéis de Alfredo Volpi e Paulo Werneck - tal composição é característica comum das obras de Niemeyer no contexto do Conjunto Moderno da Pampulha.

Durante a maior parte de sua história, a casa desempenhou funções de residência particular estando sob os cuidados da família Kubitschek entre os anos de 1943 a 1951. No momento de sua transferência para a cidade do Rio de Janeiro, então capital federal, foi quando o Sr. Juscelino Kubitschek entendeu por bem, vender o imóvel ao seu assessor e amigo pessoal, Sr. Joubert Guerra e sua esposa, Juracy Guerra. Sabe-se que a família Guerra manteve-se proprietária da Casa entre os anos de 1953 a 2004 e foi a senhora Juracy, a principal responsável por mobiliar e decorar o espaço, constituindo belíssima coleção de móveis modernistas que compõe o atual acervo da instituição.

O reconhecimento da UNESCO trouxe consigo novos desafios para as ações educativas destes espaços. Para além de comunicar somente os edifícios e a singularidade e pioneirismo de sua arquitetura, também se faz necessário considerar os jardins de Burle Marx, as obras de arte em diversas linguagens de artistas renomados mundialmente e a própria paisagem em que estamos inseridos – considerando inclusive, as ocupações urbanas ali presentes (as tradições, a linguagem e os símbolos, os modos de morar, etc.).

Apesar de ser o mais novo dos espaços culturais da Pampulha, o Museu Casa Kubitschek já enfrenta problemas com a falta de recursos para sua manutenção e a falta de investimentos visando melhorar sua infraestrutura, a programação e os cuidados com o acervo, além da dificuldade em se manter um quadro de funcionários qualificados.

A adoção do termo “museu” no nome da instituição - desde agosto de 2016 - demonstra um esforço em fortalecer sua missão ², a fim de garantir a salvaguarda do patrimônio, buscando estabelecer, entre outras coisas, o cumprimento de sua função social. Neste sentido, uma série de iniciativas foram tomadas desde então, com intuito de consolidar-se como uma instituição comprometida e integrada com as questões museológicas contemporâneas. Dentre elas, destacamos a elaboração do Plano Museológico - importante documento que norteia o planejamento de todas as atividades do museu em curto, médio e longo prazo; arrolamento e organização do acervo documental e museológico; sistematização e levantamento de dados relativos ao perfil do

público visitante; organização de encontros entre museu e comunidade; pesquisa e produção de publicações e por fim, o que mais nos interessa neste texto: a reestruturação das ações educativas. Vale lembrar que algumas dessas iniciativas foram interrompidas ou caminham mais lentamente temporariamente, devido aos problemas estruturais.

As ações educativas do Museu Casa Kubitschek

Considerando o papel educativo dos museus, o entendemos como um local propício para a formação de sujeitos conscientes e responsáveis pelo meio em que vivem. Sendo assim, ao longo dos últimos meses, nos empenhamos em implantar novas estratégias que visam propor um olhar diferenciado para o museu e seu entorno, buscando o envolvimento com a comunidade local e a conscientização quanto à importância de preservação da memória e da cultura material e imaterial. As ações educativas do Museu Casa Kubitschek se destacam pelo atendimento dos diferentes públicos, na elaboração de atividades e oficinas que estimulem a apropriação dos espaços do museu e a conscientização da importância dos bens patrimoniais, promovendo o encontro e a troca de experiências.

Uma das vertentes que guiam nossas ações está relacionada aos jardins e à Paisagem Cultural – termo adotado pela UNESCO que inclui o conjunto paisagístico.

A paisagem cultural é entendida, assim, sempre como conjunto espacial composto de elementos materiais construídos associados a determinadas morfologias e dinâmicas naturais, formas estas que se vinculam a conteúdos e significados dados socialmente. O recorte espacial é estabelecido a partir de uma condição peculiar e representativa de determinadas relações estabelecidas entre os grupos sociais com a natureza. Ou seja, do ponto de vista da preservação, o que identifica as paisagens culturais a serem protegidas é o caráter peculiar dessa relação tecida ao longo do tempo e que se revela a partir das formas específicas de uso e apropriação da natureza pelo trabalho humano. Essas relações podem tanto materializar-se na sua morfologia, como podem ser explicitadas por meio de valores que lhe são atribuídos socialmente. (SCIFONI, 2016)

A intenção é propor que os visitantes ampliem o olhar, indo além do patrimônio edificado e da materialidade. Esta escolha se fez urgente à medida que percebemos que as exposições inicialmente concebidas para ocuparem o prédio por tempo determinado,

passaram a permanecer por tempo indeterminado. Tratando-se de um museu-casa, desenvolvemos atividades que se apoiam nas lembranças deixadas por um ambiente doméstico e carregado de memórias afetivas - tendo como maior inspiração o legado deixado pela Sra. Juracy - viúva de Joubert Guerra, antiga proprietária. De tal maneira, é possível observar durante uma entrevista ³ concedida pela Sra. Juracy, alguns trechos em que ela demonstra sua afeição pelos jardins da casa. Relata: “Fico tranqüila, só mexendo com meu jardim, que eu gosto muito, né, cuido muito das plantas...” [00:14:20]. A ser indagada sobre o seu local preferido da casa, diz: “É lá fora, no jardim, debaixo do pé de lichia... É o que eu mais gosto, eu gosto do jardim...” [00:17:28] – sem pestanejar – e ainda acrescenta: “Se eu pudesse, eu dormia até lá fora...” [00:18:09] (informação verbal).

Sendo assim, tivemos como pressuposto a exploração da ambiência e de certa intimidade, que, enquanto ambiente familiar, a casa nos fornecia. As memórias afetivas narradas pela Sra. Juracy contribuíram e muito para a mudança de perspectiva do nosso olhar para aquela casa. A primeira atividade nasceu com o nome Brincadeiras de Quintal e trata-se de um convite ao brincar. Brincadeiras de pés descalços, sem muitos recursos, como eram comumente realizadas pelas crianças nos quintais de casa antigamente, entre os familiares e amigos. Explorar o quintal nos levou a uma percepção muito maior do potencial deste museu.

Com o objetivo de analisar a relação entre os tipos de jardins no contexto da história do MCK despertamos o interesse em desenvolver atividades específicas, ligadas ao patrimônio natural e à educação ambiental. Estes tipos de jardins se caracterizam, tal como a autora Cristiane Maria Magalhães (2012) coloca, como jardins, misto de horta, espaço ajardinado e pomar, comumente presentes em fazendas de famílias abastadas, em sítios de pequenos agricultores no meio rural, assim como, nos quintais e fundos de casas do espaço urbano (MAGALHÃES, 110, 2012).

Para as nossas atividades pensamos a relação do ambiente interno com externo - incluindo também a paisagem do entorno (lagoa). Dentre as atividades desenvolvidas estão os passeios com o foco no paisagismo (incluindo também a orla); as oficinas de jardinagem (de “colocar a mão na massa”, ou literalmente, na terra), a distribuição gratuita de mudas dos nossos jardins – são distribuídas aos visitantes do MCK, de modo a

estender o laço entre o público e a instituição. Vale lembrar ainda, que esta iniciativa visa reforçar a ideia de proteção e preservação do patrimônio paisagístico.

Além disso, todo este movimento nos levou a construção de um herbário que subsidiou um trabalho de pesquisa e catalogação das espécies, resultando em um material digno de publicação. O conteúdo é composto por ilustrações em aquarela de desenhos botânicos das espécimes dos jardins e informações técnicas acerca da singularidade de cada uma delas. O reconhecimento desta “parte” do museu, enquanto peça fundamental para a composição e compreensão do seu acervo, como algo mais amplo, vivo e orgânico vai ao encontro da concepção da Nova Museologia, intencionando incorporar e estreitar as relações entre os museus e suas comunidades considerando ainda o território onde vivem, a começar do seu próprio espaço externo.



(Jatrofá - Ilustração botânica de espécie dos jardins MCK. Ilustração: Mariana Soares)

Projetos menores foram surgindo em intersecção com outros, levando em consideração assuntos como a sociabilidade e apropriação no/do espaço, memória coletiva e individual, a exploração do ambiente museal além de suas exposições - considerando a imaterialidade, vivências, saberes e fazeres. A maior parte das atividades

vai além da temática estritamente produzida pela curadoria da exposição, se desenvolvendo inclusive, fora dos espaço expositivos.

Considerações finais

A tentativa de aperfeiçoar os projetos individualmente e o Programa Educativo como um todo, nos permitiu descobrir outras maneiras para se trabalhar a educação patrimonial no âmbito do Museu Casa Kubitschek. Lançar novos olhares para o acervo só contribuiu para a construção de narrativas sensíveis e capazes de estabelecer, por menor que seja, algum significado para aqueles que participavam. A efetividade destas ações e o grau de envolvimento não só da equipe, mas também dos diversos públicos contemplados com este trabalho (re) afirma a importância do engajamento e o compromisso social das instituições museológicas na contemporaneidade. Para Maria Célia T. Moura Santos:

Os museus são o resultado das ações dos sujeitos que os estão construindo e reconstruindo, a cada dia. Portanto, os museus, como instituições histórico-socialmente condicionadas, não podem ser considerados um produto pronto. (MinC, 2003)

Acreditamos que essa proposta favorece não só a percepção do mundo que nos cerca, considerando as diferentes vivências e experiências que cada sujeito carrega como também auxilia para uma compreensão mais ampla do universo sociocultural e da trajetória histórico-temporal em que estamos inseridos. Cabe dizer que esse trabalho só foi possível em virtude da composição heterogênea da equipe, contribuindo para o enriquecimento e a multiplicidade, assim como o intercâmbio entre as diversas áreas do conhecimento. Naquela época, compunham o grupo: historiadoras, museólogas, estudantes de Biologia, História e Museologia. Mesmo que de forma embrionária e experimental, as ações foram bem avaliadas pela equipe e também pelo público. Nosso desejo inicial foi fazer algo diferente do que estávamos acostumados, oferecendo ao visitante do MCK um trabalho de qualidade. Conforme fomos avançando com os estudos e a prática diária, procuramos consolidar cada vez mais a mediação e as atividades. O comprometimento e a autonomia que tivemos para experimentar essas ações nos

permitiram concretizar nosso desejo e obter bons resultados nesta etapa de consolidação do MCK.

Referências bibliográficas

BONDÍA, Jorge Larossa. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. Revista Brasileira de Educação. Rio de Janeiro, n. 19, p. 20-28, jan./abr., 2002.

CHAGAS, MÁRIO. Educação, museu e patrimônio: tensão, devoração e adjetivação. Acessado em 28/06/2018. <http://www.labjor.unicamp.br/patrimonio/materia.php?id=145>

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François. Conceitos-chave de Museologia. Tradução: Bruno Brulon Soares, Marília Xavier Cury. ICOM: São Paulo, 2013.

IPHAN/FMC. Dossiê de Candidatura do Conjunto Moderno da Pampulha para inclusão na Lista do Patrimônio Mundial, apresentado à UNESCO em 2016. Disponível em: . Acesso: 10 jul. 2018.

MAGALHÃES, Cristiane Maria. DE JARDIM EM JARDIM: ITINERÁRIO HISTÓRICO PELAS PAISAGENS CULTURAIS BRASILEIRAS. CULTURA HISTÓRICA & PATRIMÔNIO, Alfenas, v. 1, n. 1, p. 108-130, ago. 2012. ISSN 2316-5014. Disponível em:. Acesso em: 13 jul. 2018.

MOUTINHO, M. (1993). Sobre o conceito de museologia social. Cadernos de Sociomuseologia, Lisboa, Edições Universitárias Lusófonas, n.1, 1993.

Ministério da Cultura. Política Nacional de Museus. Brasília: MinC, 2003. Parte sobre o Eixo 3 - Programa de Formação e Capacitação em Museologia.

PREFEITURA DE BELO HORIZONTE, Estatuto da Fundação Municipal de Cultura. Decreto nº 16.049, de 11 de agosto de 2015.

PRIMO, Judite (org.). Museologia e Patrimônio: documentos fundamentais. Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia, 1999.

PRIMO, Judite. Documentos Básicos de Museologia: Principais Conceitos. In.: Cadernos de Museologia, nº 28, 2007, p. 117-133.

RÚSSIO, Waldisa. Conceito de Cultura e sua inter-relação com o patrimônio cultural e a preservação. In.: BRUNO, Cristina (coord.) 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.

SCIFONI, Simone. Paisagem cultural. In: GRIECO, Bettina; TEIXEIRA, Luciano; THOMPSON, Analucia (Orgs.). Dicionário IPHAN de Patrimônio Cultural. 2. ed. rev. ampl. Rio de Janeiro, Brasília: IPHAN/DAF/Copedoc, 2016. (verbete). ISBN 978-85- 7334-299-4

[1] Largamente estudada no campo museológico, a chamada Nova Museologia (conceito reconhecido em 1985), constitui-se pela culminância de um processo que envolvia uma nova forma de atuação nos museus. Esse processo toma força a partir da década de 1970, com a Mesa de Santiago do Chile (1972), que discutiu além de outros assuntos concernentes aos museus, o papel e a importância do patrimônio na sociedade. Mais tarde, em 1984, acontece no Canadá, o 1º Atelier Internacional Ecomuseus/Nova Museologia, do qual sairia a Declaração de Quebec. É nesse período que os profissionais envolvidos na discussão criam o MINOM – Movimento Internacional para a Nova Museologia, intencionando contrapor as formas tradicionais de trabalho em museus. Os principais anseios naquele momento estavam em torno de estreitar as relações entre os museus e suas comunidades considerando ainda o território onde vivem.

[2] As competências da Casa Kubitschek podem ser verificadas no Decreto nº 16.049, de 11 de agosto de 2015 – Estatuto da Fundação Municipal de Cultura. O presente documento serviu de apoio para o delineamento da missão da instituição e abrange além dos fatos históricos que cercam a construção do Conjunto Moderno na década de 1940, também se dedica a reflexão sobre os hábitos culturais, os diversos modos de morar e a casa brasileira.

[3] Entrevista concedida por GUERRA, Juracy. [22/04/1997]. Entrevistadora: Michele Arroyo. Belo Horizonte, MG. Áudio disponível para consulta no acervo do MCK.

O Recurso Pedagógico de Arqueologia brasileira do MAE-USP e a valorização das identidades e das culturas indígenas

The Brazilian Archeology Pedagogical Resource of MAE-USP and the valorization of indigenous identities and cultures

Thamara Emilia Aluizio Nunes (PPGMUS USP)
thamara.emilia@gmail.com

Resumo: A apresentação realizada no III SInPeM teve como base a pesquisa realizada no PPGMUS USP, orientada pelo Prof. Dr. Camilo de Mello Vasconcellos e com apoio da CAPES. Realizou-se uma análise dos conjuntos de maquetes táteis e artefatos arqueológicos do MAE-USP. Três conjuntos do referido recurso possuem maquetes com representações de sociedades indígenas pré-coloniais no Brasil. Eles têm como proposta apresentar o trabalho dos arqueólogos por meio da reconstrução de cenas do cotidiano indígena. Assim, o principal objetivo é analisar o potencial educativo da instituição museológica a partir do recurso pedagógico enquanto forma de aproximar a escola do museu e, através da linguagem da cultura material, levar aos alunos uma interpretação de

artefatos arqueológicos que possa contribuir para a desconstrução de preconceitos sobre a história indígena. A proposta deste artigo é discutir algumas questões teóricas importantes para a pesquisa, já que os vestígios arqueológicos podem ser uma das principais fontes para que professores e alunos tenham a experiência de descobrir a história dos povos pré-coloniais. Dessa forma, a socialização do conhecimento arqueológico produzido torna-se uma ferramenta contra a exclusão de certas memórias. As ações propostas pelos museus podem contribuir com a compreensão de crianças e jovens sobre a importância da preservação do patrimônio arqueológico e a valorização das culturas indígenas, fortalecendo as identidades culturais e os direitos dos povos que vivem no presente, por meio de um novo olhar sobre as memórias do passado.

Palavras-chave: Comunicação Arqueológica. Educação em Museus. História Indígena.

Abstract: The presentation at the III SInPeM was based on the research carried out in the PPGMUS USP, under the supervision of Prof. Dr. Camilo de Mello Vasconcellos and with the support of CAPES, in which the tactile model sets and archaeological artifacts of MAE-USP were analyzed. In three sets of this resource there are models with representations of pre-colonial indigenous societies in Brazil. They propose to present the work of the archaeologists by means of the reconstruction of scenes of the indigenous daily life. Thus, our main objective is to analyze the educational potential of the museological institution through these pedagogical resources in order to bring close school and museum, and, through the language of the material culture, to present to the students an interpretation of archaeological artifacts that can contribute to the deconstruction of prejudice about indigenous history. The purpose of this article is to discuss some important theoretical questions involved in this research, since archaeological remains can be one of the main sources for teachers and students to have the experience of discovering the history of pre-colonial peoples. In this way, sharing our archaeological knowledge becomes a tool against the exclusion of certain memories. The actions proposed by museums can contribute to the understanding of children and young people about the importance of preserving the archaeological heritage and of the appreciation of indigenous cultures, strengthening the cultural identities and the rights of the peoples living in the present, through a new look on the memories from the past.

Keywords: Archaeology Communication. Education in Museums. Indigenous History.

Introdução

Os museus são instituições que refletem o seu tempo e a trajetória de muitos deles relaciona-se diretamente com as questões que envolvem a formação de cada país, a afirmação de identidades e a construção de uma memória nacional. No caso da América Latina, os países recém independentes das colônias europeias, ao longo do século XIX

utilizaram os museus como um dos meios para fortalecer e consolidar seu processo de formação da nação, a partir de um ideal de modernidade e progresso.

No Brasil, esse procedimento envolveu a dedicação de intelectuais em escrever uma “História do Brasil”, tendo como objetivo um projeto de nação e de identidade nacional, a partir de escolhas estratégicas para narrar essa história, construindo um imaginário sobre a formação do país, predominando a visão do colonizador europeu e diminuindo a participação das outras etnias. No caso dos povos indígenas, Camilo de Mello Vasconcellos (2015, p. 234) destaca:

[...] caberia fazer menção à questão do ensino de História que, ao abordar a problemática indígena, historicamente se apoiou em interpretações presentes nas obras de Varnhagen e Von Martius, que a partir do século XIX serviam a um projeto de nação e de identidade nacional conservador forjado no âmbito da produção do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro.

A elaboração desse imaginário sobre os povos pré-coloniais, por meio de textos e imagens, contribuiu para a divulgação de um perfil sobre os indígenas, congelando sua participação na história do país e concentrando esta abordagem apenas para o momento da chegada dos portugueses ao território, apagando sua existência anterior a esse fato, diminuindo os conflitos, construindo a imagem do “bom selvagem” e, principalmente, a partir dessa exclusão no passado, ter como consequência o silenciamento acerca da existência e dos direitos indígenas no presente.

Identidade Nacional e a construção de um imaginário: reflexos na sala de aula e no ensino da História Indígena.

“A solução aplicada tanto no Novo quanto no Velho Mundo foi encontrada na história, ou melhor, na história montada em determinados enredos” (ANDERSON, 2008, p. 269).

A afirmação de Benedict Anderson no capítulo “Memória e Esquecimento” de seu livro *Comunidades Imaginadas* resume o papel atribuído à História na formação de diversas nações, tendo como objetivo a construção de um imaginário sobre um passado ideal que servisse aos interesses das classes dominantes partindo de uma suposta coesão social, por meio de tradições inventadas^[1] sobre as quais “[...] tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado” (HOBSBAWM, 2008, p. 9).

Esse passado deveria atender às necessidades do presente e, no caso das jovens nações da América Latina, a construção de uma história para o país tornou-se uma das formas de consolidar os projetos de independência e, principalmente, contribuir para a homogeneização da sociedade, apagando as diversidades culturais, construindo uma narrativa em direção à modernidade e o progresso, valorizando a visão do europeu e diminuindo a participação de nativos e africanos na história.

Construir e reconstruir esse passado no presente, segundo Meneses (1993), envolve a eliminação de diversidades e tensões, criando uma imagem única da nação, sendo que os museus seriam recursos estratégicos a serviço das identidades. Segundo o autor, “[...] é explícita a demanda de jovens nações, de utilizar os ‘museus nacionais’ para alimentar seu próprio projeto de identidade (‘projeto’, obviamente, pressupõe pré-existência com relação à identidade)” (MENESES, 1993, p. 212).

Sobre essas questões, ao discutir as políticas patrimoniais no Equador, Santiago Cabrera Hanna (2014) apresenta um passado nacional projetado como coletivo, colocando em segundo plano a diversidade cultural e os conflitos étnicos. O autor descreve a antiga exposição do Museu Nacional do Equador como sendo “Adornos da essência nacional”. O museu atende ao discurso patrimonial oficial, dando ênfase à evolução, ao apresentar uma “linha da história” em direção ao progresso, desvalorizando a herança dos povos pré-coloniais por meio da apresentação de objetos selecionados que “[...] legitiman la visión sobre el pasado nacional de un sector específico de la población que lo proyecta como colectivo” (CABRERA HANNA, 2014, p. 5).

Para tornar legítimo o passado de um setor da população, os objetos são colocados, segundo o autor, como “janelas para o passado” e não como “representações”, fazendo com que as discussões sobre a diversidade cultural e os conflitos étnicos e sociais não aconteçam, assim como a história dos povos indígenas, fortalecendo os ideais de mestiçagem “[...] y recorre un régimen de historicidad destinado a legitimar este relato como inherente a una comunidad de dimensiones homogéneas” (CABRERA HANNA, 2014, p. 4).

O lugar dos povos indígenas na história e nos museus envolve um debate sobre o lugar dessas populações também na contemporaneidade, já que ao excluí-los ou congelá-

los no passado, pode ter como consequência uma marginalização no presente. A forma como os indígenas são apresentados, em quais tipologias de museus ou capítulos da história de cada país eles aparecem, denota interesses dos responsáveis pela formação dessas instituições e pela escrita dessas narrativas.

A fim de comparar como o indígena é representado em dois museus na Argentina – Museu Histórico Nacional da República Argentina (MHN) e Museu Etnográfico (ME) – Andrea Roca realizou um estudo das exposições e visitas guiadas com o objetivo de “[...] indagar como, a partir desses sistemas, se organizavam as narrativas sobre *nós* e os *outros*, imaginando e representando diferentes construções da nação argentina” (ROCA, 2008, p. 105).

Roca aponta a mesma vocação do Museu Histórico Nacional, entre os anos de 1889 e 2006, de expor uma única versão da história argentina, com foco no nascimento e formação de um estado nacional, excluindo indígenas, negros e imigrantes, buscando “[...] ‘manter viva’, à maneira de exemplo, a presença dos personagens que tinham forjado a pátria e seu destino ‘inexorável’ de nação independente” (ROCA, 2008, p. 107). Dessa forma, o Estado poderia construir e regular as identidades sociais.

Ao relatar a representação do outro, das sociedades indígenas, a autora descreve um espaço pequeno e com poucos objetos, a sala chamada de “Culturas Indígenas”. Além disso, o guia justifica o tamanho do local dizendo que não há muito que mostrar, já que “os espanhóis encontraram aqui índios antropófagos, em um estádio inferior de selvageria” (ROCA, 2008, p. 110). Enquanto na sala “Formação do Estado Argentino (1862-1880)”, os indígenas aparecem, “mas não como protagonistas dessa formação e sim através da ‘guerra contra o índio’, isto é, como o obstáculo superado para a consolidação do estado nacional” (ROCA, 2008, p. 111).

O Museu Etnográfico, de caráter antropológico e universitário, fundado em 1904 e ligado à Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade de Buenos Aires foi concebido com o propósito de “[...] conservação e o registro das sociedades ‘primitivas em processo de desaparecimento’ alinhavam a Argentina na passagem universal do barbarismo à civilização [...]” (ROCA, 2008, p. 109).

Porém, em 1987 o ME passa a ter um novo objetivo, a partir de um projeto de “museu universitário”, reinterpretando as coleções arqueológicas e etnográficas para tentar quebrar a ideia de povos primitivos e devolver aos indígenas seu lugar na história do país (ROCA, 2008, p. 109), apresentando um passado multiétnico e pluricultural da Argentina. Ao contrário do MHN, que colocava seus objetos como verdades sobre o passado, o ME propôs a apresentação de ideias através dos objetos e “[...] permitiam sua interrogação, dando conta de contextos e processos [...]” (ROCA, 2008, p. 121).

Esse esforço de construção das identidades nacionais, escolhendo personagens de destaque e diminuindo ou mesmo apagando outros, como os exemplos do Equador e da Argentina, ocorreu também no Brasil refletindo na forma como a História do país se desenvolveu e como essa chegou à educação até recentemente, principalmente através dos livros didáticos.

A invenção do Brasil, que passa pela construção de uma identidade nacional reforçada pela narrativa histórica, teve o século XIX como principal momento envolvendo instituições como o Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo que, segundo Vasconcellos (2015, p. 232) foi responsável pela criação e difusão de determinada representação sobre o indígena brasileiro.

Hilda Dmitruk, em seu artigo “Repensando os discursos e imagens sobre os indígenas” (2003), destaca a produção de uma história homogênea com o objetivo de “fazer o país” (a nação) e “fazer as pessoas do país” (criar uma identidade comum) e, dessa forma, “[...] a segregação ocultava-se por trás dessas estratégias de comunidade artificial” (DMITRUK, 2003, p. 272), a “harmonia cosmética” descrita por Ulpiano Meneses (1993).

A autora aponta também o papel do surgimento das ciências ao longo do século XIX “como fonte inesgotável de progresso” (DMITRUK, 2003, p. 270). Assim, os primeiros estudos sobre os povos pré-coloniais tiveram como influência esse pensamento de modernidade, projeto no qual os indígenas não teriam seu lugar e, com a difusão de uma versão da história, “[...] ignoram-se os particularismos, os regionalismos, as minorias de todo tipo e se oferece uma história nacional (e local) ao gosto dos grupos dominantes e dentro da lógica das “relações coloniais” de poder” (DMITRUK, 2003, p. 283).

Sobre as consequências da produção dessa história, Dmitruk faz breve referência aos livros didáticos que, segundo ela:

[...] tendem a legitimar as consequências da conquista colonial europeia. Tendem a manter e reforçar as visões das classes e grupos sociais dominantes, com noções ultrapassadas ou tão "pós-modernas" que se tornam ambivalentes e contraditórias, obstaculizando uma análise "pós-colonial" da alteridade, na qual o Outro colonizado seja visto como Sujeito (DMITRUK, 2003, p. 284).

Os povos indígenas são coadjuvantes, colocados como o *outro*, sem autonomia para serem vistos como sujeitos de sua própria história que acaba sendo contada pelo colonizador e sua visão de mundo, utilizando seus valores e de sua cultura para falar de sociedades que viveram e vivem em outro contexto, em outra realidade social, sobre a qual elas seriam os melhores narradores. Utilizado como principal fonte na sala de aula, o livro didático normalmente reproduz os estereótipos construídos a partir do olhar do outro sobre os indígenas.

A preocupação em dedicar uma parte das obras didáticas ao período pré-colonial e aos indígenas surge apenas no final do século XX. Em estudo realizado no ano de 2000, Vasconcellos, Alonso e Lustosa^[2] apresentam uma tentativa de romper com a visão limitada da História do Brasil pré-colonização, analisando alguns livros didáticos e propondo alternativas para o trabalho dos professores com o período em questão.

Ampliar o acesso aos museus de Arqueologia e, conseqüentemente, o contato dos alunos com a cultura material, pode contribuir para a superação ou a diminuição de muitos preconceitos ou ideias equivocadas em relação às culturas indígenas, "uma vez que estas instituições trabalham com fontes específicas e diferenciadas, que podem, inclusive, contrapor-se à visão apresentada nos livros didáticos" (VASCONCELLOS, ALONSO e LUSTOSA, 2000, p. 237).

O incentivo do Estado para as mudanças nas abordagens dos livros didáticos e mesmo para a busca de outras fontes, como a cultura material nos museus, é bem recente. Apesar de algumas publicações na década de 1990, a Lei 11.645, que incluiu no currículo oficial das escolas a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena", foi sancionada apenas em 10 de março de 2008. O art. 26-A da Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996 foi alterado, com destaque para:

§ 1o O conteúdo programático a que se refere este artigo incluirá diversos aspectos da história e da cultura que caracterizam a formação da população

brasileira, a partir desses dois grupos étnicos, tais como o estudo da história da África e dos africanos, a luta dos negros e dos povos indígenas no Brasil, a cultura negra e indígena brasileira e o negro e o índio na formação da sociedade nacional, resgatando as suas contribuições nas áreas social, econômica e política, pertinentes à história do Brasil (BRASIL, 2008).

Apesar dessa obrigatoriedade legal, incluir um tema que normalmente não era abordado em sala de aula demanda outras ações de apoio como projetos de formação para os professores, considerando novas estratégias pedagógicas para o ensino, subsídios teóricos e recursos didáticos que contemplem a história indígena, apresentando outras fontes e colocando esses povos enquanto sujeitos de sua própria história. Sobre a Lei 11.645/08 e as mudanças que a partir dela se fazem necessárias, Edgar Ávila Gandra e Felipe Nunes Nobre afirmam (2014, p. 41):

A promulgação dessa lei pode ser encarada ao menos por três diferentes aspectos. Primeiro, traz implícita a afirmação de que a história e cultura indígena tinham, até então, pouca visibilidade nos currículos escolares. Além disso, indica a existência de discussões prévias sobre o assunto, bem como, pressão dos grupos interessados para ter essa demanda atendida. Por fim, aponta para a necessidade da preparação de professores e adequação dos materiais didáticos para atender à exigência legal.

Uma disciplina que pode ser fonte importante para a compreensão da história dos povos pré-coloniais é a Arqueologia. A análise dos fragmentos encontrados no presente proporciona informações daqueles que viveram no Brasil antes de 1500, sendo que são vestígios diretamente ligados a essas populações, diferentemente das fontes tradicionais, como imagens ou documentos escritos elaborados pelos europeus, repletos de estereótipos e contando sua versão da história.

Considerações Finais

Dessa forma, incluir a Arqueologia no cotidiano escolar pode contribuir para que alunos e professores tenham contato com outras versões da história do Brasil e, principalmente, sobre os povos responsáveis pela formação do país. “O desafio está na necessidade de ampliar a discussão sobre o senso comum e as perspectivas ideologizadas que constituem a maioria das visões preconceituosas enraizadas no imaginário brasileiro” (DMITRUK, 2003, p. 263). Com isso justifica-se a importância do Recurso

Pedagógico de Arqueologia brasileira do MAE-USP, como um possível aliado de professores e educadores.

Referências Bibliográficas

ANDERSON, Benedict. **Comunidades Imaginadas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BRASIL. Lei nº 11.645, de 10 de março de 2008. Dispõe sobre a inclusão no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena”. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, 11 mar. 2008, p. 1. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/2008/lei-11645-10-marco-2008-572787-publicacaooriginal-96087-pl.html>. Acesso em: 28 Jan. 2016.

CABRERA HANNA, Santiago. **Péndulos**. Política patrimonial y conflictos socioculturales en Ecuador. Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, 2014.

DMITRUK, Hilda B. Repensando os discursos e imagens sobre os indígenas. In: **Cadernos do CEOM** - Ano 17, n. 18 - Arqueologia e populações indígenas. 2003.

GANDRA, Edgar Ávila e NOBRE, Felipe Nunes. A temática indígena no ensino de História do Brasil: uma análise da coleção didática Projeto Araribá (2008-2013). In: **Revista do Lhiste – Laboratório de Ensino de História e Educação**. UFRGS: Rio Grande do Sul, nº 1, vol. 1, julho/dezembro de 2014.

HOBSBAWM, Eric. Introdução: A Invenção das Tradições. In: HOBSBAWM, Eric e RANGER, Terence (org.). **A invenção das tradições**. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. A problemática da identidade cultural nos museus: de objetivo (de ação) a objeto (de conhecimento). In: **Anais do Museu Paulista**. Nova série. São Paulo, MP/USP, 1993, vol.1.

ROCA, Andrea. Classificar, nomear, representar: objetos e palavras para construir a nação argentina em um museu. In: **A democratização da memória**. A função social dos museus ibero-americanos. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2008.

VASCONCELLOS, Camilo de Mello; ALONSO, Ana Carla; LUSTOSA, Paulo Rodrigues. “A abordagem do Período Pré-Colonial Brasileiro nos Livros Didáticos do Ensino Fundamental”. In: **Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia**, São Paulo, v. 10, p. 231-238, 2000.

_____. “O imaginário sobre o indígena: uma experiência de aprendizagem significativa no Museu de Arqueologia e Etnologia da USP”. In: **Museologia & Interdisciplinaridade**, Vol.

IV, nº 7, Out. / Nov. de 2015. Disponível em:
<<http://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/viewFile/16631/11921>>.
Acesso em: 02 Mai. 2017.

[¹] Ulpiano T. Bezerra de Meneses (1993, p. 210) define que “[...] a identidade se fundamenta no presente, nas necessidades presentes, ainda que faça apelo ao passado – mas é um passado também ele construído e reconstruído no presente, para atender aos reclamos do presente. Por isso é que um historiador como Hobsbawm (2008) tanto insistiu na ‘invenção’ das tradições”.

[²] VASCONCELLOS, C.M.; ALONSO, A.C.; LUSTOSA, P.R. “A abordagem do Período Pré-Colonial Brasileiro nos Livros Didáticos do Ensino Fundamental”. In: Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia, São Paulo, v. 10, p. 231-238, 2000.

O conceito de “fato museal” e o Museu da Língua Portuguesa

The “museum fact” and the Portuguese Language Museum

Bianca Manzon Lupo (FAU USP)
bianca.lupo@usp.br

Resumo: A definição dos princípios teóricos que delimitam a museologia enquanto disciplina parte de discussões relativamente recentes, desenvolvidas sobretudo a partir da segunda metade do século XX. Diante desse contexto, destaca-se o pensamento de Waldisa Rússio Camargo Guarnieri (1990), que tenta entender as especificidades da museologia enquanto campo disciplinar autônomo, e propõe distanciamento em relação às concepções tecnicistas relacionadas ao trabalho com acervo ao encarar de modo abrangente a museologia em seu aspecto interdisciplinar e social. O conceito de “fato museal” apresenta centralidade na teoria desenvolvida pela autora, enfatizando a importância da relação entre homem, objeto e cenário para o estabelecimento das relações museológicas. Se por um lado o “fato museal” ainda se mostra consistente para se pensar a museologia na contemporaneidade; por outro, observa-se uma série de transformações pelas quais as instituições vêm passando nas décadas recentes, considerando a ampliação do conceito de patrimônio cultural, a formação de museus baseados em bancos de dados digitais e a ampla utilização de recursos expográficos tecnológicos. Nesse sentido, emerge a seguinte pergunta: de que maneira se reelabora o conceito de “fato museal” em face do uso de novas tecnologias expográficas e da constituição de acervos baseados em bancos de dados digitais? Desta maneira, o estudo apresentado tem como objetivo verificar de que modo se constitui o chamado “fato museal” em face das mudanças observadas em museus contemporâneos brasileiros, a partir do caso do Museu da Língua Portuguesa.

Palavras-chave: Museu da Língua Portuguesa. Fato museal. Teoria museológica

Abstract: The definition of the theoretical principles that delimit museology as a discipline starts from relatively recent discussions, developed especially from the second half of the 20th century. In this context, we highlight the thinking of Waldisa Rússio Camargo Guarnieri (1990), who tries to understand the specificities of museology as an autonomous disciplinary field and proposes a distance from the technicist conceptions related to working with the collection when considering museology comprehensively in its interdisciplinary and social aspect. The concept of "museum fact" presents a centrality in the theory developed by the author, emphasizing the importance of the relation between man, object and scenario for the establishment of museological relations. If on the one hand the "museum fact" is still consistent to think museology in the contemporary world; on the other hand, there are a number of changes that institutions have undergone in recent decades, considering the expansion of the concept of cultural heritage, the formation of museums based on digital databases, and the widespread use of technological resources. In this sense, the following question emerges: how is the concept of "museum fact" re-established in the face of the use of new museographic technologies and the constitution of collections based on digital databases? In this way, the present study aims to verify how the so - called "museum fact" is constituted in the face of the changes observed in Brazilian contemporary museums, based on the case of the Museum of the Portuguese Language.

Keywords: Portuguese Language Museum. Museum fact. Museological theory

Introdução

A ampliação dos anseios preservacionistas e do próprio conceito de patrimônio cultural, o aumento do fenômeno da musealização, a inserção do museu na cultura de massas e a criação de diversas instituições culturais desassociadas do colecionismo material fazem emergir uma pergunta latente para o universo dos museus na contemporaneidade: existe museu sem acervo (MENESES, 2000)? Entender as possibilidades de atuação desses museus constitui um grande desafio, sobretudo porque a perda de materialidade das coleções coloca em xeque a concepção tradicional de estruturação das instituições museológicas em torno do chamado "fato museal" (GUARNIERI, 1990), que pressupõe a relação entre objeto museológico, espaço e público como tripé indispensável para a constituição do objeto de interesse da museologia enquanto campo disciplinar autônomo.

A possibilidade de o objeto museológico ser desvinculado do colecionismo material é uma questão vista com desconfiança por uma série de autores que estudaram o tema no início dos anos 2000 (MENESES, 2000, 2007; BITTENCOURT, 2005), *pontuando*

veementemente que “eliminar o acervo no horizonte do museu é comprometer uma das possibilidades mais eficazes de consciência e compreensão dessa dimensão visceral de nossas vidas” (MENESES, 2000, p. 2). Esse descrédito, entretanto, entra em conflito com a proliferação de instituições que trabalham com propostas dessa natureza, desenvolvendo ideias, conceitos e problemas a partir do uso de recursos associados às tecnologias da comunicação.

No Brasil, nas décadas recentes, há uma série de instituições criadas que desenvolvem temas; dentre as quais se destaca a experiência inaugural do Museu da Língua Portuguesa (São Paulo, 2006), que serviu de referência para a criação de uma série de outras instituições posteriores, a exemplo do Museu do Futebol (São Paulo, 2008) e do Museu do Amanhã (Rio de Janeiro, 2015). Deste modo, o presente artigo pretende analisar de que maneira se reelabora o conceito de “fato museal” em face da constituição de museus sem acervo a partir do uso de novas tecnologias expográficas, tendo como objeto de análise o caso do Museu da Língua Portuguesa.

1. O museu sem acervo e o conceito de “fato museal”

Os movimentos de crítica e alargamento do escopo atribuído ao campo museológico ocorreram em paralelo à ampliação do conceito de patrimônio cultural e ao próprio aumento do fenômeno de musealização. Diante desse contexto, que se consolida sobretudo a partir da década de 1960, evidencia-se um processo de “crítica à capacidade de representação dos museus tradicionais” (GOUVEIA, 2016, p. 729), a partir do qual são elaboradas teorias acerca dos conceitos de “nova museologia” ou “museologia social” (TEIXEIRA, 2014; GOUVEIA, 2016), demonstrando desejo pela permeabilidade do espaço museológico e acentuando a relação com o público o foco principal a ser buscado pelas instituições.

A chamada “nova museologia” nasce das discussões acerca da função social dos museus, propondo maior participação e diálogo entre museu e sociedade para a elaboração das narrativas institucionais. Com efeito, destaca-se o reconhecimento do papel dos detentores do bem cultural para a elaboração de sua memória, o viés

antropológico e sociológico que passa a permear a estruturação de museus e a presença das microhistórias (coletadas por meio de depoimentos, entrevistas e testemunhos) como parte integrante dos processos de preservação.

Na base das ideias relacionadas à “nova museologia”, situa-se o pensamento de Waldisa Rússio Camargo Guarnieri (GUARNIERI, 1990), ao conceituar a museologia como campo de “estudos da sociedade” (GOMES, 2015, p. 22) – e não necessariamente de estudos de caráter tecnicista focados em coleções materiais de objetos. Segundo a autora, é fundamental que as instituições museológicas se dediquem à preservação, manutenção e comunicação do patrimônio cultural – considerando a importância da *“informação trazida pelos objetos em termos de documentalidade, testemunhalidade e fidelidade”* (RÚSSIO, 1990, p. 205). Propõe, para tanto, o conceito de “fato museal” como objeto de estudo privilegiado da museologia. Para ela, *“o fato museal é a relação profunda entre o homem, sujeito conhecedor, 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”* (RÚSSIO, cf. BRUNO, 2010, p. 204).

A busca por um caráter mais abrangente para o conceito de museologia, e que possa dar conta de uma série de manifestações culturais e sociais que não necessariamente se encerrem em coleções materiais, consiste num desafio que reflete os limites da aproximação binária que opõe o homem à realidade, o objeto material a seu significado imaterial, a “museologia tradicional” à “museologia atual” (DAVALLON, 1999). Jean Davallon aponta para a necessidade de extrapolar o dualismo entre essas concepções, pontuando as diferenças entre a “museologia do objeto” e a “museologia da ideia” (DAVALLON, 1999) e destacando que cada uma deve ser encarada de acordo com os objetivos aos quais se propõem: seja garantir o encontro com o objeto ou transmitir conteúdos aos visitantes, solicitando sua participação.

Pode-se observar ampla variedade de propostas, nas décadas recentes, que desenvolvem conceitos relacionados à “museologia da ideia” a partir da criação de museus que podem se relacionar ao patrimônio intangível (MOURA, 2012), a “história, variedades e assuntos do cotidiano” (MACHADO, 2015) e ao amplo leque de questões suscitadas por termos como “museus sem acervo”, “museus e novas tecnologias”, “museus

interativos” (TEIXEIRA, 2014, p. 33) – dentre os quais se insere a experiência brasileira do Museu da Língua Portuguesa, objeto de análise deste artigo.

2. Arquitetura, expografia e conteúdos digitais: o Museu da Língua Portuguesa

O Museu da Língua Portuguesa (2006) nasceu a partir da parceria entre o governo do Estado de São Paulo e a Fundação Roberto Marinho. A abordagem proposta possui o objetivo de mostrar a língua portuguesa como elemento formador da cultura brasileira, aproximando o visitante de seu próprio idioma ao mostrar que o cidadão “é o verdadeiro proprietário e agente modificador da Língua Portuguesa” (MUSEU, acesso em 26 out. 2016). De acordo com o trecho:

O objetivo maior é fazer com que as pessoas que utilizam o português – sua língua materna – tomem consciência da importância do idioma na formação cultural do Brasil, percebendo-se como agentes de construção e preservação dessa língua, e reforçando o sentimento de pertencimento ao universo cultural rico e diversificado do Brasil, através de uma experiência significativa de imersão no universo da língua portuguesa e da cultura brasileira (MUSEU, 2016, p. 1).

Conforme aponta a bibliografia consultada, o Museu da Língua Portuguesa pode ser considerado um caso importante para a constituição de museus desvinculados de coleções materiais, ao considerar que “seu acervo, nosso idioma, é um ‘patrimônio imaterial’, logo não pode ser guardado numa redoma de vidro e exposto ao público” (MUSEU, acesso em 26 out. 2016). Para tanto, apresenta pioneirismo no uso de “tecnologias e recursos interativos para a apresentação de seus conteúdos” (MUSEU, acesso em 26 out. 2016). Trata-se de uma experiência inaugural ao considerar que *“ferramentas tecnológicas diferenciadas devem ser colocadas à disposição em torno do objetivo de divulgação e comunicação do acervo”* (SARTINI, 2010, p. 271).

A concepção inicial do museu foi pensada a partir do projeto de expografia desenvolvido pelo escritório norte-americano Ralph Appelbaum e do projeto de arquitetura elaborado por Pedro e Paulo Mendes da Rocha para sua implantação no edifício da Estação da Luz (São Paulo, 1867). A integração entre os dois projetos criou espaços configurados a partir de instalações multimídia e do uso de linguagem audiovisual, de caráter lúdico-informativo, acessível a públicos gerais, e que enfatizam

aspectos sensoriais e emocionais para o desenvolvimento de abordagens sobre a língua portuguesa – com destaque para *Praça da Língua e Grande Galeria*.

Para além das experiências sensoriais, pode-se citar a criação do espaço Palavras Cruzadas, onde o visitante se aproxima individualmente de terminais de consulta interativos de carácter eletrónico, permitindo o acesso a bancos de informações que desenvolvem temas relacionados à influência das culturas na língua portuguesa. Esse tipo de solução foi adotado, também, na Linha do Tempo, apresentando explicações de especialistas sobre os processos de formação do idioma. Por outro lado, o dispositivo Mapa dos Falares possibilita a seleção de determinadas áreas do Brasil, permitindo o acesso a vídeos que mostram as variações de sotaques regionais. A observação dessas duas soluções demonstra o contraponto proposto pelo museu: apresentar tanto o olhar especializado sobre a língua portuguesa, quanto sua apropriação pelos falantes.

Uma terceira estratégia de projeto adotada foi a criação de espaços que dialogam com a Estação da Luz. Por se tratar de um edifício tombado em nível estadual (Condephaat, 1982), municipal (Conpresp/DPH, 1991) e federal (Iphan, 1996), o projeto proposto pelos arquitetos foi submetido a negociações com os órgãos de patrimônio. A intervenção resultante desse processo privilegiou a preservação de características originais do edifício na ala oeste, e autorizou modificações mais substanciais na ala leste, a qual havia sido acometida por um incêndio em 1946. O edifício encarado como patrimônio cultural¹ foi um conceito trabalhado em alguns espaços apresentados ao visitante – com foco na seção O projeto de restauro e na vista da Estação da Luz ao final do percurso.

3. Considerações Finais

Conforme o estudo apresentado, o Museu da Língua Portuguesa propõe soluções que desenvolvem o conceito de “museologia da ideia” no contexto brasileiro, apresentado perspectivas de exposição de conteúdos relacionados ao tema-gerador da língua portuguesa. Buscaremos, então, aprofundar o entendimento sobre a configuração da relação entre objeto, homem e cenário no referido caso de análise.

Em primeiro lugar, pode-se observar que a premissa original de criação de um museu sem acervo não se mostrou consolidada, tendo em vista a produção de materiais de caráter audiovisual que constituem banco de dados digital apresentado ao público por meio de dispositivos de consulta interativos. Nesse sentido, vale ressaltar que o incêndio sofrido pelo Museu da Língua Portuguesa, em 2015, não provocou perdas em termos de acervo. Conforme veiculou a mídia na ocasião, *“diferentemente de outros centros culturais tradicionais, o espaço não tem acervo tombado. É conhecido principalmente pela memória de suas exposições e material digital. [...] A maior parte do material de pesquisa e roteiros tem cópia digital e pode ser recuperada por meio de backups”* (PRADO, 2015).

Logo, a configuração do objeto museológico não necessariamente se refere a coleções materiais, mas também pode incorporar bancos de dados digitais que contemplem a questão da documentalidade, testemunhalidade e fidelidade. A constituição de museus fundamentados em acervos digitais abre caminhos para a incorporação de outros aspectos relacionados ao tratamento do patrimônio imaterial – como sonoridade e oralidade, por exemplo; fundamentais para se pensar o tema da língua portuguesa.

O estudo mostrou que os conteúdos trabalhados pelo Museu, em sua expografia original, sugeriam que o conceito da língua como não fosse dado a priori por um grupo de especialistas, mas sim buscasse conscientizar os visitantes de seu papel na formação do próprio patrimônio cultural, em constante processo de transformação. Aproximava-se, desta maneira, às teorias relacionadas à museologia social e demonstrava preocupação com a participação do sujeito na constituição do patrimônio.

A preservação do patrimônio digital, entretanto, enfrenta desafios provenientes das próprias características de sua constituição, tendo em vista os grandes volumes de informação disponíveis, o risco de obsolescência e a questão dos direitos autorais. Os processos de gestão da informação digital demandam infraestrutura de produção e digitalização de fontes, reunião, seleção, organização, catalogação, armazenamento, gerenciamento, preservação, recuperação, disseminação e uso da informação. A infraestrutura solicita o uso de racks, servidores, sistemas de armazenamento de dados e backups que permitam seu adequado funcionamento. Para tanto, necessitam da presença

de equipes especializadas em tecnologia da informação, de caráter multidisciplinar, de modo a garantir a usabilidade e o acesso às informações coletadas. estabelecimento de políticas sistemáticas de seleção e descarte da informação (informação verbal)².

A estruturação de linhas de pesquisa consiste num eixo fundamental para a elaboração e atualização dos conteúdos que constituem o objeto do museu. Na ocasião de sua inauguração, alguns teóricos criticaram a fragilidade da estruturação institucional do ponto de vista museológico, apontando para a “incipiente atividade de pesquisa desenvolvida pela instituição, desvinculada de políticas de formação, aquisição ou consolidação de acervos” (BITTENCOURT, 2005, p. 115). A busca por estruturação institucional do ponto de vista museológico continua sendo um desafio para o Museu, cujo plano museológico segue em processo de elaboração ³.

Do ponto de vista do público, observa-se que a ênfase no projeto expográfico tecnológico e o convite ao visitante para interagir com o espaço – em ambientes como *Praça da Língua e Grande Galeria* – ou com os conteúdos digitais – em *Palavras Cruzadas* – mostram a importância que a exposição principal assume para a criação da narrativa museal nesse contexto, solicitando a participação ativa do visitante em dispositivos de caráter lúdico, didático e informativo que se utilizam de linguagem gráfica, visual e emocional, por vezes estimulando a interação ambiental com o espaço ou físico-manual com equipamentos expositivos.

Por fim, ao se refletir sobre o espaço museal, destacaremos a importância do edifício encarado como objeto museológico – sobretudo em O projeto de restauro e na vista para a Estação da Luz. O incêndio sofrido pelo edifício em 2015 reiterou essa problemática, uma vez que “a maior perda é arquitetônica” (PRADO, 2015). Logo, se por um lado o acervo digital do Museu é passível de recuperação, por outro, a Estação da Luz encarada como “uma grande criação pelo seu valor histórico e artístico, depositária de numerosas estratificações do conhecimento e da memória coletiva” (KÜHL, 2008, p. 183), não pode ser recuperada na sua integralidade, mesmo considerando as propostas em andamento para sua reconstrução (G1, 2016). A Estação da Luz, entendida como patrimônio histórico e arquitetônico, assume o duplo caráter de cenário e objeto museológico, conferindo aspectos de documentalidetestemunhalidade-fidelidade à

instituição do ponto de vista da materialidade e contribuindo para a constituição do chamado “fato museal” no Museu da Língua Portuguesa.

Desta maneira, vê-se que a análise proposta deve potencializar a elaboração de reflexões sobre as novas relações que se estabelecem no âmbito museológico em instituições que se baseiam na formação de acervos digitais apresentados ao público por meio da expografia tecnológica. Dadas essas reflexões, observase a conformação de um novo contexto a partir do qual é possível reinterpretar os elementos pensados por Waldisa Rússio na contemporaneidade, sugerindo possibilidades de atualização do conceito de “fato museal” aplicado às experiências museológicas brasileiras recentes.

Referências

BITTENCOURT, José Neves. Para descongelar o futuro: entre demandas do patrimônio, da modernidade, do poder, a luta pelo porvir dos museus. In: GUIMARAENS, C. et. al. Seminário Internacional Museografia e Arquitetura de Museus. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Programa de Pós-Graduação em Arquitetura. 2005. p. 106-135.

BRUNO, Maria Cristina Oliveira. Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional. Colaboração de Marcelo Mattos Araujo, Maria Inês Lopes Coutinho. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, 2010. v. 1.

DAVALLON, Jean. L'exposition à l'oeuvre: stratégies de communication et médiation symbolique. Paris: L'Harmattan, 1999. 379p.

GOMES, Carla Renata. Do fato museal ao gesto museológico: uma reflexão. Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Universidade Federal do Rio Grande do Sul UFRGS. Porto Alegre: 2013. 50 f. Disponível em: <<https://goo.gl/D4DwBj>> Acesso em 25 out 2016.

G1. Reconstrução do Museu da Língua Portuguesa começa um ano após incêndio. São Paulo, dez. 2016. Disponível em: <<https://goo.gl/R8wuy5>>. Acesso em: 24 jun. 2018.

GOUVEIA, Inês e PEREIRA, Marcelle. A emergência da museologia social. Salvador: Pol. Cult. Rev. dez. 2016, v. 9, n.2., p. 726-745. Disponível em: <<https://goo.gl/dRkZU4>>. Acesso em: 04 set. 2017.

GUARNIERI, Waldisa Rússio Camargo. Conceito de cultura e sua interrelação com o patrimônio cultural e a preservação. Rio de Janeiro: IBCP, 1990. p. 203-210.

KÜHL, Beatriz Mugayar. Preservação do patrimônio arquitetônico da industrialização: problemas teóricos de restauro. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008. 325 p.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. O museu e o problema do conhecimento. In: IV Seminário sobre Museus-casas: Pesquisa e Documentação, 2002, Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2000, pg. 17-48.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Os museus na era do virtual. In: BITTENCOURT, J.N. (Org.). Seminário Internacional Museus, Ciência e Tecnologia. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2007. p. 49-69. Disponível em: <<https://goo.gl/KAWa62>>. Acesso em: 27 ago. 2017.

MACHADO, Tatiana Gentil. Projeto expográfico interativo: da adoção do dispositivo à construção do campo da interatividade. 2015. 252 f. Tese (Doutorado em Projeto, Espaço e Cultura). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo. São Paulo.

MOURA, Elton Alisson de. Os novos museus e exposições científicas e culturais interativas no Brasil. 2012. 109 f. Dissertação (Mestrado em Divulgação Científica e Cultural) – Instituto de Estudos da Linguagem e Laboratório de Estudos Avançados em Jornalismo, Universidade Estadual de Campinas. Campinas.

MUSEU da Língua Portuguesa. Termo de referência. Plano Museológico. 2016. Disponível em: <<https://goo.gl/544E7d>>. Acesso em: 23 jun. 2018.

MUSEU DA LÍNGUA PORTUGUESA (São Paulo, Brasil). Disponível em: <www.museudalinguaportuguesa.org.br>. Acesso em: 07 jan. 2016.

PRADO, Carolina. Atingido por incêndio, Museu da Língua Portuguesa tem cópias digitais de acervo. São Paulo, Folha de São Paulo, 21 dez. 2015. Disponível em: <<https://goo.gl/j5yCWw>>. Acesso em: 07 jan. 2016.

SARTINI, Antonio Carlos de Moraes de. A experiência e a experimentação no Museu da Língua Portuguesa: relatos e observações. in: BENCHETRIT, Sarah Fassa; BEZERRA, Rafael Zamorano e MAGALHÃES, Aline Montenegro (org.) Museus e comunicação – exposições como objeto de estudo. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2010, pg. 259-271.

TEIXEIRA, Karina Alves. O patrimônio imaterial sob a ótica dos museus: novas aproximações, perspectivas e rupturas. 2014. 170 f. Tese (Mestrado em Museologia). Pós-graduação Interunidades em Museologia do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo. Universidade de São Paulo. São Paulo.

[1] Esse contexto apresenta mudanças substanciais tendo em vista o incêndio sofrido pelo edifício em 2015 e que provocou perdas arquitetônicas no edifício (PRADO, 2015).

[2] Apresentação de palestrantes no “Seminário BBM de Bibliotecas Digitais: Preservação e Acesso”. São Paulo, nov. 2017.

[3] Em 2016, foi elaborado termo de referência para contratação de empresa especializada em museologia para execução de diagnóstico institucional e realização do plano museológico (MUSEU, 2016), cuja execução ainda está em andamento, segundo depoimento de funcionário do Museu coletado em 2018.

Museu Paulista: musealização, memória e democratização.

Museu Paulista: musealization, memory and democratization.

Leonardo da Silva Vieira (MAE-USP)
leonardo.silva.vieira@usp.br

Resumo: O Museu Paulista (MP) implementou seu Plano Diretor (PD), de autoria do atual dirigente à época, o professor Ulpiano Bezerra de Meneses, em 1990. Além de estabelecer definitivamente a atuação do MP no campo da História e da Cultura Material, este documento foi responsável por definir a atual política de aquisição de acervo museológico da instituição. Este texto, portanto, abordará alguns aspectos das práticas de aquisição de acervo do Museu Paulista ao longo do período de 1990 a 2015. Cabe pontuarmos que este artigo apresentará algumas das ideias desenvolvidas durante a realização da pesquisa “Apontamentos acerca da política de aquisição de acervo no Museu Paulista (1990-2015)” no âmbito do Programa de Pós-graduação Interunidades em Museologia da USP (PPGMus-USP).

Palavras-chave: Museu Paulista, política de acervo, aquisição de acervo.

Abstract: The Museu Paulista (MP) implemented its Master Plan, written by the current manager at the time, Professor Ulpiano Bezerra de Meneses, in 1990. In addition to definitively establishing the MP's performance in the field of History and Material Culture, this document was responsible for defining the current policy of acquiring museum collections of the institution. This text, therefore, will address some aspects of the acquisition practices of the Museu Paulista over the period from 1990 to 2015. It should be pointed out that this article will present some of the ideas developed during the research "Notes on the collection's acquisition policy at Museu Paulista (1990-2015)" within the framework of the Post-Graduation Program in Museology of USP (PPGMus-USP).

Introdução

Antes de focarmos nossa análise nos dados obtidos através dos processos de aquisição de acervo, consideramos interessante tecermos alguns comentários acerca do Plano Diretor do Museu Paulista. Esta nossa opção justifica-se, essencialmente, por este documento ter consolidado o processo de transformação da instituição de um museu enciclopédico para um museu especializado no campo da História e ter estabelecido a atual política de aquisição de acervo.

Principiado em meados da década de 1910, ainda na gestão de Hermann von Ihering, o processo de especialização do Museu Paulista iniciou-se a partir da transferência de acervo relacionado às ciências naturais para outras instituições. Durante a gestão de Afonso D'Escragolle Taunay, a proximidade do centenário da Independência do Brasil fez com que a administração do museu procurasse focalizar suas atenções em atividades ligadas à história e à tradição paulistas (ALVES, 2001; BREFE, 2005).

Em 1990, a instituição firmou-se definitivamente enquanto um museu histórico alinhado aos pressupostos da pesquisa científica. Para as professoras Heloisa Barbuy e Sheila Walbe Ornstein, o Museu Paulista em 1990 sofreu uma “reorganização conceitual e uma racionalização” que permitiram um significativo desenvolvimento acadêmico e institucional, além de uma maior inserção da instituição em contextos acadêmicos nacionais e internacionais (BARBUY; ORNSTEIN, 2015, p. 263). Para as autoras, tais contextos referem-se aos processos de busca por gestões museológicas racionalizadas e pela ampliação das fontes e temas abordados pelos historiadores:

Um dos fatores que a esse processo [de redirecionamento ocorrido em 1990] foi o desenvolvimento da própria área de história, que caminhou para tendências que privilegiaram novos aspectos, novos objetos de estudo e novas fontes documentais. Desde a primeira metade do século XX, foi sendo abandonada a chamada história factual, que destacava grandes fatos e personagens, em favor de uma noção de processo histórico e de uma história coletiva, vivida na longa duração. Estas tendências começaram a chegar aos museus de história. No Museu Paulista, estavam implícitas no plano diretor de 1990, formulado pelo professor Ulpiano T. Bezerra de Meneses.

Também naquele momento, antes de 1989, a instituição já expressava uma tendência à renovação, que se pode apreender em novas temáticas expositivas e na busca de inserção nos debates internacionais no campo dos museus. Esta tendência, entretanto, ia mais na direção do que se poderia sintetizar pelo termo “museologia”, mais voltada para preocupações com a “dessacralização dos museus” e sua democratização, para uma maior aproximação com diferentes

públicos e uso pelas comunidades que os cercavam (BARBUY; ORNSTEIN, 2015, p. 263).

Devemos acentuar que para além da reorganização conceitual proporcionado pelo Plano Diretor, este documento constitui um importante instrumento de racionalização da gestão museológica pois permitiu que, com a explicitação dos critérios e fundamentos institucionais, fosse empreendido uma gestão padronizada e coerente. A elaboração de tais documentos tem sido incentivada por órgãos como o Conselho Internacional de Museus (ICOM) desde meados do século XX (LUBAR, 2015; WEIL, 2012).

Por fim, dado aos objetivos desta pesquisa, devemos comentar que, através do Plano Diretor, Meneses estabeleceu que o acervo da instituição deveria ser desenvolvido a partir da coleta de campo e doações e também abarcar não apenas “objetos históricos” – obrigatoriamente marcados por atributos particulares – e sim “quaisquer suportes materiais de informação pertinente aos problemas históricos em causa”, ou seja, relacionados aos três eixos de pesquisa propostos pelo documento:

- I - Cotidiano e sociedade (papéis sexuais, etários e enculturação)
- II - Universo do trabalho (pré- e proto-industrial)
- III - Imaginário (os vetores matérias do sentido) (MENESES, 1990, p. 3)

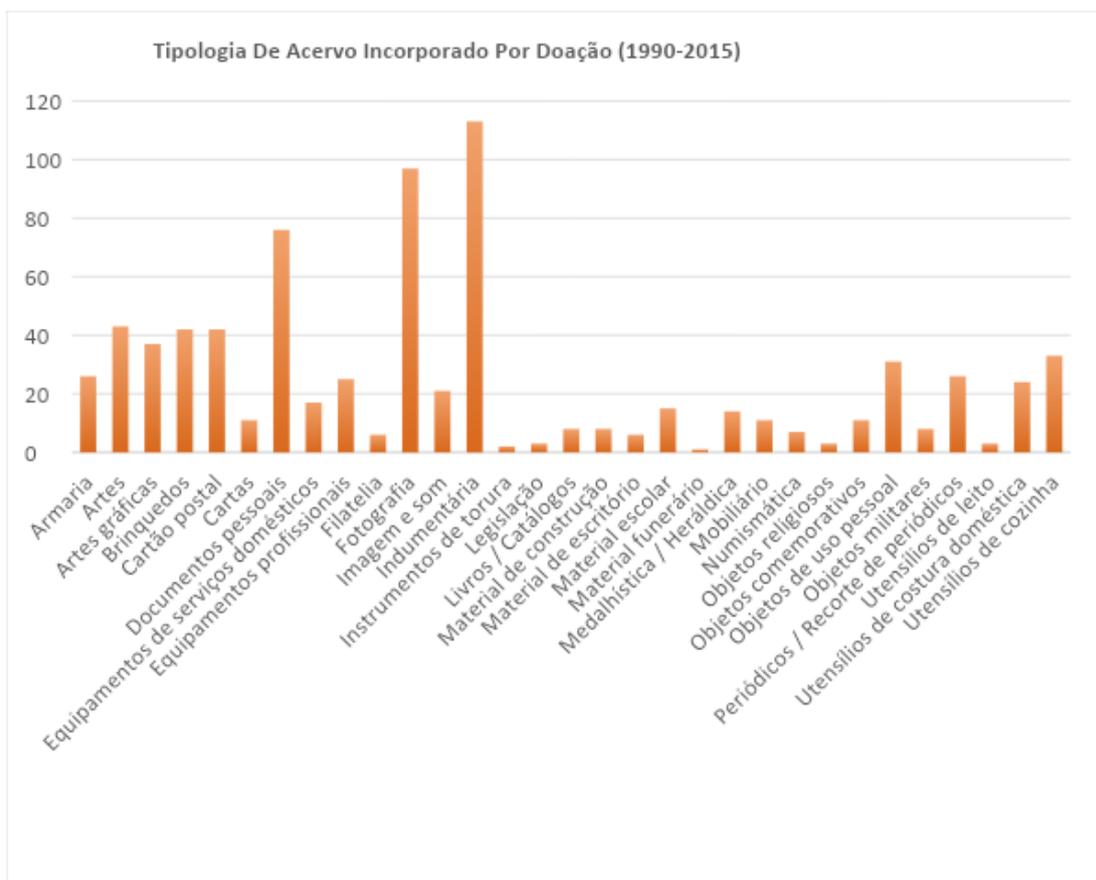
Práticas de aquisição de acervo no Museu Paulista: a ampliação dos objetos, dos temas e dos sujeitos.

A análise dos processos de aquisição de acervo no Museu Paulista nos permite afirmar que a instituição, de acordo com o estabelecido em seu Plano Diretor, caminhou em direção à busca por novas tipologias de acervo, novos objetos de pesquisa e também temáticas pouco exploradas quando pensamos em museus de história.

O gráfico a seguir expõe que, no tocante às doações, as maiores tipologias de acervo acrescidas durante o período estudado referem-se aos itens de indumentária, fotografia, documentos pessoais, objetos de cunho artístico e cartões postais. É interessante salientarmos também que tipologias tradicionais em museus de história - do ponto de vista da constituição histórica destas instituições – mostram-se pouco frequentes no conjunto das coleções doadas ao MP: objetos ligados a práticas religiosas, militares,

artísticas, filatélicas, medalhísticas e comemorativas, por exemplo, correspondem apenas a 14% dos processos.

Figura SEQ Figura * ARABIC 1 - Gráfico da tipologia de acervo incorporado por doação (1990-2015).



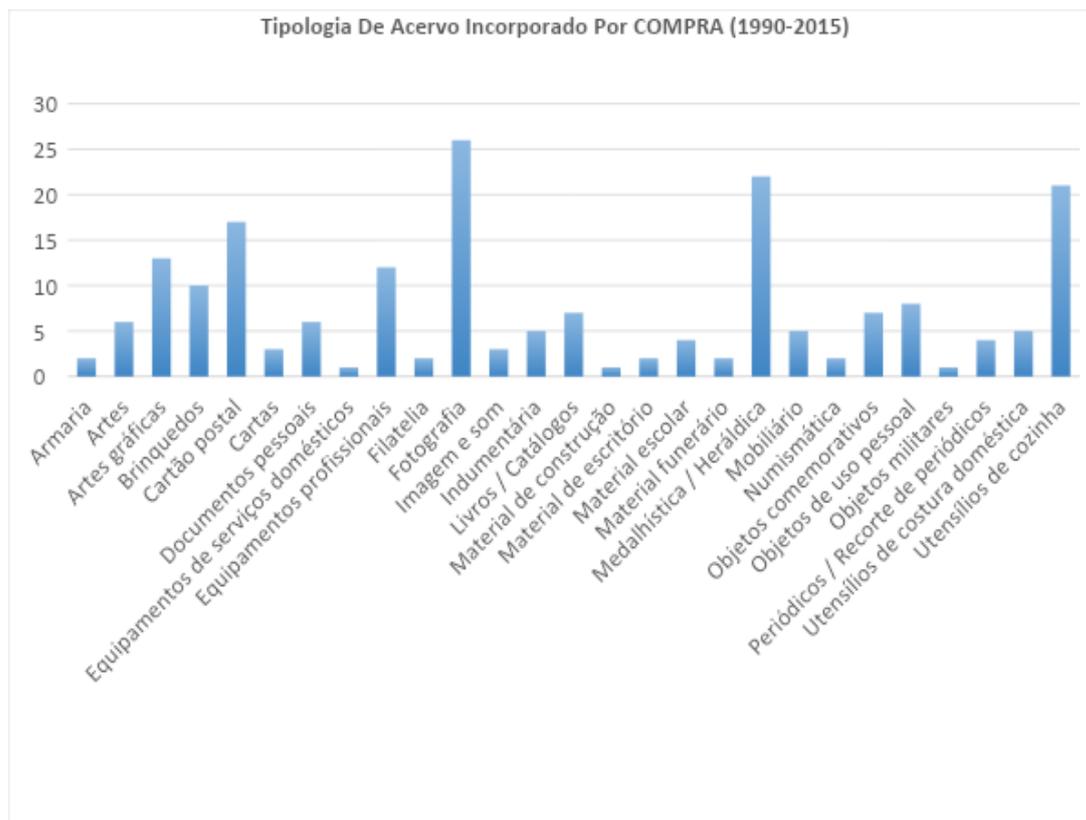
Fonte: Produzido pelo autor, 2018.

Com relação às tipologias de acervo mais presentes nas coleções adquiridas por compra, constam, de forma decrescente, fotografias, objetos relacionados ao campo da Medalhística e da Heráldica, utensílios de cozinha, cartões postais e documentos ligados ao campo das artes gráficas. Há aqui um contraponto em relação aos dados obtidos com relação às doações, haja vista que documentos atrelados à Medalhística e à Heráldica, categorias tradicionais em museus de história, figuram entre as cinco maiores tipologias adquiridas por compra.

Figura SEQ Figura * ARABIC 2 - Gráfico acerca da tipologia de acervo incorporado por compra (1990-2015).

ANAIS DO III SINPEM

O FUTURO DOS MUSEUS E OS MUSEUS DO FUTURO



Fonte: Produzido pelo autor, 2018.

Os gráficos a seguir apresentam as linhas, os projetos e os temas de pesquisa que justificaram o recebimento de doações e a aquisição de acervo por compra. Tais referências foram sistematizadas a partir da conferência dos laudos técnicos presentes nos processos de aquisição de acervo¹.

Com relação ao conjunto geral das aquisições, podemos notar que as linhas de pesquisa Cotidiano e Sociedade e História do Imaginário foram as mais citadas ao longo dos laudos técnicos do período estudado. Porém, quando nos atentamos aos processos de doação e de compra de forma separada notamos algumas particularidades nestas duas modalidades.

As coleções incorporadas por meio dos processos de doação o foram, de forma declinante, devido à sua relação com o projeto de pesquisa Banco de Dados Iconográficos²

e com os temas atrelados ao Movimento Constitucionalista de 1932, ao espaço doméstico, ao estudo da retratística e do âmbito educacional.

Já os processos de aquisição por compra foram empreendidos tendo como base a vinculação das coleções a serem adquiridas com o projeto de pesquisa O Morar Paulistano³ e os temas espaço doméstico, história urbana, retratística e distinções de gênero.

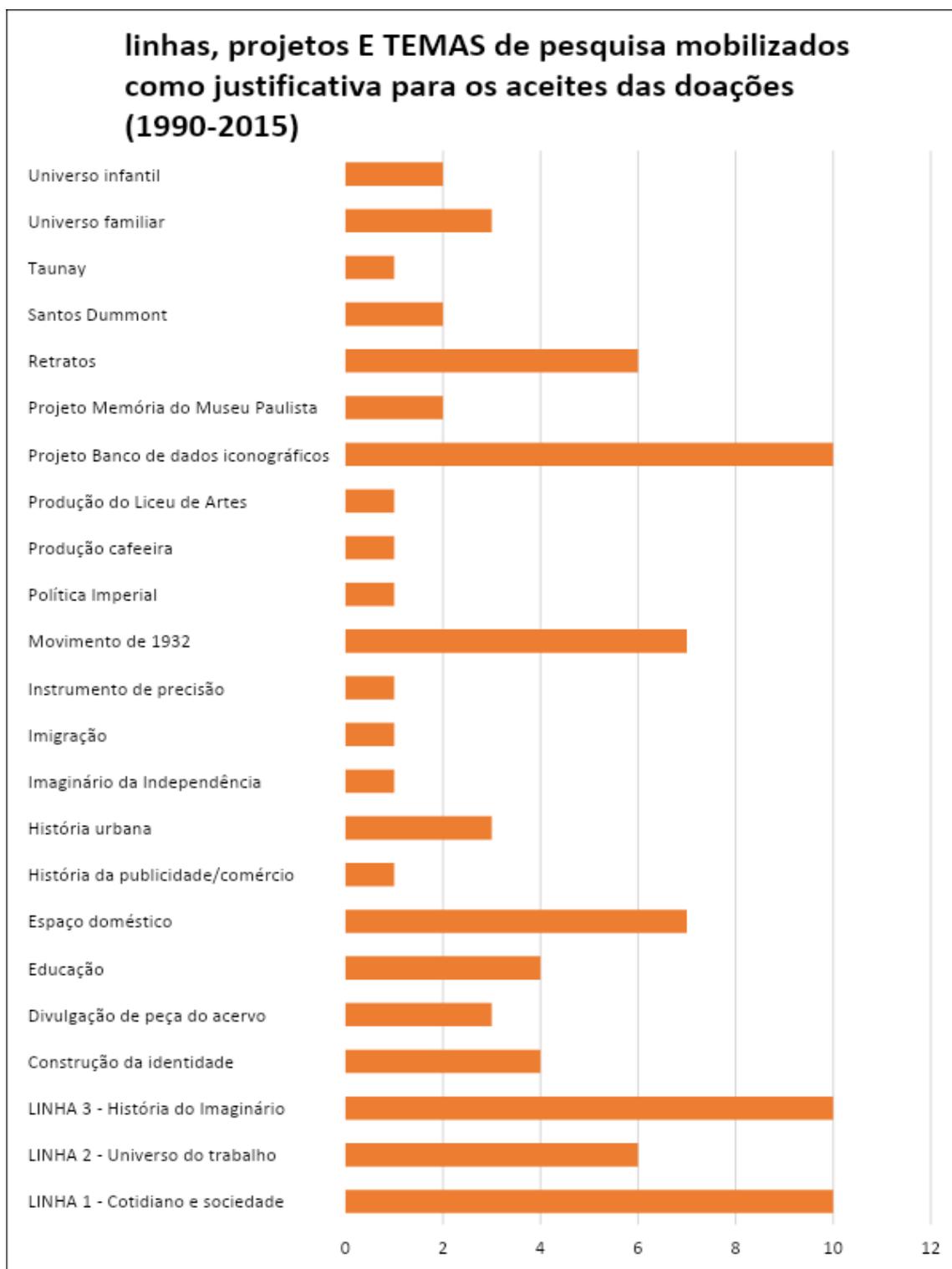
Os dados sublinhados nos parágrafos acima demonstram o apreço institucional por tipologias documentais e temas de estudos fortemente associados ao âmbito cotidiano da vida social, principalmente às tarefas domésticas, ao vestir, ao brincar, ao representar, dentre outros.

É preciso considerarmos também que o Museu Paulista, por constituir uma instituição de referência para diversos setores da sociedade brasileira, também recebe e adquire objetos de caráter excepcional – como por exemplo artigos relativos ao Movimento paulista de 1932. Tais objetos, porém, quando analisados no conjunto das doações mostram-se pouco expressivos.

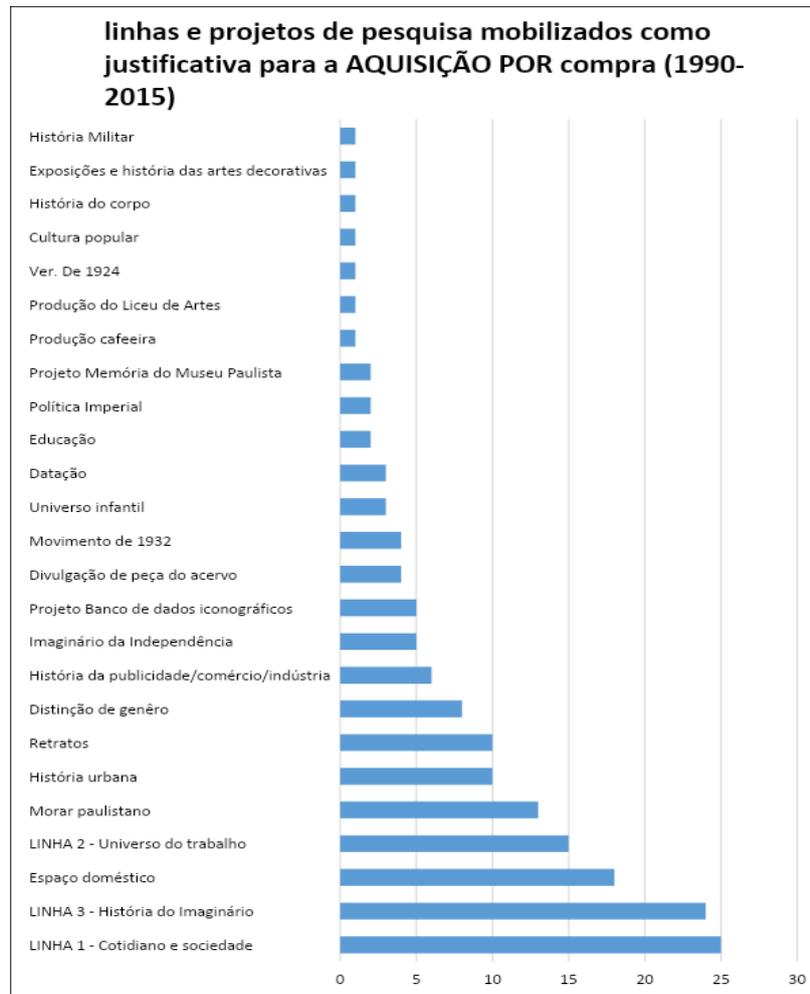
ANAIS DO III SINPEM

O FUTURO DOS MUSEUS E OS MUSEUS DO FUTURO

Figura - Gráfico acerca das linhas, projetos e temas de pesquisa mobilizados como justificativa para o recebimento de doações (1990-2015).



Fonte: Produzido pelo autor, 2018.



Fonte: Produzido pelo autor, 2018.

Considerações Finais

Os museus foram, por longos períodos, espaços de narração e consagração de fatos, biografias e circunstâncias excepcionais. Desde meados do século XX, as críticas direcionadas à estas instituições advindas de diversos setores da sociedade contribuíram para que, principalmente a partir da década de 1980, os museus procurassem repensar suas práticas.

Procuramos demonstrar nas últimas páginas que o Museu Paulista não esteve alheio a tal processo. Mesmo não anulando sua imagem enquanto espaço privilegiado para setores da elite política, econômica e cultural do estado paulista, a instituição tem empreendido esforços visando a ampliação dos sujeitos, dos temas e objetos de estudo abordados e representados no museu a partir de seu acervo.

Fontes e Bibliografia

ALVES, A. M. de A. **O Ipiranga apropriado: ciência, política e poder: o Museu Paulista, 1893-1922**. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2001.

BREFE, A. C. F. **O Museu Paulista: Affonso de Taunay e a memória nacional, 1917-1945**. São Paulo: Editora UNESP/ Museu Paulista, 2005.

BARBUY, H.; ORNSTEIN, S. W. Museu Paulista: Contribuições Acadêmicas e Políticas Públicas. In: GOLDEMBERG, J. (coord). **USP 80 anos**. São Paulo, Edusp, 2015.

LUBAR, S. Fifty Years of Collecting: Curatorial Philosophy at the National Museum of American History. **Federal History**, v. 7, 2015. Disponível em: <[http://www.shfg.org/resources/Documents/FH%207%20\(2015\)%20Lubar.pdf](http://www.shfg.org/resources/Documents/FH%207%20(2015)%20Lubar.pdf)>. Acesso: maio 2018.

MAKINO, M.; SILVA, S. R. da; LIMA, S. F. de; CARVALHO, V. C. de. O Serviço de documentação textual e iconografia do Museu Paulista. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, v. 10-11, n. 1, p. 259-304, 2003. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/html/273/27315298014/>>. Acesso: junho 2018.

MENESES, U. B. de. **Plano Diretor do Museu Paulista da USP**. São Paulo, Museu Paulista, 1990.

WEIL, S. **Making museums matter**. Smithsonian Institution, 2012.

[1] É preciso comentarmos que apenas 17% dos processos de doação estão acompanhados de laudos técnicos produzidos pela instituição.

[2] De acordo com MAKINO, SILVA, LIMA e CARVALHO, o projeto Banco de Dados Iconográficos, financiado pelo CNPq, funcionou entre 1992 e 1995 e tinha como objetivo central “a formatação de um banco de dados, que referenciasse coleções dispersas em inúmeras instituições, segundo recortes cronológicos e tipológicos, e que propiciasse o desenvolvimento de problemáticas ligadas às linhas de pesquisa da instituição: Iconografia Publicitária (espaço doméstico); Iconografia Fotográfica Urbana (álbuns de família e cartões postais) e Iconografia Impressa (caricatura)” (MAKINO; SILVA; LIMA; CARVALHO, 2003, p. 266).

[3] Sob responsabilidade dos Professores Doutores Vânia Carneiro de Carvalho (curadora), Paulo César Garcez Marins e Solange Ferraz de Lima (curadores assistentes), docentes do Museu Paulista, a pesquisa acima referida tem como “questão principal a constituição da “casa moderna” como um dos polos de difusão de um novo modo de vida associado ao consumismo e às formas de exibição que asseguram prestígio e riqueza social” (Processo nº 2012.1.144.33.2/SVDHICO-MP). É necessário comentarmos também que esta pesquisa servirá como referência para a montagem de uma exposição de nome homônimo.

A curadoria de coleções de indumentária e vestuário em museus de história e de arte sob uma perspectiva da pós-modernidade

The curatorship of clothing and costume collections in museums of history and art from a postmodern perspective

Milena Melo de Salles (PPGMUS USP)
milenamsales@usp.br

Resumo: Pretende-se compreender criticamente a curadoria de aquisição das coleções de indumentária e vestuário em museus de história e de arte na virada do século XX para o XXI, em específico tratando-se das coleções de Indumentária Civil no Museu Paulista da Universidade de São Paulo e de Vestuário no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. Em conjunto com a musealização dos objetos, entende-se que a curadoria de aquisição apresenta-se intrinsecamente relacionada às escolhas institucionais dos museus e também das práticas gerais de curadoria, especialmente ligadas às suas determinadas tipologias museais. Desta maneira, propõe-se analisar as aquisições ocorridas nos museus acima citados relacionando-os com as transformações sócio-culturais do determinado tempo histórico das gestões curatoriais, assim como das mudanças de práticas curatoriais internacionais em museus de referência.

Palavras-chave: Museus, Processo Curatorial, Coleções de Indumentária e Vestuário

Abstract: The aim is to critically understand the curation of the acquisition of clothing and costume collections in museums of history and art at the turn of the twentieth century for the XXI, specifically in the collections of Civil Clothing in The Paulista Museum of the University of São Paulo and the Costume at the São Paulo Museum of Art. In conjunction with the museum of objects, it is understood that the curatorship of acquisition is intrinsically related to the institutional choices of museums and also the general practices of curation, especially linked to their particular museological typologies. In this way, it is proposed to analyze the acquisitions occurring in the museums mentioned above relating them to the socio-cultural transformations of a certain historical time of curatorial managements, as well as of the changes of curatorial practices in international curatorial practices in reference museums.

Keywords: Museums, Curatorial Process, Clothing and Costume Collections

INTRODUÇÃO

Estudos sobre os processos curatoriais em torno de coleções de indumentária, vestuário ou moda no Brasil ainda são poucos analisados enquanto objetos históricos constitutivos e formadores de certas escolhas museológicas contemporâneas. Buscando conhecer e reconhecer essas coleções nos museus, pretende-se aqui discutir brevemente questões relativas às práticas de curadoria de aquisição sob um olhar das coleções de Indumentária Civil e de Vestuário, presentes respectivamente no Museu Paulista da Universidade de São Paulo e no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. Devido ao silêncio acadêmico sobre certas gestões museais, definiu-se que o período de análise das coleções estaria circunscrito pelas aquisições ocorridas na presidência de Júlio Neves (1994-2008) no MASP e pela direção curatorial de Ulpiano de Meneses (1989-1994) no Museu Paulista.

A escolha pela presidência de Júlio Neves e pela direção curatorial de Ulpiano de Meneses deu-se pelo reconhecimento, bibliográfico e documental, de que ambas as gestões constituíram um momento particular e decisivo para as suas determinadas instituições. Entre os anos de 1998 a 2003, o MASP, tido como um museu de arte de referência internacional, manteve-se sem o seu departamento de curadoria, portanto sem o posto de um curador-chefe. Já em 1989, o Museu Paulista tornou-se um museu exclusivamente histórico, amparado pela teoria e metodologia da cultura material, caracterizado por três linhas de pesquisa, as quais o fez delegar a outros museus especializados, coleções que não dialogavam com a sua nova proposta curatorial.

Amparado pelo lócus documental definido, estabeleceu-se que o conceito de processo curatorial, sustentado no decorrer da pesquisa, estaria em diálogo com a perspectiva crítica concebida pelo próprio diretor do Museu Paulista aqui analisado, o historiador Meneses (2002; 1994), Tal perspectiva reivindica responsabilidades e compromissos sociais, revisando as práticas curatoriais. A curadoria passa a entendida como um processo curatorial, ao ser elaborada como uma ação solidária que se constrói pela troca e comunicação entre todos os departamentos do museu (pesquisa, documentação museológica, conservação preventiva e restauro, comunicação museológica).

Apontamentos iniciais para a formação das coleções de Indumentária e Vestuário

Ao analisarmos uma coleção pertencente ao MASP considerou-se necessário estabelecer um diálogo com certos paradigmas tipológicos, fundamentados principalmente, a partir do século XIX, na representação de uma historiografia da arte dominante, priorizando escolas, movimentos e artistas. Nesse sentido, passou-se a priorizar historicamente as práticas curatoriais da expografia e da conservação e restauro, ressaltando sobretudo o valor da estética. Como museu de arte, o MASP também dialogou com esses construtos, em menor ou maior escala nas suas mais diversas coleções, porém mostrou-se claramente como um museu de especificidades no trato curatorial de seu acervo.

A historicidade dos processos de curadoria no MASP podem ser encarados como uma prática em torno da função do museu enquanto instrumento fundamental para a formação pedagógica de um público conhecedor de arte universal, ou seja, do reconhecimento da obra de arte enquanto objeto único e detentor de valores específicos que o qualificam no campo da historiografia e na crítica da arte.

Essas perspectivas podem ser vistas também, em certa medida, em torno da curadoria da coleção de Vestuário, antes chamada de Seção de Costumes. A formação da coleção esteve ligada diretamente aos projetos empreendidos, já no início da década de 50, pelo presidente Assis Chateaubriand (1892-1968) e pelo diretor artístico Pietro Maria Bardi (1900-1999). A importância de ambos para o MASP representou em 1951 um novo projeto curatorial, quando ambos inseridos em determinadas relações de âmbito econômico e cultural empreenderam a formação da Seção de Costumes. Inicialmente, Bardi adquiriu algumas peças de vestuário, vestidos em sua maioria, os quais dialogavam com outras coleções em formação do MASP e com uma prática internacional de colecionismo.

No início do século XX o colecionismo de vestuário era uma prática já existente em museus de arte, tipologia essa que portanto, reconhecia no vestuário e na moda uma essência artística (Metropolitan Museum of Art, por exemplo). Durante mais de 40 anos

na direção artística do museu, Bardi e sua companheira Lina Bo (1914-1992) construíram inúmeras relações com museus e instituições culturais de importância internacional para o campo do colecionismo de arte e de vestuário, assim como de novas concepções museográficas advindas das experiências particular de ambos no campo artístico, especialmente com o Instituto de Arte Contemporânea em 1951-53.

Desse modo, a coleção Vestuário passou por décadas seguintes tendo uma curadoria de aquisição evidentemente direcionada pelas diretrizes artísticas e pessoais do seu diretor, coletando objetos dos mais variados universos artísticos (vestidos, chapéus, trajes étnicos- folclóricos, trajes cênicos, etc). Nos anos posteriores, quando a presidência transfere-se para Júlio Neves, a coleção terá outros direcionamentos, os quais trataremos logo adiante.

Já com as premissas ou tradições de um museu de história, podemos compreender que a coleção de Indumentária Civil do Museu Paulista se enquadra numa conjuntura diferenciada, pois sua formação esteve, de certa forma, ligada a perpetuação de uma representação identitária única e bem consolidada, essência de tradição de museus nacionais no século XIX. Nesse sentido, a formação das coleções foi embasada em uma perspectiva da história natural e das construções de galerias históricas, significando portanto, um menor colecionismo para têxteis e/ou indumentária.

Em 1989, com a efetiva transformação em um museu exclusivamente de História, a direção curatorial do professor Ulpiano T. B. de Meneses no Museu Paulista mudou fundamentalmente as práticas curatoriais. Logo no ano seguinte, as atividades curatoriais foram especificamente estabelecidas pelo Plano Diretor, acarretando uma mudança significativa nos modos de analisar e gerir o museu. O corpo docente e especializado deveria ter como fundamento principal a pesquisa acadêmica para direcionar criticamente o acervo do museu, tanto na documentação, na conservação preventiva quanto nas exposições futuras. As seguintes linhas de pesquisa foram definidas a partir da construção do museu de história sob viés da cultura material: Cotidiano e sociedade, Universo do trabalho e História do imaginário.

A curadoria de aquisição de objetos passou a operar teórica e metodologicamente

embasada pela cultura material, instrumentalizando as coleções com peças que representassem a sociedade paulista dos anos 1850 a 1950. Nessa perspectiva a aquisição de objetos, em especial o setor de indumentária, passou a ser um dos focos principais da instituição, pois não havia tanta representatividade nessa tipologia. Portanto, a primeira gestão curatorial do Museu Paulista da USP torna-se um ponto fundamental para os estudos acerca das práticas curatoriais em torno das coleções de indumentária civil.

Considerações sobre o colecionismo e exposição de indumentária, vestuário e moda na virada do século XX para o XXI

Embora as duas coleções tratadas representem coleções significativas de indumentária e de vestuário, elas são pouco estudadas na perspectiva do processo curatorial, compreendendo as práticas tanto advindas das transformações ocorridas nas próprias instituições quanto em âmbito internacional. Neste sentido, torna-se importante compreender as transformações das práticas curatoriais internacionais acerca das coleções de indumentária e vestuário nos museus de tipologia artística e histórica.

Durante o século XX, importantes museus de arte e história tiveram transformações significativas em suas práticas curatoriais relacionadas às coleções de indumentária, vestuário e moda, tais como o MET, Victoria and Albert Museum, Musée de la Mode et du Textile, Musée de la Mode de la Ville de Paris - Palais Galliera, Museum at the Fashion Institute of Technology, dentre outros. Em específico, evidenciamos que as exposições representaram uma mudança e uma visibilidade drástica de como tratar e exibir esses objetos, relacionando-as especialmente com novas características museológicas derivadas de uma sociedade pós-moderna.

Lidando com essa nova perspectiva globalizada de exibição da Arte no museu, Crimp (2006) considera que a arte pós-moderna se incorpora ao espaço museal como um sistema simbólico e cultural particular, permitindo-se também problematizar os sistemas de reconhecimento das obras de arte. Por outro lado, Huyssen (2004) questiona o excesso de memória na sociedade pós-moderna, relacionando esse exagero com a necessidade de se universalizar a musealização. Os usos e desusos da memória no presente se relacionam

com as práticas da Museologia na indústria cultural, principalmente se levarmos em consideração que esse processo de rememorar o passado advém de seus instrumentos de exposição, associados em demasia ao consumo e à comunicação.

Os anos 80 para estes estudiosos dos museus na pós-modernidade, apresentou-se como chave ao entendimento das novas e futuras particularidades das ações curatoriais em museus. Em grande parte, os museus históricos e artísticos foram remodelados em favor da indústria cultural para satisfazer o fenômeno da memória. Segundo Anderson (2000), nas últimas décadas do século XX, principalmente nos anos 1990, os museus olharam para suas coleções de indumentária e moda de uma maneira diferenciada. O crescimento das estratégias de marketing e do setor comercial dessas instituições, inclusive em museus públicos, foram uma das ferramentas usadas por curadores para a ampliação do público visitante. Também pontua-se que na década de 90 os estudos culturais da roupa e da moda possibilitaram métodos específicos de trabalhos expositivos (manequinagem, por exemplo) e novos significados para a Museologia. Nessa perspectiva, em específico as coleções de moda foram um dos novos atrativos aos museus na virada do século XXI e as exposições, tanto das coleções pertencentes aos museus quanto de coleções externas, foram objetos legitimadores para seu estabelecimento como instituição relacionada às demandas da sociedade contemporânea.

As aquisições do MASP e do Museu Paulista dos anos 90 a 2000

A princípio desenvolveu-se uma metodologia para selecionar quais foram os objetos dessas coleções fundamentalmente adquiridos, primeiramente, na gestão de Júlio Neves no MASP e posteriormente na gestão de Ulpiano Meneses no Museu Paulista da USP. Utilizamos as bases internas de catalogação em cada instituição, primeiramente no caso do MASP, a base de dados Donato, e no caso do Museu Paulista a base de catalogação interna própria da instituição.

Definiu-se, a partir do panorama documental das aquisições do MASP, entre os anos de 1994 a 2008, que a presente análise dos objetos estaria compreendida especificamente em roupas e acessórios, uma vez que a coleção Vestuário compreende

uma tipologia variada de objetos (têxtil, indumentária e vestuário).

Diante dessa especificidade documental definimos que os objetos seriam os provenientes da coleção Vestuário do MASP e da coleção Indumentária Civil- vestimentas de uso geral: corpo, do Museu Paulista da USP. Tivemos com essa seleção um panorama amplo de quais foram os objetos preservados, quem os doou, quais foram os tipos de objetos (vestido, chapéu, sapatos, etc), seu estado de conservação, etc.

Interessante notar que durante a gestão de Júlio Neves o acervo têxtil do MASP como um todo aumentou, o qual representa-se por diversas coleções, não somente a de Vestuário, mas também peças das coleções de mobiliário, design, tapeçaria e kitsch. Tais coleções apresentam poucos elementos têxteis se comparada à coleção Vestuário do próprio museu. De fato, a coleção Vestuário não abrange somente a coleção Rhodia, mas também outros inúmeros objetos, compreendendo especialmente 1,71% do acervo geral da instituição. Mediando-se por essas indagações e circunscrevendo a coleção, dispusemo-nos a delimitar os objetos da coleção Vestuário, para a posterior análise. Em um primeiro momento Identificamos quais foram as peças adquiridas entre os anos de 1994-2008.

Figura 1 - Coleção Vestuário, MASP



Fonte:
própria, 2017

Autoria

A partir da coleta de dados, ora cruzando com a catalogação da base de dados, ora cotejando com a documentação textual do acervo, foi se delimitando as peças que foram adquiridas na gestão Júlio Neves (1994-2008). Nessa perspectiva, foram doados para a coleção de Vestuário do MASP em torno de 30 objetos, entre vestidos, sapatos, chapéus, camisas e camisolas. Todas as aquisições foram doações de caráter privado e, em sua maioria, constitui-se de peças de uso estritamente do cotidiano, de uso comum, sem valores e justificativas artísticas catalogadas.

As aquisições denominadas “Outros” correspondem tanto às aquisições catalogados em anos anteriores quanto de aquisições não documentadas. Há uma quantidade significativa de objetos adquiridos durante todo o exercício do museu, os quais não apresentam nenhuma informação catalogada que remeta ao ano de entrada do objeto no acervo. Inclusive, nota-se que os objetos não catalogados com esta informação museológica básica compreendem objetos que dialogam, direta ou indiretamente, com as aquisições empreendidas na presidência de Júlio Neves.

Já na análise da curadoria de aquisição do Museu Paulista na direção de Ulpiano de Meneses temos a seguinte situação para a coleção de indumentária civil, subclasse vestimentas de uso geral: corpo.

Figura 2 - Coleção Indumentária Civil, Museu Paulista

Classe Indumentária Civil, Subclasse Vestimentas de uso geral: corpo - Museu Paulista

421 objetos

Sem datas de aquisição

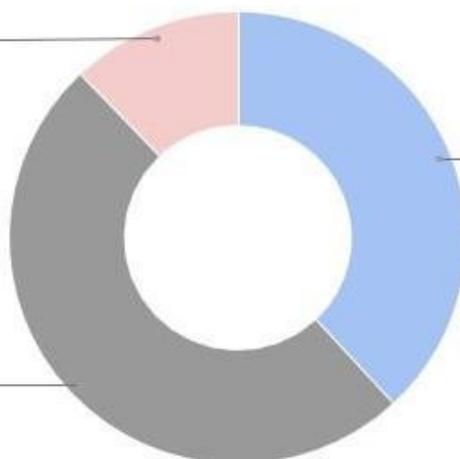
12,1%

Aquisições 1989-1994

38,0%

Aquisições em outros anos

49,9%



Fonte: Autoria própria, 2017

Como pontuado a curadoria de aquisição de objetos passou a operar teórica e metodologicamente embasada pela cultura material, instrumentalizando as coleções com peças que representassem a sociedade paulista dos anos 1850 a 1950. Nessa perspectiva, as aquisições de objetos, em especial para o setor de indumentária, passou a ser um dos focos principais da instituição. Portanto, embasada nessas transformações, recolhemos, assim como no MASP, as datas de entrada de cada objeto para analisarmos numericamente as mudanças curatoriais.

A partir disso, compreendemos que houve um processo curatorial de aquisição significativo e crescente em torno da coleção de Indumentária Civil, direcionado claramente pela nova proposta curatorial exposta pelo Plano Diretor de 1990. Embora tenha havido o aumento drástico das aquisições, as tipologias representadas na indumentária civil não foram tão abrangentes em relação às roupas, acessórios e materiais. Por outro lado, assinalamos as aquisições direcionadas em outros departamentos, como os de documentação textual, que dialogam com a coleção de indumentária civil no que tange às temáticas diferenciadas que abrangem o universo amplo da vestimenta.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por fim, compreendemos que a curadoria de aquisição das coleções pesquisadas, após o recolhimento e análise dos dados, apresenta-se vinculada aos discursos da suas tipologias, mas também apresentam outras inúmeras distinções. No caso do MASP às aquisições realizadas pautam-se, essencialmente, em vestuário de uso comum, do cotidiano, tendo somente 4 vestidos e 1 casaco com referências à casas de alta-costura ou de moda luxo/design. Tais especificações de produção estão em consonância ao discurso do museu de arte, o qual reitera o discurso estético em detrimento a outros.

Nessa perspectiva, ao relacionarmos com o conjunto documental de aquisições, vemos que o restante dos objetos adquiridos não correspondem necessariamente a esse universo discursivo. O que relata, em certa medida, a falta de um direcionamento do setor de curadoria especializada no museu, por outro lado o volume de aquisição de objetos de vestuário também é importante de se considerar. Essa consideração dialoga com as modificações de curadoria de aquisição e exposição, nas quais as coleções de vestuário, em museus de arte, passam no final do século XX, muito relacionadas ao crescimento das mídias/marketing nos museus e do mercado de arte e de luxo.

Já no caso do Museu Paulista entendemos que a curadora de aquisição pautou-se, efetivamente, no reconhecimento das camadas médias paulistas para a representatividade de sua coleção de indumentária civil. Por outro lado, vimos também que há um número expressivo de vestidos grifados, proveniente de doações particulares de famílias abastadas e de doação institucional (MAM SP). Consideramos também que $\frac{1}{3}$ dessas aquisições foram de vestidos, das mais diversas formas e apresentações possíveis, mas que ainda sim apresenta-se como uma peça de vestuário em meio ao universo amplo da indumentária civil.

REFERÊNCIAS

ALAMBERT, Clara Correia d'; MONTEIRO, Marina Garrido; FERREIRA, Silva Regina. **Conservação: postura e procedimentos**. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura,

1998. 104 p. il.

ANDERSON, Fiona. **Museums as fashion media** In Fashion cultures: theories, explorations and analysis. London and New York: Routledge, 2000.

CRIMP, Douglas. **Sobre as ruínas do museu**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. **Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico**. Anais do Museu Paulista. Nova Série, São Paulo, v.2, p. 9-42, jan./dez, 1994.

_____. **O museu e o problema do conhecimento**. In Anais do IV Seminário sobre Museus- Casas. Pesquisa e documentação. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, p. 17-48, 2002.

Musealização do museu: memórias individuais nas coleções de obras de arte no Instagram

Musealization of the museum: individual memories in artworks collections on the Instagram

Nathalia Lavigne (USP, Universidade de São Paulo, FAU, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. São Paulo, SP, Brasil).
nlavigne@usp.br

Resumo: Este artigo apresenta uma relação entre a tendência crescente de musealização com o registro de obras de arte no espaço do museu e a reprodução dessas imagens no Instagram. A partir dos autores Andreas Huyssen, Pierre Nora e Manuel Castells, são traçadas possíveis conexões entre a ideia de memórias individuais e as coleções virtuais que se apresentam nessa rede – ambas atuando em contraposição às narrativas oficiais da história e acervos institucionais, respectivamente. Também se discute como essas práticas se relacionam com a chamada febre arquivista, e de que forma essa musealização do próprio museu pode estar transformando nossa relação com o campo da arte.

Palavras-chave: colecionismo, Instagram, circulação de imagens on-line

Abstract: This article correlates the increasing tendency of musealization with the reproduction of artworks in the museum space and the sharing of these images on the Instagram. Following the authors Andreas Huyssen, Pierre Nora and Manuel Castells, possible connections are drawn between the idea of individual memories and virtual

ANAIS DO III SINPEM

O FUTURO DOS MUSEUS E OS MUSEUS DO FUTURO

collections that are found in this network - both of them a counterpoint to the official narratives of history and institutional collections, respectively. This paper also discusses how these practices relate to the so-called archival fever, and how this museum musealization may be changing our relationship with the art field.

INTRODUÇÃO

“Não há dúvida: o mundo está se musealizando e todos nós desempenhamos algum papel nesse processo. A meta parece ser uma recordação total.” (Andreas Huyssen, 2000)



Mauro Restiffe, Russian Museum, St. Petersburg, 2015

Na cena fotografada por Mauro Restiffe no Russian Museum, em St.Petersburgo, um grupo de garotos caminha por uma das galerias sem aparentemente dar muita atenção à coleção de ícones russos ali exposta. Com exceção do rapaz no canto direito, que aponta a câmera do celular para um dos trabalhos, nenhum deles olha em direção às obras. O único contato se dá por meio de um possível registro que transforma a obra original em imagem, talvez sem mesmo ter sido vista de outra forma. O fato de ser uma fotografia em preto e branco e com um tom granulado provoca uma falsa impressão de que se trata de uma imagem antiga, aspecto reforçado também pelo uniforme tradicional dos garotos. Por isso o estranhamento ao ver o menino com um celular – uma cena tão deslocada daquela situação quanto sua posição no enquadramento parece sugerir.

A imagem de 2015 é parte de um trabalho comissionado ao artista para fazer um ensaio visual em Moscou duas décadas depois de ter vivido na Rússia e produzido também um amplo material fotográfico naquela época. Exibidos em conjunto em uma individual do artista em 2016, os dois ensaios revelam sutis transformações de um país onde o passado e a tradição são tão presentes a ponto da precisão temporal se confundir constantemente.^[1] E os museus – exemplo de lugares heterotópicos, que não se encaixam na configuração padrão de tempo e espaço e “compartilham a vontade de incluir em um lugar todos os tempos”, na definição de Michel Foucault – parecem locais altamente propícios para gerar tal dúvida.^[2]

Numa época em que a cultura da memória e a obsessão arquivista se intensificam cada vez mais, os museus também aparecem com frequência nos debates sobre a “obrigação de recordar” que vivemos hoje, como define o historiador Pierre Nora.^[3] A foto de Restiffe é um bom ponto de partida para pensar sobre o registro de obras de arte no museu e a reprodução dessas imagens no Instagram. Criado em 2010, época em que diversas instituições começaram a repensar as proibições de se usar celulares ou câmeras nas salas expositivas, o aplicativo acompanhou o surgimento de um fenômeno que vem transformando a maneira como nos relacionamos com as obras originais e aponta para uma outra cultura da memória, que pressupõe a musealização do museu mediada pelo celular.

A expressão que dá nome ao artigo é usada em referência à ideia de musealização da vida cotidiana, trazida por Andreas Huyssen no texto “En busca del tiempo futuro” (2000). Criado por outros dois autores alemães (Hermann Lübbe e Odo Marquard), o termo é usado por Huyssen para discutir o processo de musealização aplicado a esferas da vida privada como uma consequência da instabilidade trazida pela modernização e rápidas mudanças tecnológicas. Os museus, nesse sentido, também representam espécies de salvaguarda de uma tradição ameaçada por um presente que se desatualiza cada vez mais rápido.

Partindo de questões levantadas por tais autores, discuto o fenômeno da reprodução fotográfica de obras de arte em redes sociais como o Instagram a partir de dois momentos. O primeiro trata da produção dessas imagens nos espaços expositivos,

analisado a partir de outra ideia trazida por Huyssen sobre uma meta de “recordação total”, além do que chama de *Erlebnisgesellschaft*, traduzido como “sociedade da vivência”. O segundo momento refere-se à publicação das imagens das obras no Instagram, uma musealização do próprio museu. Exemplos de perfis que se dedicam a postar fotos de obras de arte serão analisados em paralelo às galerias virtuais de museus e instituições. Entendidas como uma forma de contracolecionismo^[4], que contraria os registros oficiais das coleções, tais práticas são também comparadas à ideia de memórias individuais que se misturam às narrativas oficiais da história.

Febre documental e a sociedade da vivência

A chamada cultura da memória e a emergência desse fenômeno tem dominado os debates na sociedade contemporânea nas mais diversas áreas. Das febres dos remakes ao design retrô, das autobiografias e difusão da memória do Holocausto à criação de museus dos mais variados assuntos, do surgimento de novas narrativas historiográficas ao culto e reinvenção de tradições, a memória é um dos assuntos mais presentes na vida contemporânea. Como aponta Huyssen, se a cultura modernista ficou marcada pelo que se chamou de “futuro presente”, o fim da Guerra Fria trouxe uma mudança nesse olhar, desde então voltado para um “pretérito presente”.^[5] Na cultura digital, tal termo assume uma dimensão ainda mais fetichizada. Como aponta Giselle Beiguelman em “Reinventar a Memória é Preciso”, “[a memória] Tornou-se uma espécie de dado quantificável, uma medida e até um indicador do *status* social de alguém [...] Compram-se memórias, transferem-se memórias, apagam-se e perdem-se memórias.”^[6]

Um dos primeiros episódios que chamou minha atenção para a febre de se registrar obras de arte no espaço do museu aconteceu há cerca de três anos em uma exposição de Cerith Wyn Evans na Serpentine Gallery, em Londres. Conhecido pelas esculturas e textos em neon, o artista galês utilizou candelabros e outros objetos de vidro em instalações que misturam a emissão de luz e som em projeções com uma duração determinada. Enquanto algumas pessoas tiravam fotos, outras perceberam que o vídeo permitia uma documentação mais completa. Mas rapidamente alguém se deu conta de que o registro sonoro não ficava muito nítido pois o som era emitido a partir de um canto específico da

galeria. Não demorou para que duas ou três pessoas se aglomerassem naquele lugar próximo ao chão, buscando uma gravação de som e imagem de lugares separados.

A fantasia de cumprir uma meta de “recordação total”, como definiu Huysen, se aplica bem a situações como essas. O que fariam os visitantes com todo esse arquivo depois? Como iriam guardar os vídeos e imagens de forma a evitar que não fossem esquecidos em um HD ou um arquivo pessoal qualquer, junto a tantas outras fotografias que raramente voltamos a ver?

Outro ponto levantado por Huysen refere-se à relação entre a recordação e o esquecimento. Ele lembra que uma crítica recorrente à cultura da memória é a de trazer um olhar anestesiado para o passado, desprovido de uma consciência histórica. A mesma crítica se relaciona com uma ideia difundida na Alemanha nos anos 1990 da chamada *Erlebnisgesellschaft*, traduzido como “sociedade da vivência”, termo que “se refere a uma sociedade que privilegia as experiências intensas, mas superficiais, orientadas pela felicidade instantânea no presente e o rápido consumo de bens, eventos culturais e estilos de vida”^[7]. Tal argumento tem origem, ainda, nas discussões da Escola de Frankfurt, especialmente nas críticas de Adorno à indústria cultural – termo usado por Huysen como equivalente à indústria da memória – em contrapartida à exaltação à reproduzibilidade dos novos meios defendida por Benjamin.

Huysen conclui de forma lúcida como tal debate está longe de explicar o que vivemos hoje com o crescimento da cultura da memória:

É muito fácil culpar as maquinações da indústria cultural e as proliferações dos novos meios de todo o dilema em que nos encontramos. Deve haver algo mais em jogo na nossa cultura [...] algo que nos faça responder tão favoravelmente aos mercados da memória: me atrevera sugerir que o que está em questão é uma transformação lenta mas tangível da temporalidade que tem lugar em nossas vidas e que se produz, fundamentalmente, através da complexa interação de fenômenos tais como mudanças tecnológicas, meios massivos de comunicação, novos padrões de consumo e mobilidade global.^[8]

Ou seja: o surgimento de novos meios tecnológicos como instrumentos de mediação e formas de armazenar mais memória podem ter um papel importante nesse processo, mas só eles não explicam tal fascínio pelo passado. Nesse sentido, Huysen menciona outra referência de dois autores alemães (Hermann Lübbe e Odo Marquard) que trouxeram a ideia de musealização da vida cotidiana como algo característico do

nosso tempo. Ele explica que Hermann Lübbe atribui o fenômeno à quebra das tradições e experiências estáveis trazidas pela modernização e transformações tecnológicas. A musealização – e os próprios museus – assumem um papel reparador nessa perda de estabilidade, trazendo “formas tradicionais de identidade cultural ao sujeito moderno desestabilizado.”^[9]

A relação entre a musealização e novas dinâmicas temporais é discutida de forma semelhante por Manuel Castells no texto “Museus na era da informação: conectores culturais de tempo e espaço”. O autor espanhol parte do que chama de “tempo atemporal” – cuja percepção se dá de forma comprimida e acelerada – para também atribuir aos museus a função de “repositórios de temporalidade”, atuando como uma espécie de sistema organizacional de um tempo cronológico que se perdeu na era da informação.^[10]

Em “Memória: da liberdade à tirania”, Pierre Nora também fala sobre uma quebra do presente em relação ao passado e ao futuro, processo denominado de “aceleração da história”. Isso explica, por exemplo, a “obrigação de recordar” vivida hoje. Com a quebra de uma linearidade temporal, a única forma de acessar o passado é por sua reconstrução, seja ela documental, arquivista ou monumental.^[11]

Musealização do museu: novos deslocamentos e narrativas para as coleções

Se a musealização da vida cotidiana é apontada como um dos fenômenos da cultura da memória, é interessante pensar no que acontece quando o museu também se torna um objeto de tal prática. Ou seja: ao registrarem as obras de artes dispostas nas galerias dos museus, os visitantes assumem o papel de musealização do próprio museu.

Tal processo parece contrariar as ideias de Castells e Lübbe ao definirem esses espaços como repositores de tradições e temporalidades. Na verdade, eles podem até ter essa função em uma fase anterior. Mas a partir do momento em que os visitantes se apropriam das imagens das obras para realocá-las em galerias particulares do Instagram, por exemplo, qualquer estabilidade presente anteriormente desaparece. Nessa nova configuração virtual, os museus parecem assumir as características da era da informação que, de acordo com Castells, eles justamente se contrapõem. Com obras de estilos e

períodos às vezes tão distintos justapostas de forma aleatória, elas carregam indícios de um tempo atemporal e espacialidade comprimida.

O deslocamento temporal e geográfico das obras de arte por meio de suas imagens fotográficas foi um tema discutido pelo teórico francês André Malraux no ensaio *O Museu Imaginário* (1947). Para Malraux, os museus já existem como espaços de metamorfoses, reunindo objetos que foram deslocados inúmeras vezes de seus locais e contextos originais. Os livros e catálogos com as imagens dessas obras são vistos como mais uma etapa desse processo. Nesse “diálogo de ressurreições”, como o autor define, os discursos sobre as obras vão sendo construídos pelos imaginários de cada época, sobrepondo-se uns aos outros. Dessa forma, a reprodução digital de tais imagens em redes sociais pode ser entendida como uma continuação desses processos de metamorfoses.

Podemos pensar também nessas novas configurações em paralelo à outra ideia colocada por Nora para explicar o crescimento da cultura da memória: a “democratização da História.”^[12] Embora seja uma discussão específica do campo historiográfico, atrelada a fatos como os processos de descolonização global, de minorias e ideológicas ocorridos nas últimas três décadas, é interessante pensar nessa democratização do ponto de vista de memórias criadas por museus e práticas de colecionismo institucionais e individuais.



Imagem feita no acervo do Masp. Fonte: Instagram @museumvoyeur/reprodução

A quantidade de pessoas que se dedicam a compartilhar fotos de obras de arte no Instagram, marcando-as com uma hashtag, torna difícil distinguir quando se trata do perfil de uma instituição ou de um perfil pessoal. Ou, mais precisamente, torna essa distinção irrelevante. Pouco importa se estamos vendo a imagem do autorretrato com a orelha cortada de Van Gogh no perfil da Courtauld Gallery ou de um visitante qualquer que fotografou a obra e compartilhou no seu perfil pessoal. Ambas estarão acessíveis da mesma forma no *feed* do Instagram, uma ao lado da outra e sem nenhuma distinção hierárquica, em tags mais variadas possíveis como #vangogh, #bornonthisday #museumselfieday.



Diferentes imagens da obra *Self-Portrait With a Bandaged Ear* com esta hashtag misturadas ao trabalho de outro artista. Fonte: Instagram.

Se pensarmos ainda em questões técnicas, como os cuidados fotográficos de se reproduzir a imagem de uma obra de arte com cores e tonalidades que se assemelham mais ao original, tal preocupação perde o sentido quando essa imagem é compartilhada em rede pela instituição. Caso algum desses visitantes tenha adicionado um filtro ou outras manipulações sobre a imagem da obra, essa imagem rapidamente se mistura à reprodução oficial feita pela instituição, sem nenhuma distinção muito nítida entre elas.

Tais práticas podem entendidas como exemplos de contracolecionismo, termo desenvolvido por Cicero Inacio da Silva em um dos artigos da publicação *Futuros Possíveis - Arte, Museus e Arquivos Digitais* (2014), que, discute, entre outros tópicos, o desaparecimento de arquivos na era digital e como registros pessoais podem futuramente

se confundir como os registros oficiais. Utilizando métodos que desafiam a metodologia tradicional de instituições, esses fenômenos da cultura digital podem ser pensados também como memórias individuais que se misturam às narrativas oficiais – seja da história ou dos próprios museus. Em alguns casos, como do historiador da arte inglês Edward Sandling que cria um perfil no Instagram (@tedsandling) para divulgar sua coleção particular de objetos encontrados no Rio Tâmis, há uma intenção de “libertar” essas obras de um discurso curatorial dos museus, apesar dele próprio assumir um papel de curador de sua galeria virtual particular no Instagram, ao escolher compartilhar determinadas imagens das obras e “musealizar” novamente objetos que não estão nessas instituições.^[13]

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O olhar para o passado e a necessidade de uma recordação total do presente surgem como consequência de uma quebra na temporalidade linear, algo que os museus parecem oferecer. Mas ao mesmo tempo em que a musealização é apontada como uma tentativa de recuperar uma estabilidade perdida, no momento em que o museu entra no mundo virtual ele assimila a lógica desse espaço. Ao serem exibidas depois no Instagram, com obras de estilos e períodos distintos justapostas de forma aleatória, essas imagens carregam indícios de um tempo atemporal e espacialidade comprimida – e assumem novamente características da era da informação que os museus, de acordo com Castells, justamente se contrapõem.

A ideia de democratização da história apontada por Nora também ajuda a explicar a multiplicação de memórias individuais que, por vezes, se misturam a memórias coletivas. No caso dessas práticas de contracolecionismo no Instagram, é possível pensar que essas memórias individuais e coletivas transitam de forma nem sempre identificável.

REFERÊNCIAS

BEIGUELMAN, Giselle; MAGALHÃES, Ana Gonçalves, *Futuros Possíveis: Arte, Museus e Arquivos Digitais*. São Paulo: Peirópolis/Edusp, 2014.

CASTELLS, Manuel. *Museus na era da informação: conectores culturais de tempo e espaço*. In: *Revista Musas* (5): 8-21, ano VII, 2011.

FOUCAULT, Michel. 'Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias', in Mirzoeff, Nicholas., ed., *The Visual Culture Reader*. 2nd ed. London: Routledge, 2002, p. 229-236.

HUYSEN, Andreas. En busca del tiempo futuro. In: *Medios, política y memoria*, Revista Puentes, año 1, N° 2. Argentina, diciembre, 2000.

MALRAUX, André, *O Museu Imaginário*. Lisboa: Edições 70, 1965.

NORA, Pierre. Memória: da liberdade à tirania. *Revistas Musas*, n. 4, 2009, p. 6-10.

[1] Mais informações aqui: < <http://fdag.com.br/exposicoes/russia/> > [acesso em 20 de julho de 2018].

[2] FOULCALT (2002), p.7, tradução da autora.

[3] NORA (2009), p. 7.

[4] QUARANTA (2014).

[5] HUYSEN (2000), p. 1.

[6] BEIGUELMAN (2014), p. 13.

[7] HUYSEN (2000), p. 6. Tradução da autora.

[8] *Ibid*, p. 13.

[9] HUYSEN (2000), p. 15.

[10] CASTELLS (2011).

[11] NORA (2000), p. 7.

[12] NORA (2000), p. 8.

[13] Falo mais sobre esse caso em um artigo publicado na revista *Select*. "Contracolecionismo e contracuradoria". *Select* 27, dezembro/janeiro 2015/16. Disponível aqui: <http://www.select.art.br/contracolecionismo-e-contracuradoria/> <acesso em 02 Julho 2018>

Acondicionamento, embalagem e transporte para arte contemporânea: o estudo de caso da obra *Actio Temporis*, de Graça Marques

Storing, packaging and transport for contemporary art: the case study of Actio Temporis, by Graça Marques

André Luís Maragno (Universidade Federal de Pelotas)
andremaragno@gmail.com

Fábio Alves Galli (Museu de Arte Leopoldo Gottuzo)
gallirestauro@gmail.com

Resumo: Ao analisar a diferenciação que a arte contemporânea tem frente às demais manifestações artísticas tradicionais, percebe-se uma lacuna correspondente às abordagens conservativas, curativas ou de restauro específicas que não comprometam, alterem ou danifiquem a obra e sua fruição conceitual. O propósito desse artigo é estreitar

essa discussão frente ao tópico de embalagem, acondicionamento e transporte de arte contemporânea, tomando como estudo de caso as obras da artista Graça Marques no Museu de Arte Leopoldo Gottuzo, da Universidade Federal de Pelotas – RS. Embora a literatura no tema seja escassa, é importante sua discussão, uma vez que embalagem, acondicionamento e transporte envolvem princípios de salvaguarda que perpassam a conservação preventiva, evitando danos e acidentes. Considerando o conceito singular de conservação e restauração para a arte contemporânea (e suas especificações) através das propostas de atuação metodológica de Appelbaum (2010), Van der Wetering (1999) e Ubieta (2015), buscam-se soluções que visem responder à essas lacunas, comparando a metodologia “tradicional” já existente e novas propostas para a arte contemporânea. A discussão dessas soluções visa combinar ações que envolvam a atuação de profissionais, empresas e transportadoras, diminuindo o risco para as obras, otimizando a armazenagem e facilitando sua montagem e/ou exposição. Pode-se então, utilizando como ponto de partida a documentação existente na instituição, no caso o Museu de Arte Leopoldo Gottuzo, contribuir para uma nova concepção de guarda, acondicionamento, embalagem e transporte da arte contemporânea tendo na referida obra um estudo de caso.

Palavras-chave: Conservação, Embalagem, Arte contemporânea.

Abstract: When analyzing the differentiation that contemporary art has vis-à-vis other traditional artistic manifestations, a gap corresponding to conservative, curative or restorative approaches that do not compromise, alter or damage the work and its conceptual fruition is perceived. The purpose of this article is to narrow this discussion to the topic of storing, packaging and transportation of contemporary art, taking as a case study the works of artist Graça Marques at the Leopoldo Gottuzo Art Museum, Federal University of Pelotas - RS. Although the literature on the subject is scarce, its discussion is important, since storing, packaging and transport involve principles of safeguarding that permeate preventive conservation, avoiding damages and accidents. Considering the unique concept of conservation and restoration for contemporary art (and its specifications) through the methodological proposals made by Appelbaum (2010), Van der Wetering (1999) and Ubieta (2015), solutions are sought to respond to those gaps, comparing the existing "traditional" methodology and new proposals for contemporary art. The discussion of these solutions aims to combine actions that involve the work of professionals, companies and carriers, reducing the risk to the art pieces, optimizing the storage and facilitating their assembly and / or exposure. In this case, the Leopoldo Gottuzo Museum of Art can contribute to a new conception of guarding, storing, packaging and transportation of contemporary art, with a case study in this work.

1.Introdução

Podemos caracterizar a arte contemporânea como as manifestações artísticas do pós-guerra até os dias de hoje. A fusão de livres pensamentos e a ausência de uma grande

escola são características dessa arte que traz à tona influências e signos de nossa época por meio de obras, performances, instalações e interferências, não necessariamente factíveis ou perenes. Ainda que efêmera ou circunstancial, a arte contemporânea se utiliza da maior diversidade de materiais, diferentemente da arte tradicional^[1], na busca por novas formas de expressão, contemplando hibridismos em sua linha de pensamento e execução. O perigo de um tratamento de conservação ou restauração equivocado pode, além de danificar estruturalmente a obra, romper com o seu significado, aniquilando seu conceito original. Da mesma forma seu acondicionamento, embalagem e transporte incorretos ou quando realizados de maneira imprevista, cumprindo protocolos padrão, podem igualmente danificar o artefato. A legitimação da obra em sua concepção deve ser respeitada, mesmo que seu tempo de vida seja efêmero, compondo esse o principal desafio de conservação para galerias, museus, instituições e particulares. Portanto, estreitar a discussão de acondicionamento, embalagem e transporte de arte contemporânea consoante sua literatura escassa, torna-se importante não apenas pela troca de experiências transdisciplinares e as considerações do próprio artista (muito comumente vivo) para acervos contemporâneos cada vez mais presentes em museus e galerias de arte, como também renova os princípios de salvaguarda destas expressões artísticas singulares.

2. Objetivos

Considerando o conceito de conservação e restauração para a arte contemporânea (e suas especificações) através das propostas de atuação metodológica de Ubieta (2015), Ouriques, Linnemann e Lanari (1989) e, utilizando como veículo a obra da artista Graça Marques *Actio Temporis*, de 2005^[2], tenciona-se combinar ações que envolvam a aplicação dessas metodologias para o melhor acondicionamento, embalagem e transporte para a arte contemporânea.

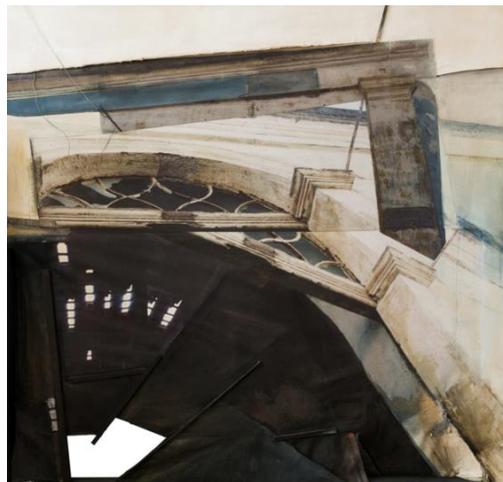


Figura 1: Graça Marques, *Actio Temporis* (2005). Fonte: Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo, 2016. Pelotas, RS. Acervo Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo.



Figura 2: Anverso de *Actio Temporis*. Fonte: Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo, 2016. Pelotas, RS. Acervo Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo.

3. Justificativas

Embora o campo da conservação e restauração seja vasto e ainda carente de pesquisas em todas as áreas, a arte contemporânea ainda possui a necessidade de interpretação artística de sua materialidade. As pesquisas no Brasil são raríssimas. No Rio

Grande do Sul, praticamente inexistentes. Não encontramos, dessa forma, metodologias de conservação e restauração homogêneas ou padronizadas a cada suporte, como ocorre na arte “tradicional”. No tocante à arte contemporânea, é sempre necessária uma postura de pensamento crítico ante cada tratamento. A discussão se estende justamente pelo caráter incomum de seus trabalhos, pela diversidade de materiais – mesmo não tradicionais dentro do campo artístico - bem como dos diversos movimentos artísticos e suas diferentes formas de relação com esses materiais. A percepção correta de cada movimento artístico e sua relação com os materiais, sua manipulação e função influem diretamente no tratamento, mutável inclusive em si. No tocante a embalagem, acondicionamento e transporte, especificamente, Ubieta (2015, p. 251) nos fornece subsídios para elaboração de adaptações, considerando a própria documentação específica voltada para cada obra como parte dessa adaptação. O referido estudo de caso possui, dessa forma, dupla relevância: respaldar uma prática necessária e pouco pesquisada no Brasil além de contribuir de maneira inédita para complementar a documentação museológica do Museu de Arte Leopoldo Gottuzo. Como documentação museológica, pretende complementar as fichas catalográficas que acompanham as obras de arte contemporânea, oferecendo um complemento de informações relativas ao objeto como obra, materialidade, conservação, manuseio, guarda, embalagem e transporte. A elaboração de uma documentação específica para obras de arte contemporânea que atendem às discussões propostas pelas metodologias amplia o campo de atuação em casos de danos, envelhecimento, pátina e durabilidade dos materiais, intervenções preventivas, curativas e de restauro.

4. Embasamento teórico

Se por um lado, Ubieta (2015, p. 279) nos fornece caminhos para elaborarmos uma ficha diagnóstico que englobe as questões de acondicionamento, embalagem e transporte, por outro Ouriques, Linnemann e Lanari (1989, p.58) trabalham com metodologias 2D e 3D, não oferecendo modelos híbridos. Embora pareça de pouca utilidade, a análise separada nos permite fazer um comparativo para acondicionarmos corretamente *Actio Temporis*. A obra possui materiais como madeira, fios metálicos e lona de algodão que

ultrapassam, na forma de assemblage, o tamanho do bastidor, tornando a obra não totalmente 2D e tampouco totalmente 3D; ao mesmo tempo que apresenta poucos aspectos tridimensionais, a acondicionamento direto na reserva técnica como uma tela causaria problemas em sua infra-estrutura, em especial a lona de algodão, que por ser recortada, fica propensa a adquirir ondulações. Sendo assim, a necessidade de uma elaboração de acondicionamento, embalagem e transporte particulares a essa obra específica se torna necessária pela própria conservação preventiva de sua natureza.

4. Metodologia

A equipe do Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo realizou testes com a obra através de maquetes, nos quais a aplicabilidade de contrafortamentos em pontos específicos, agregando partes das metodologias para 2D e 3D de Ouriques, Linnemann e Lanari (1989, p.60) e considerando a opinião da artista Graça Marques para com sua obra. Os contrafortamentos tradicionalmente posicionados de acordo com a literatura tiveram seus locais alterados em função da presença de materiais que ultrapassam a medida do bastidor. Para embalagem, uma caixa de madeira com 20 cm de tamanho além das medidas originais da obra, para posicionar os contrafortamentos e impedir que obra sofra qualquer tração por pressão. Um ponto importante na tomada de decisão e que se constitui como facilidade para o profissional que trabalha na preservação da arte contemporânea é a de que o artista normalmente ainda vive e pode falar sobre sua obra. Ubieta (2015, p.283) inclui em sua metodologia, além dos aspectos críticos a ser considerados, um guia prático de elaboração de documentação e intervenção. Parte dele é composto de uma entrevista concisa e coesa para ser aplicada com o artista, no qual a relação de materiais utilizados e seus significados e técnicas utilizadas são densamente explorados, além de aspectos como envelhecimento da obra, restauração, armazenamento e exposição. Graça Marques prontamente colaborou com a entrevista, dando opiniões sobre a conservação de sua obra e colaborando para incluir informações sobre a natureza de seus materiais e quais procedimentos gostaria que fossem tomados em caso de dano. Esse dialogo enriquece não apenas a ficha-diagnóstico, baseada no quadro de caracterização de Appelbaum (2010, p.21), mas estreitou os laços com a instituição

museológica, num exemplo de interação a ser aplicado para demais artistas com acervos presentes.

5. Considerações finais

Após aplicação da metodologia, aproximação da artista com sua obra, o trabalhoda equipe do Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo conseguiu aprimorar as condições de acondicionamento e elaborar uma proposta de embalagem e transporte seguros para a obra, consoante seus materiais e sua poética visual e material. Documentar cada aspecto, considerando inclusive as propriedades físicas e químicas dos materiais, bem como as etapas do processo de elaboração de ficha diagnóstico, entrevista com aartista, elaboração de maquete e aplicação da proposta de acondicionamento e embalagem foi igualmente importante. Uma vez que muitas obras de arte contemporânea se utilizam de materiais diversos, até então inusitados para funções artísticas, é necessário compreender como esses novos materiais se comportam, tanto em sua natureza molecular quanto no seu envelhecimento. Sobre esse aspecto, há duas considerações importantes a fazer. A primeira, de que muitos desses materiais inusitados no campo da arte são artefatos industrializados cuja composição constitui segredo da empresa que o produz. Artigos publicados por profissionais de diversas áreas do Getty Foundation, situado em Los Angeles, EUA, indicam o estudo das propriedades de alguns desses materiais e a importância de fazê-lo, uma vez que a obtenção de dados dos compostos e a prospecção de envelhecimento (e, portanto, de seu comportamento na obra) não são possíveis de acessar. Outro aspecto importante é a interação direta desses novos materiais em uma mesma obra e como tratá-los, não apenas em seus aspectos físicos, mas em casos cujo envelhecimento seja natural à composição da obra.

Aliando os aspectos teóricos, o reconhecimento material e artístico da obra constitui sua primeira etapa. A revisão da ficha catalográfica do Museu de Arte Leopoldo Gottuzo e a realização da entrevista com a artista constituem a segunda etapa, passo importante na compreensão da obra e no reconhecimento e caracterização de seus materiais, incluindo nosso estudo específico em acondicionamento, embalagem e transporte.

6.Referências

APPELBAUM, B. **Conservation Treatment Methodology**. 2 ed. Nova York: Routhledge, 2010

MENDES, M. et al. **Conservação, conceitos e práticas**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011.

OURIQUES, E.; LINNEMANN, A.; LANARI, R. (org). **Manuseio de embalagem de obras de arte. Manual Funarte/ Instituto Nacional de Artes Plásticas**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1989

UBIETA, M. R. G. **Conservación y restauración de materiales contemporâneos y nuevas tecnologías**. Madrid: Editora Sintesis, 2015

^[1]O uso de aspas para definição de arte tradicional é utilizado para se referir às manifestações artísticas anteriores à arte contemporânea, endossadas pelas teorias de conservação e restauração também anteriores às referências específicas para conservação e restauração de arte contemporânea.

^[2]Obra pertencente ao Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo, vinculado à Universidade Federal de Pelotas – RS.

Museu, Memória, Identidade, o “Bazar das Maravilhas” e o problema da conservação

Museum, Memory, Identity, the “Bazaar of Wonders” and the Conservation Problem

Marjori Pacheco Dias (MAE/USP)
marjoripd@gmail.com

Resumo: Este trabalho é fruto da avaliação final da disciplina “Memória e Identidade na América Latina: o Papel dos Museus”, oferecida pelo Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, onde foi proposto aos alunos que relacionassem bibliografias e discussões feitas em aula com seus projetos de pesquisa. Intitulado “Curadoria e Conservação Arqueológica no Rio Grande do Sul: um Levantamento dos Métodos”, o projeto da autora trata-se de uma pesquisa-ação para compreender de que maneira os métodos curatoriais e conservativos utilizados nas instituições museais foram selecionados e a partir de quais problemáticas, quais destes são considerados eficazes pelos profissionais que os aplicam e se sentem a necessidade de aprimoramento, considerando que as Instituições de Guarda e Pesquisa devem ser capazes de conservar, proteger, estudar e promover a extroversão dos bens arqueológicos, atendendo o trinômio pesquisa, conservação e socialização.

Pretende-se com este artigo, portanto, contextualizar os conceitos de Museu, Memória e Identidade com o termo “Bazar das Maravilhas” e suas respectivas implicações no âmbito da Conservação de acervos arqueológicos. Para isso, o trabalho discorrerá sobre o contexto atual de legislações e iniciativas para a preservação do patrimônio cultural arqueológico.

Palavras-chave: Instituições de Guarda e Pesquisa; “Bazar das Maravilhas”; Preservação do Patrimônio Cultural Arqueológico.

Abstract: This work is the result of the final evaluation of the discipline “Memory and Identity in Latin America: the role of museums”, offered by Interunits in Museology Postgraduate Program from Museum of Archeology and Ethnology of the University of São Paulo, where students were proposed to relate bibliographies and discussions made in the classroom with yours researches subjects. Titled “Curatorship and Archaeological Conservation at Rio Grande do Sul: a Survey of Methods”, the author’s project it is an action research to understand how the curative and conservative methods used in the museum institutions were selected and from which problems, which are considered effective by the professionals who apply them and if they feel the need for improvement, considering that the Institutions of Guard and Research should be able to conserve, protect, study and promote the extroversion of archaeological goods, taking into account the trinomial research, conservation and socialization. This article intends, therefore, to contextualize the concepts of Museum, Memory and Identity with the term "Bazaar of Wonders" and their respective implications in the context of the conservation of archaeological collections. For this, the work will discuss the current context of legislation and initiatives for the preservation of archaeological cultural heritage.

Keywords: Guard and Research Institutions; "Bazaar of Wonders"; Preservation of the Archaeological Cultural Heritage.

INTRODUÇÃO

O Brasil conta hoje com aproximadamente 3,2 mil instituições museológicas e a Política Nacional de Museus (PNM) o insere dentre os poucos países que formularam e mantêm uma política pública de museus, o que demonstra uma dada importância do governo brasileiro à preservação, estudo e comunicação do patrimônio cultural.

Desde 2009, com a fundação do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), o Brasil tem servido de referência para outros países da América Latina, fazendo dos museus certamente a instituição que mais se preocupou e se comprometeu com a identidade e a memória, mas que a cada dia precisam afirmar porque existem e devem ser mantidos.

Um dos grandes problemas para sua visibilidade e reconhecimento talvez seja que as instruções geradas pelo IPHAN e IBRAM nem sempre chegam até essas instituições, e quando chegam não se há recursos suficientes para realizar as adaptações e/ou procedimentos recomendados, fazendo com que estas se configurem como um “bazar das maravilhas”, termo utilizado por Bittencourt (2003) para expressar a “miscelânea histórica” acumulada pelas atividades de recolhimento das instituições desde seus primórdios.

REFLEXÕES CONCEITUAIS

Museu

Ao longo dos anos, o museu enquanto instituição sofreu constantes alterações em sua definição conceitual. Decidiu-se aderir aqui o significado cunhado pelo Estatuto dos Museus, onde

“Consideram-se museus, (...) as instituições sem fins lucrativos que conservam, investigam, comunicam, interpretam e expõem, para fins de preservação, estudo, pesquisa, educação, contemplação e turismo, conjuntos e coleções de valor histórico, artístico, científico, técnico ou de qualquer outra natureza cultural, abertas ao público, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento” (Lei 11.904/2009).

Stránský (1974) define o museu como uma “instituição documentária que reúne, preserva e comunica os testemunhos autênticos da realidade concreta”, cujo objeto é “a musealidade, um valor documentário específico dos objetos concretos e perceptíveis da natureza e da sociedade, o valor da evidência autêntica da realidade” (BARAÇAL, 2008).

Por outro lado, o museu como um sistema é o conjunto de procedimentos metodológicos, infraestrutura, recursos humanos e materiais, técnicas, tecnologias, políticas, informações, procedimentos e experiências necessários para o desenvolvimento de processos museais (CURY, 2006).

Memória

A memória é um elemento essencial da identidade individual ou coletiva; é passível de manipulação, junto a símbolos e atributos para aumentar o poder dos discursos de identidade. A busca da memória é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades modernas e se aguça ainda mais nas crises. Segundo Ecléa Bosi

“A memória permite a relação do corpo presente com o passado e, ao mesmo tempo, interfere no processo “atual” das representações. Pela memória, o passado não só vem à tona das águas presentes, misturando-se com as percepções imediatas, como também empurra, “desloca” estas últimas, ocupando o espaço todo na consciência” (1979).

Nesse sentido, Waldisa (1998) afirma que os homens são seres históricos e é na experiência vivida e partilhada que se conhecem uns aos outros e se conhecem a si mesmos. Se realmente a Memória não é só o passado, mas também o processo, a identidade, construída ao longo da experiência partilhada e vivida, é, também, processo. Sendo assim, “a memória aparece como força subjetiva ao mesmo tempo profunda e ativa, latente e penetrante, oculta e invasora” (BOSI, 1979).

Identidade

Como a memória e pelas mesmas razões, a afirmação da identidade tem tido uma força positiva e libertadora. A autenticidade da identidade tem reforçado a veracidade da memória (NORA, 2009).

Intrinsicamente, a identidade supõe referências ao uso, como parâmetros para melhor conhecer o igual ou o semelhante. Waldisa (1990) ressalta a necessidade de pensar os pontos de convergência dessa identidade, que se reconhece em relação a seu semelhante, seja no nível do indivíduo ou do grupo, e segundo Ulpiano, a memória “tem a ver mais com os processos de reconhecimento do que de conhecimento” (MENESES, 1993). Para Pierre Nora,

“A noção de identidade tem efetivamente passado por uma metamorfose que é análoga e paralela à da memória; de noção individual, está se transformando em coletiva, e de subjetiva, está se tornando quase-formal e objetiva.” (2009).

Entretanto, a identidade cultural não seria somente uma memória coletiva, mas também uma consciência coletiva, que se exerceria ao longo da vida, ao mesmo tempo que se renovaria sempre, num processo contínuo de criação, transmissão e reformulação, no qual os homens produzem e utilizam bens culturais.

Assim, a identidade cultural estaria intimamente ligada à vida e à história dos homens, bem como à consciência que eles têm de si mesmos. Não se trata de ser mas de saber-se ser, ou de se saber ser como tal. Trata-se, em suma, daquilo que os homens são e a imagem que fazem de si mesmos, do autoconhecimento, enfim, da consciência da relação que os homens mantêm com o tempo e, portanto, com a história.

Waldisa (1990) explana que a identidade cultural tem um caráter orgânico (ou sistemático) de permanência, de resistência e de continuidade, que impõe suas marcas e seus registros na memória coletiva. Essa memória, por sua vez, não é somente o passado, mas o registro do presente e a possibilidade do futuro. Além disso, “a identidade se fundamenta no presente, nas necessidades presentes, ainda que faça apelo ao passado - mas é um passado também ele construído e reconstruído no presente, para atender aos reclamos do presente” (MENESES, 1993).

Contudo, acredita-se aqui que a caracterização da identidade está diretamente ligada à herança e ao patrimônio cultural. Mais exatamente, a identidade estaria ligada ao conhecimento, à consciência da herança e do patrimônio cultural, o que supõe, necessariamente, sua preservação e sua comunicação.

Patrimônio Arqueológico

O patrimônio arqueológico representa a parcela dos bens materiais para quais os métodos da arqueologia proporcionam a informação básica. Conforme definido pelo ICAHM (International Scientific Committee on Archaeological Heritage Management), em sua Carta Internacional para a Gestão do Patrimônio Arqueológico, o referido patrimônio

“Engloba todos os vestígios da existência humana e se refere a lugares onde tem sido praticado qualquer tipo de atividade humana, estruturas e vestígios abandonados de qualquer tipo, tanto na superfície como enterrado ou sob a água permanece, assim é o material relacionado” (ICAHM, 1990).

Como formadores de coleções arqueológicas, arqueólogos estão entre as pessoas e instituições responsáveis por assegurar os cuidados corretos destes materiais e é comum que as coleções sejam imensas e o espaço para guardá-las reduzido, por isso faz-se necessário um plano rigoroso de armazenamento e acondicionamento, que foi designado por Braga (1998) como “o trabalho de acomodação dos artefatos em embalagens ou sistemas que lhes forneçam estabilidade física e química”.

No Brasil, seja nos cursos de Museologia ou de Arqueologia, o ensino sobre a gestão dos materiais arqueológicos ainda não oferece subsídios suficientes para que os pesquisadores exerçam a curadoria e a conservação de coleções no campo e no laboratório. Por outro lado, cada região do país possui um determinado patrimônio arqueológico, que em parte foi preservado, (...) e somos todos responsáveis pela

preservação de nossa história já que os sítios arqueológicos são patrimônios da Nação (COMERLATO, 2004).

Desta forma, os acervos arqueológicos de uma região, geralmente patrimônios públicos, encontram-se sob a custódia de instituições governamentais e todas as atividades no sentido de mantê-los conservados não devem ser tratadas com fatores isolados. Todo legado histórico que se traduz como bem cultural, testemunho ou prova de contínuo desenvolvimento cultural da humanidade, é de responsabilidade de todos e isto implica na disponibilidade ao uso, sob critérios determinados que garantam sua transmissão às gerações futuras. Essa garantia só pode ser possibilitada através dos cuidados oferecidos ao acervo.

O que é Conservação?

Os objetos são concebidos para exercer uma determinada função (estética, utilitária, simbólica etc), e, ao longo do tempo, estes bens vão se degradando por diversas razões, pela natureza dos seus materiais constituintes, devido às condições ambientais a que são sujeitos, utilização inadequada ou até mesmo as ações de vandalismo.

De acordo com a definição do ICOM – International Council of Museums, entende-se por conservação

“All measures and actions aimed at safeguarding tangible cultural heritage while ensuring its accessibility to present and future generations. Conservation embraces preventive conservation, remedial conservation and restoration. All measures and actions should respect the significance and the physical properties of the cultural heritage item” (ICOM, 2008).

Por outro lado, os estudos sobre as interfaces entre Arqueologia e Curadoria têm como premissa básica a problematização dos limites e reciprocidades entre a pesquisa acadêmica arqueológica, as ações museológicas e seus respectivos impactos no contexto preservacionista.

Na Arqueologia, sempre que ocorre uma intervenção em campo com coleta de material, não haverá mais possibilidade de voltar à estrutura original. Portanto, faz-se necessário ressaltar a importância da preservação em dois aspectos: resguardar as informações sobre os artefatos retirados do sítio arqueológico e a preservação do estado físico dos objetos que foram conservados pelas condições em que o artefato esteve submetido.

Neste sentido, a conservação arqueológica deve se fazer presente nas instituições, buscando desenvolver um senso preservacionista entre os profissionais responsáveis pela integridade dos objetos, garantindo assim a longevidade dos materiais arqueológicos para futuras pesquisas e exposições, seja por meio da conservação preventiva, curativa ou ainda pelo restauro.

Neste sentido, a qualificação profissional contínua e a viabilização de metodologias que permitam a práxis adequada ao acervo são aspectos fundamentais a serem considerados por qualquer instituição de salvaguarda de patrimônios arqueológicos.

O CONCEITO DE BAZAR DAS MARAVILHAS

Casa, bazar das “Maravilhas” é um termo utilizado por Bittencourt (2003) no seu texto “Cada coisa em seu lugar. Ensaio de interpretação do discurso de um museu de história”, para expressar sua impressão de museus históricos na primeira metade do século XX, e que seria constituído pelo vultoso e diverso aglomerado de bens provenientes das coletas que marcaram o início do processo de colecionismo das instituições. A expressão foi cunhada por Daryle Williams, que a utiliza em um artigo sobre o Museu Histórico Nacional publicado em 1997, intitulado “Sobre patronos, heróis e visitantes: O Museu Histórico Nacional, 1930-1960.”

Ao estudar estes textos, identificou-se graves semelhanças entre o relato de situações ocorridas nos museus do século XX com o objeto de estudo da presente pesquisadora, as instituições museológicas que salvaguardam coleções arqueológicas. Assim como descrito por Bittencourt,

“A museografia (um conceito atual, cuja aplicação a um contexto de setenta anos atrás é complicada) é de difícil percepção, e a expografia inexistente. Os objetos, por vezes, podem parecer velharias recolhidas ao acaso; cuidados mínimos de conservação, só se nosso observador conseguir imaginar, nas fotos, um ambiente sem poeira ou agentes agressores (...) E os museus, todos, passavam por dificuldades: falta de investimentos, falta de pessoal capacitado, ambiguidade governamental: os governantes amavam as casas, mas lhes davam pouco apoio” (2003).

Sobre esta afirmação, o autor utiliza o termo “Casa, Bazar das Maravilhas” para um contexto de 70 anos atrás e infelizmente não poderia estar mais relacionada com a atual situação de muitas instituições de guarda e pesquisa do patrimônio arqueológico no Estado do Rio Grande do Sul.

Bittencourt (2003) ressalta que é preciso ter ciência de que haviam princípios que ordenavam internamente essas instituições, “fundamentados em conceitos unívocos que orientavam a formação de acervos, a atuação técnico-profissional dos servidores, e, inclusive, uma política de gestão de acervos”. E mais uma vez, tanto no caso do Museu Histórico Nacional em meados do século passado, quanto em instituições museológicas gaúchas no vigente ano, quando observadas estas características, as coleções e o tipo de mobiliários adotado pelas instituições se mostram coesos.

RELAÇÃO COM A PESQUISA E INICIATIVAS GOVERNAMENTAIS

Quando se trata de patrimônio, é sempre necessário que haja uma política regida pela premissa que norteia toda a ação de conservação, ou seja, tudo que podemos fazer ou permitir que seja feito para que cada peça arqueológica permaneça íntegra da forma que é. A exigência básica para conservar-se um patrimônio cultural é fundamentalmente: administração segura, recursos adequados e conhecimentos decorrentes da ciência e da técnica.

Atualmente, instituições que abrigam acervos museológicos estão cada vez mais conscientes de que os procedimentos de curadoria e conservação são imprescindíveis para a preservação, e no que tange às coleções arqueológicas, permite não só a longevidade dos materiais, como também uma melhor possibilidade de análise por parte dos pesquisadores.

O objeto arqueológico, após coletado, demanda espaços adequados a sua reinserção social, e para tanto, é necessário que o profissional que vai trabalhar com este material proporcione condições especiais de tratamento, registro, análise, salvaguarda e comunicação.

No ano de 2013, foi publicado no Diário Oficial da União o decreto presidencial nº 8.124, de 17 de outubro de 2013, vindo a regulamentar a Lei 11.904/2009, denominada Estatuto de Museus, e a Lei 11.906/2009, de criação do Instituto Brasileiro de Museus, com a finalidade de preservação do patrimônio cultural musealizado e passível de musealização.

O decreto coloca para o setor uma série de ações e procedimentos que precisam ser seguidos e confere ao IBRAM um caráter de fiscalização. A ação fiscalizadora deverá

ter atitude pedagógica e de orientação, conduzindo a adequação do setor às normas previstas no decreto, no sentido de garantir um padrão de gestão para que os museus possam cumprir a sua função social. O referido decreto dá assim legitimidade ao IBRAM enquanto órgão governamental com autarquia para promover ações deliberativas e oferecendo subsídios para os museus, que atuam não só como repositório de coleções arqueológicas, mas também como comunicadores deste patrimônio.

Paralelo a isso, no mesmo ano, o Ministério Público Federal aprovou o projeto "Diagnóstico das Condições de Conservação do Patrimônio Arqueológico existentes nas Reservas Técnicas – MPF-ARQ", publicando-a dois anos mais tarde (Portaria PGR/MPF nº 442, de 5 de junho de 2015). Isso demonstra, que o poder público tem despertado o interesse para esta área e, portanto, se conscientizado da importância desse trabalho.

Uma iniciativa que, apesar de não ser governamental, merece destaque, é a Moção de Criação de GT para Elaboração de Política de Gestão de Acervos Arqueológicos, desenvolvida pela Sociedade de Arqueologia Brasileira (SAB) em 2013 e que visa, dentre outras coisas, a elaboração de diretrizes para a gestão de toda a cadeia operatória curatorial das coleções arqueológicas, fomentar processos de capacitação aos agentes das instituições de guarda e pesquisa, e sugerir mecanismos para a adequação e qualificação dos processos de salvaguarda.

Essa Moção mostra que há uma crescente movimentação dos profissionais de arqueologia para com a preocupação em se preservar seu objeto de estudo, pensando na longevidade dos bens e na importância de se capacitar as pessoas que lidam direta e diariamente com o Patrimônio Arqueológico, seguindo as diretrizes da Carta de Lausanne para a Proteção e a Gestão do Patrimônio Arqueológico, exarada em 11 de outubro de 1990 pelo Conselho Internacional de Monumentos e Sítios (Icomos), e que afirma que a gestão do patrimônio arqueológico

“Exige o domínio de numerosas disciplinas em elevado nível científico. A formação de um número suficiente de profissionais nos setores de competência interessados deve, por conseguinte, ser um objetivo importante da política educacional de cada país. A necessidade de formar peritos em setores altamente especializados exige cooperação internacional” (art. 8).

Neste sentido, a Portaria nº. 196 do IPHAN, de 18 de maio de 2016, surgiu a partir de uma necessidade de padronização, monitoramento e gestão das atividades de

conservação do patrimônio arqueológico, e dispõe sobre a conservação de bens arqueológicos móveis, cria o Cadastro Nacional de Instituições de Guarda e Pesquisa, o Termo de Recebimento de Coleções Arqueológicas e a Ficha de Cadastro de Bem Arqueológico Móvel.

Portanto, tal portaria tornou-se norteadora dos trabalhos que se seguiram sobre a gestão de acervos, uma vez que suas recomendações visam orientar o IPHAN, os pesquisadores, os responsáveis pelas Instituições de salvaguarda e demais agentes envolvidos com a preservação acerca dos requisitos mínimos que deverão ser considerados na conservação de bens móveis arqueológicos.

Também no ano de 2016 o IPHAN publica outras duas portarias e uma ordem de serviço relacionadas diretamente ao Patrimônio Arqueológico, constituindo assim avanços substanciais para sua seguridade, são elas:

- Portaria nº 195/2016 - Dispõe sobre procedimentos para solicitação de movimentação de bens arqueológicos em território nacional.
- Portaria nº 197/2016 - Dispõe sobre Procedimentos para Solicitação de Remessa de Material Arqueológico para Análise no Exterior.
- Ordem de serviço nº 2 de maio de 2016 - Instituir o formulário de fiscalização em Instituição de Guarda e Pesquisa de Bens Arqueológicos.

Essas iniciativas foram selecionadas dentre muitas outras para ressaltar que após anos de priorização apenas de análise e pesquisa arqueológica, finalmente passou a preocupar-se também com os procedimentos de curadoria e conservação arqueológica, conferindo assim a interdisciplinaridade entre Arqueologia, Museologia e Conservação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para o museólogo, as ideias de cultura, patrimônio e preservação estão, como se percebe, muito ligadas. A preservação também revela aspectos ideológicos interessantes e diversos: há os que preservam por saudosismo ou com a finalidade de valorizar/evidenciar bens de uma escala muito subjetiva e particular, e há os que o fazem para manter registros informativos, porque toda ação carece de uma informação anterior. Simultaneamente, a preservação proporciona a construção de uma memória que permite o reconhecimento de características próprias, ou seja, a identificação. E a identidade

cultural é algo extremamente ligado à autodefinição, à soberania e ao fortalecimento de uma consciência histórica.

Durante a pesquisa realizada no Rio Grande do Sul, notou-se que a preocupação quanto à durabilidade do patrimônio arqueológico e suas respectivas informações passou a ser prioridade sobretudo após a saturação das Reservas Técnicas, que acarretaram problemas de conservação e impossibilidade de salvaguardar novas coleções. Antes disso, o grande objetivo dos pesquisadores de arqueologia era fundamentalmente o salvamento arqueológico e a realização das análises com brevidade, vendo nas coleções uma fonte de conhecimento primária, mas ainda sem oferecer os cuidados necessário ao acervo.

A partir deste artigo, percebeu-se a importância dos procedimentos de curadoria e conservação de acervos, que para serem efetivos, precisam não apenas de um profissional conservador qualificado, mas também de uma infraestrutura adequada, a qual pouquíssimos museus do Rio Grande do Sul possuem. Entretanto, fica claro para a autora que a preservação do patrimônio cultural é também um ato político, e no caso do museólogo, considerado aqui um trabalhador social, significa que este não deve recusar a dimensão pública do seu trabalho.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARAÇAL, Anaildo Bernardo. **O objeto da Museologia: a via conceitual aberta por Zbynek Zbyslav Stránsky**. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, UNIRIO/MAST, Rio de Janeiro, 2008.

BITTENCOURT, José. Cada coisa em seu lugar. *In: Anais do Museu Paulista*. São Paulo: MP/USP, v. 8/9, 2001.

BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade**. São Paulo: TAO, 1979.

BRAGA, Gedley Belchior. A Conservação Preventiva e as reservas técnicas. *In: Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*. São Paulo, 1998.

COMERLATO, F. **Caderno da Oficina Arqueologia & Preservação**. Gaspar: XXI Encontro Regional do NEMU, 2004.

CURY, Marília Xavier. **Exposição**. Concepção, montagem e avaliação. São Paulo: Annablume, 2006.

GUARNIERI, Waldisa Rússio Camargo. Museologia e Identidade (1998). *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, 2010, p.176-185.

GUARNIERI, Waldisa Rússio Camargo. Conceito de Cultura e sua Inter-Relação com o Patrimônio Cultural e a Preservação (1990). *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, 2010, p.203-210.

ICAHM - International Scientific Committee on Archaeological Heritage Management. Carta Internacional para a Gestão do Patrimônio Arqueológico, 1990.

ICOM – **International Council of Museums**, 2008.

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. São Paulo: MP/USP, v.1, 1993.

NORA, Pierre. Memória: da liberdade à tirania. *In: Revista Musas*, Brasília: IBRAM, n.4 p. 6-10, 2009.

Análise de exposições museais: estudos de caso no centro-oeste do estado de São Paulo e no norte do estado do Paraná

Analysis of museum exhibitions: case studies in the central west of the state of São Paulo and in the north of the state of Paraná

Leilane Patricia de Lima (MAE-USP)
Pós-doutoranda no Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo
leilaneplima@gmail.com

Resumo: A pesquisa de pós-doutorado “Os Museus de Arqueologia e a Arqueologia nos Museus: análise de exposições museais no oeste de São Paulo e norte do Paraná”, sob supervisão da professora Dr^a. Marília Xavier Cury e com auxílio financeiro da FAPESP e da CAPES (Processo 2015/07756-9, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP)), é orientada para o eixo temático Museologia e Comunicação Museológica, Museografia e Museu, Coleções Indígenas e Exposição. Seu objetivo é evidenciar como a arqueologia e o patrimônio indígena têm aparecido no discurso contemporâneo em museus. Ademais, o estudo pretende contribuir com a Arqueologia Pública, a partir da aproximação com a Museologia e a Comunicação Museológica, desenvolver um banco de dados atualizado sobre as instituições visitadas e elaborar um panorama de modelos expográficos que utilizam (ou não) acervos indígenas musealizados em suas propostas comunicacionais, de forma a colaborar para a construção de uma

crítica de museus. Como *lócus* da pesquisa foi proposto um recorte regionalizado, de maneira a contemplar municípios de duas unidades geopolíticas vizinhas, São Paulo (região oeste do estado) e Paraná (região norte do estado), uma vez que ambas as regiões compartilharam processos de ocupação humana e de colonização semelhantes. Até o momento, foram realizadas 57 visitas técnicas em instituições museológicas. A seguir, apresento alguns dados quantitativos sobre tais instituições, no tocante à identidade, ao funcionamento, às características geográficas, físicas e arquitetônicas, à infraestrutura, à organização espacial e às formas de relacionamento com o público.

Palavras-chave: Museus. Exposições. Acervos Indígenas.

Abstract: The postdoctoral research "The Museums of Archeology and Archeology in Museums: analysis of museum exhibitions in the west of São Paulo and northern Paraná", under the supervision of Professor Dr^a. Marília Xavier Cury and with financial support from FAPESP and CAPES (Process 2015 / 07756-9, Foundation for Research Support of the State of São Paulo (FAPESP)), is oriented to the thematic axis Museology and Museological Communication, Museography and Museum, Indigenous Collections and Exhibition. Its purpose is to highlight how archeology and indigenous heritage have appeared in contemporary discourse in museums. In addition, the study intends to contribute with the Public Archeology, from the approach with the Museology and the Museological Communication, to develop an updated database on the visited institutions and to elaborate an overview of the exhibition models that use (or not) indigenous collections in their communication proposals, in order to collaborate in the construction of a museum critique. As a locus of the research, a regionalized cut was proposed, in order to contemplate municipalities of two neighboring geopolitical units, São Paulo (western region of the state) and Paraná (northern region of the state), since both regions shared processes of human occupation and of colonization. Until now, 57 technical visits have been made to museological institutions. Here is some quantitative data on these institutions, regarding identity, functioning, geographical, physical and architectural characteristics, infrastructure, spatial organization and forms of relationship with the public.

Keywords: Museums. Exhibitions. Indigenous Collections.

Introdução

A proposta inicial da pesquisa de pós-doutorado "Os Museus de Arqueologia e a Arqueologia nos Museus: análise de exposições museais no oeste de São Paulo e norte do Paraná" previa o estudo de 19 exposições museais localizadas nestas duas regiões. Todavia, o percurso e a própria dinamicidade do estudo, que partiu da observação direta da realidade empírica de museus e de exposições, levou a uma ampliação quantitativa e qualitativa da investigação proposta.

Quantitativamente, o número de museus e de espaços museológicos visitados ampliou-se de 19 para 57 instituições (conforme **Tabela 1**). Isso aconteceu porque a natureza da pesquisa é exploratória, o que proporcionou uma perspectiva mais ampla acerca de horizontes comunicacionais de acervos indígenas apresentados em exposições.

Qualitativamente, estendeu-se o meu olhar enquanto pesquisadora porque o estudo de exposições evidenciou que a temática indígena é ampla, com diferentes arranjos, organizações, recursos e é representada não apenas por artefatos arqueológicos, mas também por objetos etnográficos. Nesse sentido, a pesquisa expandiu com os estudos de campo, de propostas comunicacionais arqueológicas para outras tipologias institucionais e associou a arqueologia e a etnografia para o enfrentamento da musealização e da comunicação de culturas indígenas.

Dos 57 espaços museológicos visitados, 47 tiveram suas exposições analisadas. Nas outras 10 instituições não foi possível por diferentes razões, ou porque os museus foram completamente desativados ou estavam inativos temporariamente (7 no total) ou porque somente as exposições estavam inativas (3 no total), com o funcionamento normal de outros setores. Dito isso, este artigo tem como objetivo apresentar alguns aspectos quantitativos levantados durante as visitas técnicas. Tais aspectos, ligados direta ou indiretamente à comunicação museológica e fundamentais para compreensão da exposição como produto comunicacional, ajudaram-me a entender melhor a identidade, a disposição e a organização destas instituições, conforme apresentado a seguir.

Tabela 1- Museus visitados, estados de São Paulo e Paraná

	<i>Estado de São Paulo</i>			
Municípios	Instituições	Acesso à exposição?		
		<table border="1"> <tr> <td>Sim</td> <td>Não</td> </tr> </table>	Sim	Não
Sim	Não			

ANAIS DO III SINPEM

O FUTURO DOS MUSEUS E OS MUSEUS DO FUTURO

Assis	Museu e Arquivo Histórico de Assis – Casa de Taipa “José de Freitas Garcez” e Anexo “José Giorgi”	X	
	Museu Ferroviário Agenor Francisco Felizardo	X	
Paraguaçu Paulista	Museu e Arquivo Histórico Jornalista José Jorge Júnior	X	
Iepê	Museu de Arqueologia de Iepê	X	
	Museu Histórico da Igreja Presbiteriana Independente de Iepê	X	
Pedrinhas Paulista	Centro Cultural (Museu dos Pioneiros)	X	
Gália	Centro Cultural (Museu Municipal de Gália)	X	
Garça	Museu Histórico e Pedagógico de Garça	X	
Marília	Museu Histórico e Pedagógico Embaixador Hélio Antônio Scarabôtollo	X	
	Museu de Paleontologia de Marília	X	
Vera Cruz	Memorial de Vera Cruz		X
Bastos	Museu Histórico Regional Saburo Yamanaka	X	
Tupã	Museu Histórico e Pedagógico Índia Vanuíre	X	
Varpa	Museu Histórico de Varpa Janis Erdberges	X	
Bauru	Museu Ferroviário Regional	X	X
	Museu Histórico Municipal		
Ourinhos	Museu Municipal Histórico e Pedagógico de Ourinhos	X	
Presidente Prudente	Centro de Museologia, Antropologia e Arqueologia	X	
	Museu Prefeito Antônio Sandoval Netto	X	

ANAIS DO III SINPEM

O FUTURO DOS MUSEUS E OS MUSEUS DO FUTURO

Chavantes	Museu Histórico Municipal Adibe Abdo do Rio		X
Piraju	Museu Histórico Constantino Leman Centro Regional de Arqueologia Ambiental Mário Neme (USP)	X X	
Santa Cruz do Rio Pardo	Museu Histórico Pedagógico de Santa Cruz do Rio Pardo "Ernesto Bertoldi"	X	
	Total	20	3
<i>Estado do Paraná</i>			
Municípios	Instituições	Acesso à exposição?	
		Sim	Não
Cafeara	Museu Histórico Municipal João Rissati	X	
Colorado	Museu Municipal de Colorado		X
Uniflor	Fundação Museu Histórico e Centro Cultural Professora Maria Aparecida da Silva Ayres		X
Itaguajé	Casa da Cultura José Pereira Neto		X
Santo Inácio	Museu Histórico de Santo Inácio	X	
Bela V. Paraíso	Museu Municipal Gecy Fonseca		X
Porecatu	Museu Municipal José Jabur	X	
Sertanópolis	Museu Histórico de Sertanópolis	X	
Cambé	Museu Histórico de Cambé	X	

ANAIS DO III SINPEM

O FUTURO DOS MUSEUS E OS MUSEUS DO FUTURO

Londrina	Museu Histórico de Londrina Padre Carlos Weiss Museu de Geologia e Pedologia (UEL) Museu da Sociedade Rural do Paraná Centro de Referência, Memória e Cultura Indígena Centro de Visitantes Mata dos Godoy	X X X X X	
Ibiporã	Museu Histórico e de Artes de Ibiporã Museu do Café de Ibiporã	X	X
Jataizinho	Museu Histórico de Jataizinho	X	
Arapongas	Museu de Arte e História de Arapongas	X	
Rolândia	Museu Municipal de Rolândia Museu da Imigração Japonesa Fazenda Bimini	X X X	
Maringá	Museu Dinâmico Interdisciplinar (UEM) Museu da Bacia do Paraná (UEM) Museu de Geologia (UEM) Museu de História e Artes Hélenon Borba Côrtes Laboratório de Arqueologia, Etnologia e Etno-história (UEM) Museu Histórico (Unicesumar)	X X X X X	X
Floriano	Memorial Kimura	X	
Cornélio Procópio	Museu de História Natural Mozart de Oliveira Vallim Museu Histórico de Cornélio Procópio	X X	
Apucarana	Museu David Cordeiro		X

ANAIS DO III SINPEM

O FUTURO DOS MUSEUS E OS MUSEUS DO FUTURO

Mandaguari	Museu Cocari Museu Histórico Professora Elizabeth Ana Fontes	X X	
Marialva	Museu Memorial de Marialva Marco Arthur Saldanha Rocha (Prof. Tuta)	X	
	Total	27	7

Fonte: elaborado pela autora

O museu sob investigação: informações gerais sobre as instituições visitadas

Embora o objetivo principal da investigação seja analisar exposições como objetos de pesquisa, conforme as visitas técnicas aos museus avançavam, percebi que não seria possível dissociar a exposição da instituição museal, uma vez que a primeira é, entre tantas coisas, produto comunicacional da segunda, e também observei que as instituições ofereciam elementos que, mesmo extrapolando fisicamente o espaço expositivo, eram importantes do ponto de vista da comunicação museológica, direta ou indiretamente. Exemplifico esta afirmação a partir de alguns questionamentos que surgiram durante o desenvolvimento da investigação.

Como a comunicação museológica pode ser eficiente se museus operam sem canais de atendimento ao público? Como atrair o público se o entorno imediato da instituição transmite a sensação de insegurança e de abandono? Como acolher as pessoas em edifícios com ausência de sinalização que prejudica e/ou impede o acesso e a circulação no interior do museu? Como receber públicos com mobilidade reduzida ou com necessidades especiais em edifícios sem acessibilidade? Como oferecer segurança ao edifício, às pessoas e aos acervos sem equipamentos e dispositivos necessários? Como desenvolver ações administrativas, técnicas e educativas sem espaços físicos adequados e específicos? Como incluir sem infraestrutura, ações de divulgação e de atendimento necessárias?

Para contemplar os aspectos comunicacionais dos museus pesquisados, registrei no Roteiro de Análise de Exposição^[1] os dados institucionais e operacionais, as

características geográficas, físicas e arquitetônicas da instituição-sede, os elementos referentes à infraestrutura, à organização espacial e às formas de relacionamento com o público. Visitei locais com diferentes categorias institucionais: “Centro Cultural”, “Memorial”, “Laboratório” e “Museu”. Ademais, considerei não apenas os Museus Arqueológicos, mas também as outras instituições com potencial para exporem acervos indígenas, tais como os Museus Históricos (a maioria deles), os Museus de Ciências, de Geologia, de História Natural entre outros.

A respeito da administração destes espaços, analisei museus privados, mistos e públicos. Entre os museus públicos estão os municipais (mais visitados) e os estaduais. Em geral, os museus contavam com uma variedade de acervos: Antropologia e Etnografia, Arqueologia, Artes Visuais, Ciências Naturais e História Natural, Ciência e Tecnologia, História, Imagem e Som, Biblioteconômico, Documental, conforme Guia dos Museus Brasileiros (2011, p. 19-20).

Quanto aos canais de relacionamento com o público, ou seja, os meios (telefônico, eletrônico e presencial) em que as instituições ofereciam atendimento às pessoas, 80% dos espaços visitados apresentavam atendimento telefônico amigável e mais de 90%, atendimento presencial receptivo. Todavia, o atendimento eletrônico (e-mail, site, mídias sociais), item básico de relacionamento por se caracterizar, muitas vezes, como o primeiro contato do visitante com o museu (DUARTE CÂNDIDO, 2014, p. 66), ainda não era oferecido por 28% das instituições ativas.

No que se refere ao espaço geográfico e físico, identifiquei aspectos relacionados ao contexto de implantação dos museus: localização, equipamentos culturais próximos, circulação na área, entorno imediato da instituição e uso do espaço externo.

Quanto à localização e à circulação no entorno, analisei museus localizados em zonas urbanas (regiões centrais e periféricas) e em zonas rurais, próximos ou distantes de instituições culturais (teatros, museus, bibliotecas, galerias, arquivos), com movimentação restrita, média e ampla de veículos individuais e coletivos.

Sobre o entorno imediato da instituição, a pesquisa revelou que 62% das instituições ativas tinham a área adjacente ao edifício do museu atrativa, ou seja,

composta por elementos que poderiam despertar o interesse do público, estimular e incentivar o visitante a aproximar-se e adentrar na instituição.

Em relação ao aproveitamento da área adjacente ao edifício do museu, identifiquei usos variados e não excludentes: em 50% das instituições havia, no espaço externo, elementos expositivos, compostos por objetos (isolados ou agrupados), cenários, vitrines externas e outros recursos expositivos; em 30% o espaço externo era usado para o desenvolvimento de atividades educativas (leituras, representações cênicas, oficinas, brincadeiras entre outras); em 56% o uso estava relacionado ao descanso e ao lazer, com oferta de assentos, de mesas, de áreas cobertas, de praças, de pátios, de jardins, onde era possível o público descansar, conversar e fotografar. Todavia, 24% das instituições não usavam o espaço externo para oferecer e desenvolver atividades.

A investigação também permitiu observar os elementos de comunicação relacionados às informações, às sinalizações para e no museu e às orientações no interior da instituição com intuito de acolher, de atender e de informar o público (WOOLLARD, 2004, p.125-126). Na pesquisa, denominei tais elementos de comunicação externa e de comunicação interna. Externamente, observei todas as possíveis informações e as sinalizações que auxiliavam o visitante a chegar aos museus e adentrar no espaço. Estes elementos estariam dispostos no decorrer do trajeto e expostos de maneira visível na parte externa, tendo como referência o edifício do museu.

Sobre isso, os elementos recorrentes foram a identificação na fachada do edifício (74%), as placas no trajeto (48%) e as placas institucionais que apresentavam a história da instituição (inauguração, reformas, ampliações, parcerias institucionais) e/ou a sua razão de ser (objetivos, valores, missão, vocação), em 46%. Ao contrário, 26% das instituições não tinham identificação na fachada e 52% não apresentavam placa no trajeto, sendo a ausência de sinalização externa um fator importante de impedimento de acesso ao público.

Internamente, os elementos mais observados foram: identificação de setores e de áreas do museu (46%) e placas institucionais (34%). É preciso ainda destacar que 76% das instituições não apresentavam sinalética diretiva de segurança, usada em situações

de emergência, e 26% dos museus abertos e pesquisados não tinham nenhum elemento comunicacional que ajudasse o visitante a circular no interior da instituição museológica.

No que se refere ao acesso aos museus, 96% das instituições ofereciam-no de forma gratuita. Ademais, em todos os museus foi possível chegar por meio de transportes coletivos ou particulares, sendo a restrição de transportes identificada em 12% das instituições visitadas. Outras foram as barreiras de acesso mais significativas, tais como a ausência de sinalização, a existência de desníveis e de obstáculos e a presença de portas e portões fechados. Ainda a esse respeito, 84% das instituições ofereciam rampa de acesso, mas, por outro lado, 90% não tinham piso tátil ou direcional.

É também importante acrescentar informações sobre as tipologias dos imóveis, bem como outras características associadas: funções exercidas no espaço, formas de institucionalização, infraestrutura, segurança do edifício, do acervo e das pessoas (CARNEIRO, 2006). Sobre isso, 48% dos museus ocupavam prédios históricos não tombados e, na maioria dos casos, estes espaços foram reformados e adaptados para uso como instituição museológica. Além disso, pouco mais de 50% exerciam outras funções no espaço, não necessariamente vinculadas à atividade museal.

Em relação à infraestrutura de espaços e de equipamentos, para uso do público, os estacionamentos, as áreas de descanso, os bebedouros e os banheiros acessíveis foram os itens mais encontrados em mais de 50% das instituições. Os menos encontrados foram: as bibliotecas, as salas de pesquisa, as lanchonetes, as lojas, os fraldários, os guarda-volumes, as cadeiras de rodas etc.

No tocante à segurança dos edifícios, 28% das instituições não apresentavam nenhum item no ambiente do museu. Para aquelas que apresentavam itens de segurança, os mais comuns foram os alarmes (48%) e a vigilância (42%). De maneira específica, sobre a segurança contra incêndios, 72% dispunham de extintores, enquanto que 24% não apresentavam nenhum tipo de equipamento e dispositivo destinados a garantir a detecção, o controle e o combate a incêndios, tais como mangueiras, iluminação, sinalização, saídas de emergência.

Vale dizer também que observei a composição de setores das instituições, os espaços do museu, de fruição do público, da equipe técnica e do setor administrativo. De

acordo com Chagas e Nascimento (2009, p. 19), estes aspectos estariam igualmente relacionados ao programa arquitetônico do museu que deveria prever, no mínimo, espaços que contemplassem os setores expositivo, administrativo e técnico.

Em relação ao setor expositivo, verifiquei que 92% das instituições visitadas tinham espaço específico destinado às exposições de longa duração, 42% às exposições temporárias e 30% às exposições itinerantes. Sobre o setor técnico, 62% das instituições tinham reservas técnicas e em 22% havia laboratórios. Entretanto, somente 8% possuíam setor educativo e 34% não tinham nenhum espaço dedicado à área técnica. A respeito do setor administrativo, 74% dos espaços tinham secretaria, em 16% havia sala de diretoria, em 20% sala de reunião e em 18% não foi identificada a existência de salas destinadas às atividades de cunho administrativo.

Finalmente, também foram observadas as formas em que as instituições se relacionavam com o público, tanto ao que se refere ao controle de pessoas que acessavam o espaço (presencial e virtualmente), quanto às ações de divulgação e de atendimento. A esse respeito, 78% das instituições faziam controle quantitativo de visitantes, 8% realizavam controle de acesso em páginas da internet e 22% não tinham nenhum tipo de controle sobre o público presencial ou virtual. Quanto às ações de marketing, as mais comuns foram horários alternativos de atendimento (50%) e pôsteres informativos (36%). As menos comuns foram oferta de cartões de visita (4%) e envio de SMS ao público visitante (2%). No que se refere às ações de atendimento mais recorrentes, 76% ofereciam monitorias e visitas guiadas, 32% palestras, 26% oficinas e 22% representações teatrais.

Considerações finais

O panorama aqui descrito revelou alguns dados quantitativos que caracterizaram os museus e os espaços museológicos visitados no tocante aos aspectos institucionais, operacionais, geográficos, físicos e arquitetônicos; às características de infraestrutura, de organização espacial, e às formas de relacionamento com o público. Tais dados, ainda em processamento, delinearão as fragilidades encontradas, bem como os horizontes comunicacionais destas instituições. A apresentação deles, mesmo que parcial, é somente um primeiro passo.

Agradecimentos

Agradeço aos organizadores do III SinPeM, à Marília Xavier Cury, supervisora de pós-doutorado no MAE-USP, e à FAPESP-CAPES pelo apoio financeiro à pesquisa em andamento (Processo 2015/07756-9, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP)).

Referências

CARNEIRO, F. G. **Da relação da arquitetura e museologia nos museus**. Monografia (Curso de Especialização em Museologia) - Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, 2006.

CHAGAS, Mário de Souza; NASCIMENTO JUNIOR, José do (Orgs.). **Subsídios para a criação dos Museus Municipais**. Ministério da Cultura-Instituto Brasileiro de Museus e Centros Culturais, Departamento de Processos Museais. Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: <<http://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2013/09/manual-subsidio-para-criacao-de-museu.pdf>>. Acesso em: 2 mar. 2018.

DUARTE CÂNDIDO, Manuelina Maria. Orientações para gestão e planejamento de museus. **Coleção Estudos Museológicos**, Florianópolis, v.3, FCC Edições, 2014. Disponível em: <http://www.fcc.sc.gov.br/patrimoniocultural/arquivosSGC/DOWN_153805Coleco_Vol_III_web.pdf>. Acesso em: 01 mar. 2018.

INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS (IBRAM). **Guia dos Museus Brasileiros**. Brasília, 2011. Disponível em: <http://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2011/05/gmb_extintos.pdf>. Acesso em: 5 mar. 2018.

WOOLLARD, Vicky. Acolhimento do visitante. In: BOYLAN, Patrick (Ed.). **Como gerir um museu: manual prático**. Paris: ICOM – Conselho Internacional de Museus, 2004, p. 113-128. Disponível em: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0018/001847/184713por.pdf>>. Acesso em: 02 mar. 2018.

[1] A estrutura do instrumento metodológico utilizado na pesquisa foi apresentada no capítulo de minha autoria, “A arqueologia e o patrimônio arqueológico indígena em exposições museais no Centro-Oeste de São Paulo e Norte do Paraná”. In: Marília Xavier Cury. (Org.). **Direitos indígenas no Museu: novos procedimentos para uma nova política: a gestão de acervos em discussão**. 1ed. São Paulo: Secretaria da Cultura: ACAM Portinari: Museu de Arqueologia e Etnologia, 2016, p. 115-127.