

Rede

Professores e Pesquisadores em Museologia

Bruno Melo de Araújo
Verona Campos Segantini
Monique Magaldi
Gleyce Kelly Maciel Heitor

MUSEOLOGIA E SUAS INTERFACES CRÍTICAS:

MUSEU, SOCIEDADE E OS PATRIMÔNIOS


**Editora
UFPE**



MUSEOLOGIA E SUAS INTERFACES CRÍTICAS: MUSEU, SOCIEDADE E OS PATRIMÔNIOS

Organização

Bruno Melo de Araújo, Verona Campos Segantini, Monique Magaldi
e Gleyce Kelly Maciel Heitor

Comissão Organizadora do III Sebramus

Bruna Antunes - UFPA
Carmem Lúcia Souza da Silva – UFPA
Emanuela Sousa Ribeiro – UFPE
Emanuel Oliveira Junior – UFPA
Flávia Olegário Palácios – UFPA
Hugo Menezes Neto – UFPE
Marcela Guedes Cabral – UFPA
Marcelo Nascimento Bernardo da Cunha – UFBA
Silmara Kuster de Paula Carvalho – UNB
Sue Anne Regina Ferreira da Costa – UFPA

Comissão Científica do III Sebramus

Ana Carolina Gelmini – UFRGS
Aurea da Paz Pinheiro – UFPI
Cristina de Almeida U. C. Barroso – UFS
Daniel de Souza Leão Vieira – UFPE
Joseania Miranda Freitas – UFBA
Luciana Silveira Cardoso – UFSC
Luís Carlos Borges – UNIRIO/MAST
Manuelina Maria Duarte Cândido – UFG
Marcela Guedes Cabral – UFPA
René Lommez Gomes – UFMG
Viviane da Silva Santos - UFRB

Patrocínio

Rede de Professores e Pesquisadores em Museologia

Projeto gráfico e diagramação

MUZE Museologia e Patrimônio
Manoela Lima

Publicado por

Editora UFPE



CATALOGAÇÃO NA FONTE:

BIBLIOTECÁRIA KALINA LIGIA FRANÇA DA SILVA, CRB4-1408

M986 Museologia e suas interfaces críticas [recurso eletrônico] :
 museu, sociedade e os patrimônios / [organizadores] Bruno
 Melo de Araújo... [et al]. – Recife : Ed. UFPE, 2019.

Vários autores.

Inclui referências.

ISBN 978-85-415-1132-2

(online)

1. Museologia. 2. Patrimônio cultural – Proteção. 3.
Curadoria. 4. Museus – Curadoria. I. Araújo, Bruno Melo de
(Org.).

069

CDD (23.ed.)

UFPE (BC2019-045)

APRESENTAÇÃO

A Rede de Professores e Pesquisadores do Campo da Museologia foi criada em 2008, em Florianópolis, durante o 3º Fórum Nacional de Museus, por iniciativa de professores e pesquisadores vinculados aos Cursos de Museologia de diferentes instituições de Ensino Superior do país. Naquele momento, vários cursos haviam sido criados ou estavam em processo de implementação e com isso, buscava-se sistematizar informações e propor reflexões colaborativas e em sintonia, vislumbrando-se possibilidades de articulações de abrangência nacional.

Desde então a Rede vem ampliando as possibilidades de intercâmbio buscando contribuir para o fortalecimento da Museologia. Neste sentido, uma de suas principais proposições foi a concepção em 2013, do Seminário Brasileiro de Museologia - SEBRAMUS, que teve como objetivo articular e proporcionar discussões acadêmicas sobre a área, promovendo divulgação qualificada da produção científica dos professores e pesquisadores.

É inegável como o SEBRAMUS rapidamente tornou-se um evento relevante, atraindo professores, pesquisadores e estudantes que se dedicam aos museus, à museologia e às interfaces destes com o patrimônio. O evento oferece, portanto, um espaço privilegiado para o debate e fomento da produção científica. Os anais, publicados a partir dos eventos realizados em Belo Horizonte (UFMG/2014), Recife (UFPE/FUNDAJ/2015) e Belém (UFPA/2017) demonstram, a partir dos Grupos de Trabalhos propostos, como a produção se tornou significativa e plural nos últimos anos e apontam para a consolidação de uma comunidade descentralizada e imantada pelos 16 cursos de graduação em instituições públicas e 06 cursos de pós-graduação no país.

Ainda são muitos os desafios que se apresentam, mas algumas ações são importantes e estratégicas como forma de ampliar a visibilidade e democratização dos conhecimentos que são produzidos no âmbito dos cursos de graduação e pós-graduação em Museologia. A criação do repositório do SEBRAMUS, desenvolvida em parceria com a UNB, foi uma conquista importante nesta direção, passando a abrigar os anais de todos os eventos que já foram e serão realizados.

Após a realização do III SEBRAMUS vislumbramos a possibilidade de produzir uma publicação para evidenciar às discussões que foram apresentadas nesta edição, que ocorreu em Belém. Documentar este conjunto de debates e reflexões, com uma publicação que extrapolasse os anais, mas que junto a eles registrasse a multiplicidade de questões abarcadas pelo evento.

Dessa forma, convidamos os coordenadores de Grupos de Trabalho e os expositores das Mesas Redondas a desenvolverem textos que revelassem a importância dos temas propostos para o campo, sinalizando possibilidades metodológicas, diálogos interdisciplinares e abordagens conceituais. São essas contribuições e reflexões delineadas e debatidas no evento que apresentamos



nesta publicação. Um conjunto de 13 textos, distribuídos segundo uma sequência lógica, porém não seccionada, mas que apresentam proximidade temática e que englobam reflexões em torno da Museologia e do Patrimônio.

Trabalhos decorrentes de análises ricas e experiências institucionais e de pesquisa de todas as regiões do país, compondo um interessante panorama da produção acadêmica da área. Textos que atravessam temáticas como Expografia, Curadoria, Museus Universitários, Gênero, Diversidade Sexual, Pós e De-colonialidades, Cultura Política, Conservação de bens culturais, que aqui reunidos demonstram o amplo espectro que o campo comporta.

Abrindo a publicação temos o texto intitulado *Museologia, Comunicação e Mediações Culturais – curadoria, públicos e participações ativas e efetivas*, no qual Marília Xavier Cury compartilha a experiência da abordagem colaborativa utilizada na elaboração da exposição Resistência Já! resultante de um processo curatorial experimentado no MAE/USP com os indígenas Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena. Para a autora, o desafio contemporâneo da museologia é abrir-se socialmente respaldada por experimentações participativas, deslocando o centro de atenção do museu – como instituição que busca manter-se na hegemonia – para as comunidades, seus saberes e práticas, que possam ser exemplos da diversidade.

Na sequência, em *Curadoria de exposições: uma abordagem museológica*, Carolina Ruoso apresenta os resultados de uma pesquisa acerca das teorias e metodologias de curadoria. A autora analisa a curadoria pela perspectiva da história das exposições e aponta para uma escassez de referências sobre a prática curatorial. Propõe que é necessário compreender a curadoria como parte da cadeia operatória da Museologia e apresenta um debate sobre os diferentes usos do termo curadoria colaborativa por diferentes agentes. Como chave metodológica, propõe um Roteiro Narrativo Curatorial, como horizonte para a sistematização das reflexões e práticas curatoriais desde uma perspectiva museológica.

Em *Museus e Patrimônio Cultural Universitário: discutindo conceitos e promovendo parcerias e articulações*, Emanuela Sousa Ribeiro, Marcus Granato e Verona Segantini buscaram conferir definições mais precisas ao patrimônio universitário e consequentemente, aos museus universitários, articulando uma análise que dialoga diretamente com as atividades que caracterizam os respectivos espaços e os diferencia de outras tipologias de museu. Os autores ainda destacam a busca de afirmação e articulação de redes de cooperação dos museus universitários brasileiros, tal como o Fórum de Museus Universitários, criado em 1992.

Na sequência, ampliando as discussões sobre este tema, o texto de autoria de Maurício Cândido e Maria Cristina Bruno, apresenta o *GT Coleções e Museus Universitários* e a criação da Rede Brasileira de Coleções e Museus Universitários que tem como proposta o desenvolvimento de uma plataforma eletrônica que reunirá dados de todas as regiões do país. Apresentam também as contribuições dos trabalhos no âmbito do GT, que demonstram a variedade de experiências desenvolvidas nas universidades.

Nada de Novo no FRONT: O episódio QueerMuseu enquanto continuidade





da *LGBTfobia nacional e museológica* é o texto no qual Jean Baptista dedica-se a discutir como o processo de perseguição e censura à exposição *QueerMuseu* insere-se num contexto mais amplo de LGBTfobia, experiência vivida também por outros museus e exposições que abriram espaço para esse tema. Embora o autor reconheça os caminhos abertos pela nova museologia, evidencia que ainda são muitos os silenciamentos em relação à temática LGBT na área e nos museus. Para as mudanças nessa perspectiva, sobretudo no contexto de enfrentamento ao pensamento ultraconservador, defende a importância de se inserir tais discussões na formação de museólogos e nas pesquisas desenvolvidas na pós-graduação, além de um posicionamento mais efetivo das instituições.

Ana Audebert, Camila Wichers e Marijara Queiroz assinam o sexto texto, intitulado *Interfaces críticas entre Museologia, Museus e Gênero* no qual sistematizam o debate em torno dos conceitos de gênero e feminismos e como tal discussão deve reverberar na construção epistemológica da Museologia. Realizam ainda o balanço dos debates realizados no GT Museologia, Museus e Gênero, analisando como tais noções são mobilizadas para análises de contextos museológicos e ou repercutem em processos museológicos ressignificados.

Depois, com *O Patrimônio num Giro Decolonial*, Luciana Christina Cruz e Souza problematiza a legitimidade atribuída a determinados agentes especializados nos processos de patrimonialização. A autora buscou perceber como "esquemas de reprodução da colonialidade" marcaram as dinâmicas institucionais do IPHAN e reverberaram nas ações preservacionistas, sobretudo em Minas Gerais. Tal dinâmica permite interpretar que o patrimônio, na sua expressão institucionalizada, seria, então, produto das relações moderno-coloniais, indicando possibilidades de interpretá-lo como uma ferramenta de manutenção da colonialidade.

Museus e Cultura Política, de Francisco Sá Barreto, Hugo Menezes e Glauber de Lima é dedicado a revisar importantes questões para os estudos contemporâneos da cultura, como a democracia, o direito à memória, a diversidade, a inclusão e a ideia de comunidade, apontando para a complexidade dessas categorias quando acionadas por equipamentos museológicos. Apontam para a problemática da cultura como recurso – sobretudo em políticas de cidade e na gestão de territórios – e apontam para a necessidade de que sejam construídas perspectivas epistemológicas mais sólidas para a uma análise das políticas culturais desde a Museologia. Com base nisso fazem um balanço dos debates que ocorreram nas duas edições do Grupo de Trabalho Museus e Cultura Política, nas edições de 2015 e 2017 do SEBRAMUS.

A pesquisa em Museologia ou...por uma pesquisa adjetivada, de Manuelina Maria Duarte Cândido, é uma reflexão sobre a produção de conhecimento em Museologia atenta às especificidades do trabalho empírico desenvolvido nos espaços museais. A autora propõe a diferenciação entre pesquisa museal e pesquisa museológica, apontando que não o não discernimento entre essas duas categorias de pesquisa tem consequência direta nos currículos e na formação em Museologia. Para isso propõe a necessidade de fundamentarmos a metodologia de pesquisa em Museologia como forma de delinear as especificidades do campo e qualificar sua produção.



No texto *Museologia e as tecnologias digitais e em rede: Patrimônio e museus em espaços e tempos expandidos*, Carmen Lucia Souza e Silva e Priscila Maria de Jesus apresentam pesquisas que foram dialogadas coletivamente no III SEBRAMUS e que delineiam o anseio de propor espaço de compartilhamento de ideias e de encontro de pesquisadores interessados no debate, no Brasil, sobre o patrimônio e os museus na cultura digital, transmidiática e ciberconectada. Assim sendo, dedicam-se a analisar as transformações nas ações de comunicação museológica com a incorporação de novas tecnologias e na compreensão de espaços museológicos expandidos através do uso de recursos tecnológicos.

No penúltimo artigo, *Museologia e Arte Contemporânea em diálogo*, Anna Paula da Silva nos apresenta questões desafiadoras para os Museus e a Museologia dada as características, dinâmicas e poéticas que envolvem a Arte Contemporânea. A questão da efemeridade, as singularidades dos processos de musealização e suas consequências na documentação e conservação são os fios condutores que revelam um conjunto de possibilidades de estudos que abrem espaços de reflexão e problematização, que na perspectiva da autora, devem ser encarados de forma interdisciplinar.

Fechando a publicação, *O diabo vai ao museu: levantamento e análise das representações do diabo em museus brasileiros de arte e cultura popular*, Judivan Ferreira e Vânia Dolores Estevam de Oliveira buscam refletir sobre a centralidade das representações do diabo e suas transformações no imaginário religioso ocidental. Os autores percorrem diferentes expressões e referências artísticas, para refletir como o tema se apresenta como ponto importante de reflexão para a museologia e como se faz presente na museália dos museus de arte popular. Tal investigação aponta para uma contradição ao constatar que embora este seja um elemento importante para a construção de determinado imaginário, há poucos vestígios – e mesmo um apagamento – da materialidade do diabo nos acervos e coleções.

Esse conjunto de textos, aqui resumidos, apontam para a diversidade de temas, questões e metodologias que citamos anteriormente. Sabemos que essa publicação é apenas um recorte, frente ao debate amplo e diversificado que teve lugar no III SEBRAMUS. Esperamos, contudo, que este livro e o conjunto de textos aqui disponíveis, deem início a uma série de outras iniciativas que abriguem contribuições dos professores e pesquisadores do Campo da Museologia. Que ele seja recebido como mais um importante fórum de interlocução e reflexão epistemológica. Desejamos, sobretudo, que fomente a reflexão sobre a necessidade de produzirmos também a memória do SEBRAMUS como importante componente da história das pesquisas contemporâneas em Museologia no Brasil.

Bruno Melo de Araújo
Verona Campos Segantini
Monique Magaldi
Gleyce Kelly Maciel Heitor

Rede
Professores e Pesquisadores em Museologia



MUSEOLOGIA, COMUNICAÇÃO E MEDIAÇÕES CULTURAIS: CURADORIA, PÚBLICOS E PARTICIPAÇÕES ATIVAS E EFETIVAS

Marília Xavier Cury

A museologia no Brasil vem avançando a passos irregulares, sempre com referências internacionais, mas com aportes específicos. As funções museais – científica, educacional e social – se atualizam, posto que novas concepções sobre conhecimento e saber se recolocam, a educação se transforma fundada em novos preceitos e a participação social vem abrindo espaço em todos os setores, o da cultura substancialmente e, em decorrência, o museu surge com outras obrigações e novos e desafiadores compromissos, transpondo reproduções do passado. Não podemos negar o quanto a Declaração de Santiago do Chile, 1972, foi e ainda é importante para entendermos e aceitarmos modelos museais diferenciados. Conceber museu como espaço e, por ser delimitado, lugar de restrições está absolutamente superado, pois:

Extrapolar a sede e romper com a ideia ultrapassada de extramuros são dois exemplos concretos de superação, pois os limites da instituição não podem ser as paredes de uma edificação, o museu não é e não está em um prédio, como a ação do museu não se limita a esse espaço. Esse museu precisa do território, da diversidade de públicos e dos diferentes culturais para educar e se educar sucessivamente. (CURY, 2016a:168)

O movimento internacional por uma nova museologia também exerceu grande influência na museologia, pois evidenciou que antigas práticas eram reveladoras do *modus operandi* da hegemonia e que novos caminhos devem ser experimentados para que a diversidade seja contemplada e o diferente faça parte das estratégias participativas do museu.

O modelo hegemônico ainda está aí, com revelações mais visível (em exposições, por exemplo) ou menos (nos subtextos institucionais). Esse modelo apresenta-se nos museus do mundo todo, no Brasil inclusive. Não se trata de um estratagema, a luta do mal contra o bem ou vice e versa, mas esquemas de perpetuação cuja reprodução ganha formas diferenciadas, bonitas, ricas e,



obviamente, criativas e envolventes, pois nenhum pensamento se mantém hegemônico sem que tenha a capacidade de perpetuar-se integradamente ao seu contexto de existência. A indústria cultural não é a hegemonia, mas é parte dela e precisa dela para instituir-se como realidade, nessa situação se enquadram muitos museus internacionais e brasileiros. O hegemônico cria suas próprias estruturas de (des)valorização de outras formas e renovação de si.

Hoje vivemos muitas experimentações, o que é deveras salutar para que possamos construir novas possibilidades museais fundadas nos princípios democráticos e nos direitos humanos universais. Nesse sentido, apresento alguns pontos para discussão, partindo do tema da mesa Curadoria, mediação e estudos de público, organizada no 3º Sebramus, com a intenção de dar continuidade a questões tão importantes iniciadas com as rupturas propostas nas décadas de 1970 e 1980 que adentraram o século XXI. Em outros termos, ainda precisamos tratar de problemáticas dos séculos XIX, a construção do hegemônico com o ideal de nação, e XX, para realizarmos uma museologia já na segunda década do século XXI.

A museologia crítica cerca aspectos relevantes. Flórez Crespo sintetiza os eixos dessa museologia que surge da contraposição entre a museologia tradicional e a nova museologia e no meio de “la crisis constante del concepto de museo como espacio de interacción entre el público y una colección, y como consecuencia de una política cultural” (2006:232). Para a autora, a museologia crítica evidencia a presença da cultura dominante no museu, posiciona o museu nas diretrizes comunicacionais da democracia, tornando-se importante instrumento de educação não formal a partir de diferentes formas interpretativas dialógicas negociadas em face dos diferentes poderes definidores das políticas culturais.

Não por acaso a museologia crítica recorre aos estudos de público, o que denominarei de estudos ou pesquisa de recepção. Não por acaso, também, essa abordagem da museologia se aproxima da comunicação, pois tem em sua base questões comunicacionais tais como os processos de trocas, disputas e interações.

E nessa linha, a “**museología crítica**” estudia el museo como un espacio de conflicto, de tensiones y de cruce de culturas (tanto de las culturas de los



diversos visitantes o comunidades, como de las culturas internas del museo, esto es, las personas y perfiles de los equipos que lo conforman: comisarios, conservadores, educadores, etc.) (MUSEOLOGÍA CRÍTICA, destaque do verbete).

Indo além, “referimos a una teoría que propone que tanto la museología tradicional como sus principios básicos (v. gr., musealidad) son un producto de la sociedad en las cuales son creados, es decir, definidos por el contexto histórico, político y económico en el cual los museólogos y los museos están inmersos” (NAVARRO; TSAGARAKI, 2009-2010:51).

A comunicação está imbricada à museologia crítica e para ambas o receptor, o público, tem papel central, melhor, tanto a comunicação museal quanto a crítica feita à museologia e ao museu são vistas desde a recepção. A contribuição de Jesús Martín-Barbero (1997) é essencial para essas reflexões, pelo deslocamento das atenções da pesquisa em comunicação dos meios (os museus), para as mediações (a cultura). Com isso, a centralidade da comunicação museológica está na recepção, posto que não se inicia e tampouco encerra-se no museu, mas no meio cultural e no cotidiano das pessoas. Isso não diminui o papel do museu, e da exposição, mas o recoloca em outros termos, sobretudo no que se refere à integração do processo comunicacional entre as condições de produção, veiculação de mensagens e recepção. Os estudos de recepção, por sua vez, viabilizam o entendimento de como os processos comunicacionais engendrados pelos museus aproximam-se ou distanciam-se da cultura, partindo do pressuposto que cada visitante é um representante da cultura que vive. Então, se a comunicação deslocou seu ângulo de análise ao passo que integra as partes do processo, a pesquisa de recepção reforça essa perspectiva ao deslocar o ponto de observação do emissor e do meio para a recepção. O conceito de mediação também está fortemente presente em Martín-Barbero (1997) ao deslocar os estudos comunicacionais dos meios, reposiciona a mediação na cultura e não como elemento intermediário entre polos, emissor e receptor, o que, na minha concepção, a museologia crítica se apoia também, entendendo que as relações se estabelecem diretamente entre atores, sujeitos ativos nos processos museológicos, sem intermediações.

O museu e a equipe, no caso, são hábeis articuladores de processos, uma nova posição que precisa ser cultivada.

Acrescentaria que o museu se faz nas relações comunicacionais, pelas quais reorganiza as falas e as práticas, constrói narrativas ao mesmo tempo que intervém efetivamente em processos de recepção. E porque realiza experimentações, o museu se dá o direito de ser contraditório, inseguro e incerto, de negar o que não quer, promover a participação, projetar ideais, questionar tipologias e modelos, quebrar preconceções e concepções, pois reconhece que não se adequa a parâmetros preestabelecidos ou estabelecidos anteriormente. (CURY, 2016a:153)

Entre a comunicação e os estudos de recepção está a Teoria das mediações para a qual o espaço da comunicação é campo de conflitos, jogos de poder e hegemonia, de tensões e ambiguidades, construção de sentidos e significações e negociação a partir da apropriação da mensagem, das relações de divergências e convergências e complexidades. Por aí vai a museologia crítica (FLOREZ CRESPO, 2006, NAVARRO; TSAGARAKI, 2009-2010).

Há uma problemática museológica que se constrói criticamente pela comunicação e pelas circunstâncias museais (os contextos em que se insere o museu que geram textos). E em se tratando da crise, o museu atravessa uma transição entre o modelo tradicional e o emergente.

O museu em transição não nega as tradições museográficas advindas do século XIX, mas questiona seu *modus operandi* e se propõe a alterá-lo por meio de experimentações, pois não sabendo realizar o museu emergente, a transição propõe experimentações de distintas ordens que permitam análises críticas e remodelações curatoriais e museográficas" (CURY, 2016a:153).

A museologia social surge também da Declaração de Santiago do Chile, 1972, da nova museologia e da crise dos museus. Ganha corpo a partir da década de 1990 com uma postura descolonizante, rompendo com o modelo europeu de poder baseada na ideia de estado-nação. Com a visão sociológica sobre os museus e a crise que recai sobre a instituição, a museologia social surge e se fortalece.

Tanto Santos (2017) quanto Tolentino e Franch (2017) reconhecem que museologia social começa a ganhar corpo e visibilidade em 1993 com a criação do Centro de Estudos de Socio-museologia e o lançamento do periódico Cadernos de Sociomuseologia na Universidade Lusófona de Humanidades e



Tecnologias. Na primeira edição do periódico, Mario Moutinho¹ publica o artigo Sobre o conceito de museologia social.

Anos após, discute-se se os termos sociomuseologia e museologia social têm a mesma conceituação (SANTOS, 2017; TOLENTINO, FRANCH, 2017), discussão em aberto. Museologia social é o termo mais recorrente no Brasil.

No mapa cognitivo (Figuras 35-36) desenvolvido por Santos (2017:90), a autora aborda a contribuição de Mario Chagas e Inês Gouveia² para a discussão. Para os autores, na síntese de Santos, museologia social é “uma museologia comprometida com a redução das injustiças e desigualdades sociais, o combate aos preconceitos, a melhoria da qualidade de vida coletiva, o fortalecimento da dignidade e da coesão social, a utilização do poder da memória, do patrimônio e do museu em favor das comunidades populares, dos povos indígenas e quilombolas e dos movimentos sociais” (idem).

Para Suzy Santos (2017: p. 91-98), outras museologias decorrem da social, como as afirmativas, de gênero, LGBT, de resistência (religiosa e/ou cultural), indígena e outras que evidenciam uma militância com a incorporação de outras falas e discursos, em contraposição ao conservadorismo, o preconceito e a intolerância.

Tolentino e Franch (2017:82) destacam que na museologia social há o deslocamento de foco do objeto para o homem, acrescentaria que isso a aproxima da museologia crítica. Mas os autores reforçam que a museologia social é participativa, base da função social do museu (idem:83), ao passo que a crítica se centra no público, sutil diferença que tem a ver com a práxis museográfica e o foco de atenção de análises museológicas. Em síntese, precisamos das duas escolas museológicas.

¹ Cabe lembrar que esse autor também se baseia na Declaração de Caracás, 1992.

² Santos (2017) analisou o artigo CHAGAS, Mario de Souza; GOUVEIA, Inês. Museologia Social: reflexões e práticas (à guisa de apresentação). **Cadernos do CEOM** – Museologia Social. Chapecó: Unochapecó, Ano 27, n.41, p.9-24, dez. 2014. A citação indireta encontra-se na pág. 16 do artigo original que resultou no mapa cognitivo.

Processos participativos, colaborativos e compartilhados – novas concepções e metodologias para a museologia crítica e social

O museu em transição precisa do público, mas um público reconceituado, sujeito ativo, elaborador de interpretações e construtor de significados, disseminador e propagador de mensagens museológicas em seus contextos de vida, indo além do espaço físico do museu. Na comunicação, os papéis de emissão e recepção se invertem constantemente, pois a enunciação é dos agentes do processo (CURY, 2017b). Se a curadoria é enunciação, o público é curador. Curadoria, ora processo curatorial, é aqui tratada como todas as ações em torno do objeto museológico que envolve a formação de coleções, pesquisa, salvaguarda e comunicação. Isso significa que todos os que participam do processo são curadores, inclusive o público, melhor, os públicos, pois não falamos de um grupo homogêneo, mas da diversidade e das diferenças.

O trabalho que apresento para discussão envolve três grupos indígenas residentes no Centro-oeste e Oeste de São Paulo – Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena das Terras Indígenas Araribá, Icatu e Vanuíre, situadas nos municípios de Avaí, Braúna e Arco-Íris respectivamente. A pesquisa com esses grupos acontece desde 2010³, mas em 2016 passamos a uma ação colaborativa (também denominada cooperativa, cf. GUIMARÃES, 2014; CURY, 2005), tendo como ponto inicial das coleções etnográficas formadas a partir do fim do século XIX pelo Museu Paulista da Universidade de São Paulo – MP-USP, transferidas para o Museu de Arqueologia e Etnologia da USP – MAE-USP a partir de 1989, quando foi criado para reunir os acervos arqueológicos e etnográficos da Universidade. As coleções coletadas nessa região paulista referem-se à Comissão Geográfica e Geológica de São Paulo – CGGSP e aos antropólogos Egon Schaden, Herbert Baldus e Harald Schultz.

A ação de comunicação que envolve uma exposição temporária e ação de educação museal⁴ foi denominada pelos indígenas como Resistência já! Fortalecimento e união das culturas indígenas – Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena⁵.

³ Projeto de pesquisa em museologia Relações indígenas e museus e Requalificação de coleções, sob coordenação de Marília Xavier Cury.

⁴ Coordenação de Marília Xavier Cury (pesquisadora responsável), Carla Gibertoni Carneiro, Maurício André da Silva e Viviane Wermelinger Guimarães.

⁵ Discussão travada pelos grupos por meio de WhatsApp.



O projeto pode ser considerado como o encontro entre as obrigações de um museu universitário e as reivindicações indígenas quanto ao museu, as pesquisas e os pesquisadores. Assim foram elaborados os seguintes objetivos comuns:

- dar acesso aos indígenas dos objetos de seus ancestrais / conhecer os objetos dos ancestrais;
- dar retorno sobre as coleções e pesquisas / saber o que aconteceu com os objetos;
- (re)significar as coleções / trazer os objetos para a atualidade, interligando passado-presente-futuro;
- apoiar o fortalecimento cultural / fortalecer as tradições e gerações;
- gerar no museu o protagonismo indígena / apropriar-se do museu;
- tornar o museu um espaço participativo / exercer a autonarrativa;
- desenvolver novas formas de pesquisa / pesquisar com os mais antigos.

Como ação participativa, exercitamos a experimentação metodológica, seguindo os processos denominados colaborativos. Aplicamos alguns princípios:

O trabalho é uma aproximação constante com os grupos indígenas, mas a distância precisa ser mantida e recolocada, pois não somos das culturas com as quais nos relacionamos, é muito fácil achar que conhecemos e que podemos falar pelo “outro” ou decidir por ele ou intervir na rotina da aldeia que nos recebe. Todas as propostas são discutidas, sempre buscando o respeito pelos pontos de vistas dos grupos envolvidos, mas também a construção de uma ação conjunta, pois ações colaborativas precisam se pautar em interesses comuns. Então, os Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena são agentes do processo museal juntamente com a equipe do MAE-USP, ora nós apresentamos o museu para eles saberem onde estão e como é o trabalho curatorial, ora eles nos inserem nos processos de entendimento de suas culturas, ora as duas coisas acontecem simultaneamente.

Tenho que dizer, entender um museu é imensamente mais fácil do que entender outras culturas. Essa constatação foi muito importante, para baixar



as pretensões colonialistas que ainda preservamos em nós profissionais e que levamos para a práxis museal, a museografia.

Colocá-los como curadores da exposição foi essencial, para que, de fato, os papéis de emissor e receptor fossem trabalhados, mas sobretudo para tirar do museu o domínio dessa posição, curador/curadoria, pois é nela que se reforça a atitude hegemônica de dominação e que o colonialismo se evidencia em termos de tomada de decisão, discurso e narrativa. Então, com a ampliação da concepção de agentes museais, os profissionais do MAE têm igualmente de se recolocarem, pois suas posições de domínio não cabem na ação colaborativa, outra(s) posição(ões) precisa(m) ser achada(s). Por outro lado, aquilo que se entende como público de museu, os de fora em oposição aos de dentro, perdeu sentido, pois quem mais conhece os objetos das coleções são os indígenas, quem conhece as culturas são eles. De qualquer forma, a relação dentro e fora se extinguiu desde a Declaração de Santiago do Chile, pois o prédio deixou por definitivo de ser o marco do museu. Por isso que o termo extramuros não faz mais sentido, pois baseia-se na concepção que há um museu dentro do prédio e o mundo exterior, há um corpo de especialistas e os públicos, inclusive os grupos indígenas autores culturais dos objetos sob a guarda do museu.

Uma pergunta: qual é o lugar dos profissionais nesses novos processos museológicos críticos e sociais? Neste momento eu só poderia dizer que está em construção.

Outra pergunta: até onde vai/cabe a curadoria participativa ou compartilhada? Neste momento eu não saberia responder, sei, no entanto, que os indígenas têm direitos no museu e a curadoria das coleções com objetos de seus ancestrais e a autonarrativa expográfica são dois deles.

Ainda, o princípio da autonomia e soberania indígenas é possível no museu tradicional? Andréa Roca (2015a) aborda esse questionamento, como também coloca em cheque os processos colaborativos (2015b). O que penso é que a museologia e a antropologia têm um longo caminho de transformação pela frente, por um lado. Por outro, os indígenas além de reivindicarem ser os pesquisadores de suas próprias culturas, são autores de seus próprios textos surgidos nas parcerias com o museu: os textos da exposição, das transcrições



das gravações dos trabalhos de curadoria e dos museus indígenas que concebem e organizam.

Tantas questões que se colocam e que não podem ser respondidas facilmente ou rapidamente, mas devem ser levantadas constantemente, o que procuramos fazer na experiência apresentada. Um dos pressupostos da ação colaborativa levada a cabo foi a autonarrativa ou autonarrativas para substituir as falas sobre o “outro” ausente e distanciado, postura na qual o museu etnográfico ainda se apoia, e promover a multivocalidade, como também a visão da primeira pessoa do plural, nós, ao invés da terceira pessoa, eles (CURY, 2005).

A colaboração apresenta inúmeras formas de engajamento, a autonarrativa foi a definida pelos indígenas agentes do processo que compartilhamos como estratégia de descolonização do pensamento e da práxis, um exercício institucional de indigenização do museu. Para tanto, consideramos que relações de dominação historicamente construídas, nas quais a hegemonia se sustenta e implementa, precisam ser evidenciadas e uma resposta dada pelo museu, a autonarrativa, atende a isso, para outras racionalidades diferentes daquelas da ciência moderna (ocidental). Assim, a exposição é um exemplo pontual, concreto e localizado de que “[...] a diversidade epistemológica do mundo é virtualmente infinita” (SANTOS, 2004:12) e que a contra-hegemonia apoia-se em saberes, como os definidos pelos grupos indígenas envolvidos.

Sobre o entendimento dos indígenas sobre museu, cabe relatar que buscam conhecimento de como o museu opera nos mais diferentes aspectos, para suas lutas, reivindicações e conquistas e a memória é uma das ferramentas estratégicas que dispõem. Mas, acham no museu caminhos para outras inquietações, pela conservação e suas técnicas de análise, pelas formas como os objetos são encontrados pelo arqueólogo em escavações, citando dois exemplos observados. O que percebi, há outras problemáticas indígenas que as técnicas museais podem colaborar imensamente, pauta aberta, pois os indígenas, principalmente os Pajés, encontram no museu perspectivas sobre seus trabalhos dentro da espiritualidade, mas pauta fechada, pois se insere naquilo que é sagrado e, por isso, segredo. Essa questão é essencial, pois o museu que assume os processos colaborativos para a descolonização e indigenização não pode querer o conhecimento que não lhe é permitido. Aqui



entramos nas complexas questões relacionadas à política de gestão de acervo que requer outras orientações na descolonização e indigenização (CURY, 2016b).

As contradições da transitoriedade do museu são inerentes ao entendimento de que o museu ainda se sustenta no ideal colonialista e hegemônico ao mesmo tempo quer descolonizar. “A hegemonia pressupõe um policiamento e uma repressão constantes das práticas e dos agentes contra-hegemônicos. Desacreditar, ocultar e trivializar a globalização contra-hegemônica dá-se, em grande parte, conjuntamente com o desacreditar, ocultar e trivializar os saberes que informam as práticas e os agentes contra-hegemônicos” (SANTOS, 2004:13). Nesse jogo de forças, Santos nos apresenta duas frentes, a que se apropria da diversidade como matéria-prima ou a rejeição dela, as contribuições das diferenças. Fora do museu os indígenas brasileiros e aqueles que vivem no Centro-oeste e Oeste de São Paulo são matéria-prima das políticas públicas para darem conta do discurso democrático da diversidade cultural pós Constituição de 1988, para as quais as culturas indígenas são bastante úteis para apropriação, mas ao mesmo tempo passam pelo descrédito e banalização dos saberes tradicionais e próprios. Para essa rejeição, o preconceito é um recurso constante da hegemonia, quase uma linguagem para se fazer entender com os não indígenas que revalidam atitudes etnocidas. Dentro do museu, a “ocultação e o descrédito destas práticas [e saberes] constitui um desperdício de experiência social, quer da experiência social que já se encontra disponível, quer da experiência social que, não estando ainda disponível, é, contudo, realisticamente possível” (SANTOS, 2004: 14). Para tanto, a sociologia das ausências e sociologia das emergências “a experiência social que resiste à destruição é desocultada, e abre-se o espaço-tempo capaz de identificar e de tornar credíveis as experiências sociais contra-hegemônicas” (idem).

Enquanto que a finalidade da sociologia das ausências é identificar e valorizar as experiências sociais disponíveis no mundo, embora declaradas não-existentes pela racionalidade e pelo saber hegemônico, a sociologia das emergências visa identificar e ampliar os sinais de possíveis experiências futuras, sinais inscritos em tendências e latências que são activamente ignoradas por essa racionalidade e por esse saber. (SANTOS, 2004: 23)

Novamente, a autonarrativa é uma estratégia eficaz para desocultar, creditar, credibilizar, qualificar e evidenciar possibilidades futuras que decorram da existência e resistência indígenas. O museu, para tanto, é o lugar privilegiado da construção do inteligível, para quebra da concepção monocultural que se faz hegemônica pelo racionalismo centralista, colonialista, capitalista etc. No caso do museu universitário, é o lugar propício ao engajamento acadêmico e cidadão.

Para Nuno Porto, apoiado na proposta de Sul Global de Boaventura de Souza Santos⁶, uma museologia do sul global emerge para, no museu, explicitar as relações de dominação do Norte (a hegemonia) sobre o Sul (os ocultados). O autor assume que “[...] as coleções etnográficas podem ser instrumentos cruciais tanto numa *etnografia das ausências* quanto numa *etnografia das emergências*” (PORTO, 2016:62, destaques do autor).

Ora, parte do processo de construção da autonarrativa da exposição Resistência já! Fortalecimento e união das culturas indígenas – Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena teve como base o trabalho de requalificação de coleções desses três povos formadas na região e nas Terras Indígenas Araribá e Icatu a partir do fim do século XIX (no caso Kaingang) até 1947, envolvendo a CGGSP e os antropólogos Egon Schaden, Herbert Baldus e Harald Schultz. O processo expográfico e educacional unificados se estruturou a partir do encontro e discussão sobre as coleções, quando o trabalho de curadoria ganhou força entre os Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena que passaram dias (julho de 2017) em grupos em torno dos objetos. Além das informações acionadas pelas memórias, foram selecionados os objetos que comporiam a exposição e, com isso, parte da narrativa estava posta por cada grupo cultural, o que foi detalhada em outro momento em reunião conjunta. Podemos seguir a ideia de Porto de “curadoria das emergências” engajada em ações participativas, mas acrescentaria que, antes, trata-se de uma curadoria das ausências evidenciadas como tal, posto que um dos principais anseios dos Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena participantes do processo é se tornarem visíveis em um lugar que os ignora – Brasil e estado de São Paulo. Como as políticas públicas desde a Constituição de 1988 estão fortemente voltadas aos indígenas no Norte e Nordeste do Brasil, há em decorrência um reforço no apagamento

⁶ SANTOS, Boaventura de Souza. Épistémologies du Sus. *Études Rurales*, n. 187, p. 21-49, 1/2011.



da presença deles em São Paulo, a dor decorre do esforço de resistência maior e o risco de perda cultural, o que gera conflitos entre gerações, entre mais velhos e os jovens que se sentem sem lugar, pois são as maiores vítimas as opressões por mais de um século e que ainda não terminou, pois o etnocídio perdura de outras formas mais sutis, mas igualmente violentas. Esse dilema é vivido pela Pajé Dirce Jorge Lipu Pereira: “[...] não adianta você viver dentro de uma reserva [indígena] se não tem o conhecimento do seu povo, do seu passado. Você vai deixar de viver. Porque, sem a cultura e nossos rituais, quem somos nós? Hoje se temos força, é de viver o nosso passado. É nisso que encontramos mais força ainda.”

Considerações finais

Em artigo Sally Price (2016) faz severa crítica a como objetos etnográficos são ou não expostos em museus. A autora dá exemplos contundentes. Inicialmente trata dos silêncios, mas também da higienização de eventos, visto serem dirigidos para o consumo cultural. Ela, apoiada em Michel-Rolph Trouillot⁷, afirma que a história excluída precisa ter sua importância minimizada e substituída por outra, silenciando o indesejado e criando a mensagem otimista. Seguindo, a autora diz que os museus devem dar uma “[...] sensação gratificante de sentir-se bem ao ver algo maravilhoso e edificante que promove o entusiasmo do público [...]”⁸ (PRICE, 2016: 274). Com os exemplos dados de museus de vários países (Alemanha, Colômbia, Espanha, França, Porto Rico), evidencia seus argumentos na gestão de Jacques Chirac nos fins de 1990, com destaque ao Quai Branly: “O resultado, eu afirmo, é que a higienização dos produtos culturais tornou-se uma questão de política quase sistemática, aplicada através do conselho de criar ambientes museológicos altamente atraentes que têm sido muito bem sucedidos em agradar ao público em geral, em parte bloqueando tanto a história quanto o significado cultural dos itens em exposição” (idem:280). As construções discursivas são simplificadas para não expor o colonialismo presente nas formas de aquisição ainda atualizadas, os significados dos objetos dão lugar a apresentação estetizada,

⁷ TROUILLOT, Michel-Rolph. **Silencing the past: power and the production of history**. Boston: Beacon Press, 1995.

⁸ Price comenta sobre “warm fuzzies” mencionado por Peter Plagens na reportagem All the way from darkest, Newsweek, dec. 1989. 18, p. 76.



manutenção de informações de seus renomados coletores, mas silenciamento de dados sobre éticas questionáveis de aquisição.

A questão que encerra o artigo é a mais forte, ao meu ver, refere-se ao (baixo) custo de aquisição de dado objeto etnográfico em relação ao (alto) investimento em performances museais, o que nos leva a crer que o colonialismo ainda impera e se supera.

Para Nuno Porto, a museologia crítica tem questões centrais como direitos diferenciados, conflitos nesse reconhecimento e a pluralidade de saberes: “[...] pode-se afirmar que elas resultam do entrosamento de práticas coloniais na instituição das modalidades operativas dos museus, incluindo os procedimentos, a colocação dos agentes e as relações integrantes de cadeias de recolha, inventário, catalogação, conservação, exposição e arquivo de objetos” (PORTO, 2016:61).

Museologia crítica, museologia social, museologia do sul global e abordagens colaborativas num contexto de políticas participativas levam a práticas museológicas engajadas com comunidades circunstanciadas em realidades múltiplas e plurais quanto a saberes e visões de mundo. Esse é o desafio contemporâneo da museologia, abrir-se socialmente respaldada por experimentações participativas que, de fato, se coloque a serviço dos direitos indígenas, deslocando o centro de atenção do museu como instituição que busca manter-se na hegemonia para as comunidades e seus saberes e práticas que possam ser exemplos da diversidade.

A comunicação museológica não somente é uma ação curatorial, mas a subárea da museologia que interliga o processo curatorial pelas relações dialógicas que o alimenta, desloca a mediação para a cultura, recoloca o público como agente ativo, como curador legitimado pela participação ativa. A pesquisa em museologia, sempre interdisciplinar, no viés da comunicação museológica associada às museologias crítica, social e do sul global tem uma grande contribuição a dar, esperamos que a formação em museologia nos mais diversos níveis – técnico, superior e pós-graduação – tenham seus programas estruturados nesse sentido.

A prática do MAE na curadoria participativa da exposição e ação de educação é mais do que um exercício, para os indígenas é a possibilidade de

serem vistos e de dizer “nós estamos aqui”, como ouvi o Pajé Candido Mariano Elias, Terena da Terra Indígena Icatu afirmar enquanto batia no peito esquerdo com a mão direita.

REFERÊNCIAS

CURY, Marília Xavier. Circuitos museais para a visita crítica: descolonização e protagonismo indígena. *Revista Iberoamericana de Turismo*, v. 7, p. 87-113, 2017a.

CURY, Marília Xavier. Lições Indígenas para a Descolonização dos Museus – Processos Comunicacionais em discussão. *Cadernos CIMEAC*, v. 7, n. 1, p. 184-211, 2017b.

CURY, Marília Xavier. Relações (possíveis) museus e indígenas – em discussão uma circunstância museal. In: LIMA FILHO, Manuel; ABREU, Regina; ATHIAS, Renato (Org.). *Museus e atores sociais: perspectivas antropológicas*. Recife: UFPE: ABA, 2016a. p. 149-170.

CURY, Marília Xavier. Direitos indígenas no museu - Novos procedimentos para uma nova política: a gestão de acervo em discussão – Introdução. In: _____ (Org.). *Direitos indígenas no museu - Novos procedimentos para uma nova política: a gestão de acervo em discussão*. Brodowski, São Paulo: ACAM Portinari, Museu de Arqueologia e Etnologia da USP, Secretaria da Cultura do Estado de SP, 2016b. p. 12-22.

CURY, Marília Xavier. *Comunicação museológica*. Perspectiva teórica e metodológica de recepção. Tese (Doutorado) – ECA, USP, 2005.

FLÓREZ CRESPO, María del Mar. La museología crítica y los estudios de público en los museos de arte contemporáneo. Caso del museo de arte contemporáneo de Castilla y León, Musac. *De Arte*, n. 5, p. 231-243, 2006. Disponível em: <http://nuevamuseologia.net/wp-content/uploads/2015/12/Museologiacritica.pdf>. Acesso em: 01/08/2018.

GUIMARÃES, Viviane Wermelinger. *Exposição museológica do Museu de Arqueologia e Etnologia - UFSC: espaço para construção de parcerias*. Dissertação (Mestrado em Museologia) – Universidade de São Paulo, 2014.

MARTIN-BARBERO, Jesus. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Tradução de Ronald Polito e Sergio Alcides. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

MUSEOLOGÍA CRÍTICA. In: Pedagogías y redes instituyentes. Disponível em: <https://redesinstituyentes.wordpress.com/glosario-y-referentes/museologia-critica/>. Acesso em: 01/08/2018.

NAVARRO, Óscar; TSAGARAKI, Christina. Museos en la crisis: una visión desde la museología crítica. *Museos.es*, n. 5-6, p. 50-57, 2009-2010.

PORTO, Nuno. Para uma museologia do sul global. Multiversidade, descolonização e indenização dos museus. *Revista Mundaú*, n. 1, p. 59-72, 2016.



PRICE, Sally. Higienização da cultura, poder e produção de exposições museológicas. In: LIMA FILHO, Manuel; ABREU, Regina; ATHIAS, Renato (Org.). *Museus e atores sociais: perspectivas antropológicas*. Recife: UFPE: ABA, 2016. p. 273-283.

ROCA, Andrea. Acerca dos processos de indigenização dos museus: uma análise comparativa. *Mana*, v. 21, n. 1, p. 123-155, 2015a.

ROCA, Andrea. Museus indígenas na Costa Noroeste do Canadá e nos Estados Unidos: colaboração, colecionamento e autorrepresentação. *Revista de Antropologia* (USP. Impresso), v. 58, p. 117-142, 2015b.

SANTOS, Boaventura de Souza. *O Fórum Social Mundial: Manual de uso*. Madison, 2004. Disponível em: <https://www.ces.uc.pt/bss/documentos/fsm.pdf>. Acesso em: 01/08/2018.

SANTOS, Suzy da Silva. *Ecomuseus e museus comunitários no Brasil: estudo exploratório de possibilidades museológicas*. Dissertação (Mestrado em Museologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

TOLENTINO, Átila Bezerra; FRANCH, Mônica. *Espaços que suscitam sonhos*. Narrativas de memórias e identidades no Museu Comunitário Vivo Olho do Tempo. João Pessoa: Editora UFPB, 2017.



CURADORIA DE EXPOSIÇÕES, UMA ABORDAGEM MUSEOLÓGICA:

REFLEXÕES TEÓRICAS E PROPOSTAS DE METODOLOGIAS PARTICIPATIVAS

Carolina Ruoso

Este artigo apresenta os primeiros resultados da pesquisa a respeito das teorias e metodologias de curadorias de exposições que estamos desenvolvendo na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como parte do programa interunidades, nos cursos de Artes Visuais, Conservação e Restauração e Museologia, nas disciplinas eletivas⁹ ofertadas no primeiro semestre de 2018 aos cursos de Museologia (60h/aula) e de Conservação e Restauração (30h/aula). Para o curso de Conservação e Restauração organizamos um programa de estudos com aulas mais expositivas, a partir de leituras dirigidas. Para o curso de Museologia, dispúnhamos de maior tempo em sala, um total de quinze encontros de quatro horas aula, deste modo, optamos por um caminho com perspectiva mais experimental para que pudéssemos construir em conjunto nossas reflexões a respeito das metodologias de curadoria de exposição que seriam apresentadas. Estas experiências resultaram em textos coletivos escritos em co-autoria com os estudantes que serão apresentadas em eventos e revistas acadêmicas, ao longo desse processo. Vamos agora recuperar um pouco da trajetória desta pesquisa.

Identificamos que havia um importante debate a respeito das metodologias de curadoria de exposição durante o percurso da pesquisa desenvolvida na tese de doutorado (RUOSO, 2016), em História da Arte que tratou da trajetória do Museu de Arte da Universidade Federal do

⁹ Agradeço aos estudantes de Museologia e Conservação e Restauração que através dos diversos questionamentos me motivaram a elaborar neste artigo uma descrição das propostas metodológicas aplicadas à curadoria de exposições.



Ceará, MAUC, pesquisa essa realizada com orientação do historiador Dominique Poulot, com financiamento da Bolsa Capes na modalidade doutorado pleno no exterior. Durante as investigações a respeito da história dos primeiros cinquenta anos da referida instituição cultural, inaugurada no ano de 1961, compreendemos que haviam divergências e intrigas entre curadores e artistas a respeito do MAUC, principalmente artistas e curadores mais próximos da chamada Arte Contemporânea. Entendemos a partir da análise de conversas, entrevistas, publicações de jornais, entre outras fontes analisadas que alguns curadores e artistas afirmavam que o MAUC não possuía perfil curatorial. Entretanto, ao longo do percurso doutoral verificamos que era possível identificar uma diversidade de metodologias de curadoria de exposição e, que entre artistas e curadores contemporâneos, havia a predominância de um modelo curatorial como referência: a curadoria como escrita de um autor *sem par*. Enquanto, no MAUC, havia uma diversidade de práticas curatoriais.

Além das questões mencionadas acima, começamos a escutar no circuito dos museus o aparecimento de algumas nomenclaturas como curadoria coletiva, curadoria compartilhada, curadoria colaborativa, meta curadoria, ou ainda, artista curador. Ao coletar todas estas nomenclaturas durante a pesquisa e, ao tentar compreender experiências de curadoria colaborativas, vivenciadas pela autora, no MAUC, identificamos a necessidade de diferenciar os usos destes adjetivos para curadoria de exposições, procurando verificar as diferenças entre eles e, optamos, portanto, por sistematizar formas de aplicar na prática o significado de cada uma destas palavras: colaborar, compartilhar, coletivo e, assim por diante¹⁰. Algumas destas foram

¹⁰ A pesquisa Teorias e Metodologias de Curadoria de Exposição preocupa-se com estas nomeações e as suas práticas. Agradecemos ao financiamento da UFMG através do Edital 2017/11 do Programa Institucional de Auxílio à Pesquisa de Docentes Recém-Contratados ou Recém-Doutorados da UFMG e que através do FUNDEB contamos com o trabalho de pesquisa das bolsistas, Luiza Bernardes de Matos Marcolino, Luise Soares Pereira de Souza e Clara Camerano Barbosa.



estudadas em dissertações e teses e são fundamentais para construirmos nosso referencial bibliográfico.

Notamos, então, que há uma lacuna nos mundos da arte com relação à História das Exposições, consequentemente, com relação à História da Curadoria e suas perspectivas teóricas e metodológicas. Precisamos ressaltar que estes estudos são muito recentes, eles compõem a História dos Museus e do Patrimônio que segundo Dominique Poulot (2015) começam a se desenvolver na França, como objeto de estudos do historiador a partir dos anos 1980, e terá como marco os trabalhos para a publicação da coletânea *Lugares de Memória* de Pierre Nora (1994). No Brasil, podemos destacar as pesquisas de Regina Abreu (1996) e de José Reginaldo Gonçalves (1996) produzidas na última década do século XX. Já nestas primeiras décadas do século XXI a História dos Museus e do Patrimônio está se desdobrando em interesses cada vez mais específicos, como as exposições, os catálogos, as fotografias de vista de exposições¹¹, as práticas dos visitantes, a circulação de saberes, obras de arte, patrimônio e artistas, as repatriações, arquitetura de museus e, entre estes diversos temas, escolhemos, a *Invenção do Curador* (Glicenstein, 2015).

Frisamos que estamos nos referindo ao curador de exposições, não estamos nos referindo à curadoria como Museologia, nem a curador como museólogo, nem processo curatorial como musealização, entendemos que a curadoria de exposições compõe uma das atividades da cadeia operatória do patrimônio cultural, a musealização e, está integrada à Comunicação Museológica, nela, à área das Exposições.

¹¹ Com relação a estes temas citados, que ampliam o repertório de análise na linha de estudos da História dos Museus e do Patrimônio destaco a pesquisa do Historiador da Arte Remi Parcollet que a partir da sua tese de doutorado desenvolveu uma compreensão a respeito do surgimento da profissão do fotógrafo de vista de exposição, simultaneamente ao nascimento da profissão do curador. Para conhecer melhor: PARCOLLET Rémi, La photographie de vue d'exposition. Thèse de doctorat : Histoire de l'art. Paris : Université Paris IV – Sorbonne, 2009, 3 vol. de 639, 284 et 195 p.

O Curador como membro da rede de cooperadores dos mundos da arte

A rede de cooperadores dos mundos da arte (BECKER, [1988] 2010) é formada por uma diversidade muito grande de trabalhadores, profissionais da área da cultura. Estes membros cooperadores atuam, segundo Becker, de acordo com códigos e convenções estabelecidas através de acordos e negociações próprias aos mundos da arte. Podemos citar alguns desses trabalhadores: copeiro, historiador da arte, técnico de reserva técnica, faxineira, agente financeiro, designer de exposições, museólogo, conservador-restaurador, fotógrafo de vista de exposições, educador de museus, professor de artes, jornalista de cultura, crítico de arte, fotógrafo de ateliê de artista, fotógrafo de acervo, garçon, designer criador de produtos, editor de catálogo, revisor de textos de arte, arte\educador, Dj, editor de materiais educativos, entre tantos outros nomes, destacamos neste artigo, o ofício de curador.

Sobre o Ofício de Curador a editora Zouk publicou um livro organizado por Alexandre Dias Ramos (2010) que convidou oito curadores para escrever a respeito desse tema, procurando trazer para os mundos da arte reflexões a respeito da recente profissão, constituindo um dossiê de referência para pensarmos nas funções do curador e das suas perspectivas áreas de atuação. Essa produção segue, de uma certa maneira, a mesma perspectiva das publicações de Hans Ulrich Obrist (2014 e 2013) sobre seus caminhos como curador e as entrevistas que realizou com um grupo de curadores com o objetivo de registrar pensamentos e práticas curatoriais. Essas publicações demonstram como estes curadores estavam integrados a uma rede de profissionais da curadoria, descrevem a partir das suas experiências singulares quais foram/são os desafios da curadoria, as estratégias de formação e definem deste ponto de vista quais são os compromissos do curador. Por exemplo, ressaltam que o curador precisa ser estudioso, pesquisador, ter aproximação com os artistas, desenvolver e apresentar um pensamento



próprio, ou ter algo a dizer a partir das narrativas que elabora e, também, descrevem os desafios de uma profissão em construção.

Cristiana Tejo (2017), em sua tese de doutorado, estudou a gênese da profissão de curador no Brasil a partir das trajetórias de Walter Zanini, Aracy Amaral e Frederico Moraes. Tejo desenvolve um estudo em Sociologia da Arte e das Profissões e, nesta pesquisa apresentou o cenário do nascimento da profissão do curador no Brasil como um desdobramento das ações e do pensamento de uma rede de cooperadores dos mundos da arte ligados ao movimento moderno. Para a autora:

No Brasil, a crítica de arte impulsiona a criação dos museus e vai confundir-se com a construção de uma história da arte brasileira. Trata-se de uma relação de campos interdependentes e até os anos 1970 quase simbiótica, sendo os fundadores de associações como a dos críticos de arte, historiadores da arte e diretores de museus de arte, quase sempre as mesmas pessoas. São elas que promovem, aconselham e fazem exposições de arte. É desta linhagem que descende o campo da curadoria no Brasil. (pág, 81)

Deste modo, compreendemos a partir do argumento de Cristiana Tejo que os curadores tornam-se curadores, fazendo desta atuação uma profissão, herdando dos críticos de arte um lugar na rede de cooperadores dos mundos da arte, principalmente porque são os críticos de artes os primeiros profissionais convidados para montar exposições nos museus modernos brasileiros dedicado às artes. Tejo nos convida a pensar como os curadores conquistam seus espaços nos mundos da arte e se constróem profissionalmente. Para a autora, os curadores são reconhecidos pelos seus pares, através da apresentação de seus portfólios, com o registro das exposições realizadas, por exemplo. Não há formação específica para curador, entretanto, para ser curador é preciso respeitar códigos e convenções estabelecidos pela rede de curadores, participar dos eventos, produzir uma reflexão a respeito da prática curatorial, mantendo-se atuante e visível entre seus pares, construindo parcerias e trabalhos que potencializam uma perspectiva teórica curatorial em comum (TEJO, 2017).

A curadoria na história das exposições, perspectivas teóricas e metodológicas.

Compreender a curadoria a partir da História das Exposições nos permite conhecer o curador, seu ofício, mas sobretudo, os métodos e perspectivas teóricas operadas no desenvolvimento do produto que mais representa este ofício, a exposição. O curador como autor, como um sujeito que assina um ponto de vista a respeito das artes visuais, é um ator recente nos mundos das artes. Com a História das Exposições vamos notar que os museus elaboravam as exposições sem uma assinatura, era a instituição quem assinava a organização da exposição, como nos explica Glicenstein (2009, 15-84). No caso francês, havia um delegado das exposições, um responsável pelas exposições, em francês *commissaire des expositions*, não era autor, era o trabalhador que havia sido delegado para esta função no museu, um representante do Estado Nacional. Jérôme Glicenstein em seu livro *Histoires des Expositions* explica que os Museus não eram neutros e, que embora não houvesse uma assinatura, haviam diferentes perspectivas teóricas e metodológicas que conduziam a elaboração do roteiro narrativo da exposição. Vamos nomear aqui neste artigo estas curadorias sem assinatura de *Curadoria Institucional*, pois a instituição tem maior visibilidade que os sujeitos responsáveis pelo roteiro narrativo da exposição.

O que é roteiro narrativo da exposição? É a entrega do curador, este é seu produto no momento de realização de um projeto de gerenciamento da exposição. A equipe de curadoria, o curador ou os curadores precisam entregar o *roteiro narrativo de exposição* aos demais profissionais envolvidos, entre eles, equipe de expografia e equipe de educadores de museu. Entendemos que este produto deve conter algumas partes: 1. Apresentação do tema; 2. Argumento do conceito da narrativa curatorial; 3. Descrição dos núcleos narrativos com listas das obras de arte, objetos e/ou reproduções; 4. Temáticas que desdobram



pela aproximação ou confronto entre os núcleos narrativos; 5. Textos e legendas; 7. Lista dos artistas com minibiografia e um resumo de crítica de arte; 6. Lista de objetos com resumo de suas biografias; 8. Lista com sugestão de nomes para seminários, oficinas, entre outras ações educativas; 7. Referências Bibliográficas e Fontes. Poderíamos nomear também de roteiro curatorial.

Descrevemos neste artigo como compreendemos cada uma das partes do Roteiro Narrativo Curatorial:

❖ **Apresentação do tema da exposição**

O tema da exposição é uma das primeiras etapas da pesquisa curatorial, através da sua definição será possível estabelecer o recorte temporal e espacial da pesquisa que será desenvolvida. Na apresentação do tema é importante apresentar uma justificativa da escolha, ressaltar como este tema trará contribuições para os mundos dos museus e do patrimônio. Apresentar as razões que possibilitarão a ampliação das ações de democratização do acesso à cultura, por exemplo. É fundamental descrever como este tema se insere na história das exposições, ou seja, como este tema escolhido vem contribuir com um repertório de narrativas curatoriais que já foram desenvolvidas ao longo do tempo, se através de instrumentos dos trabalhos da memória trará, aspectos de rupturas ou abordagens inovadoras no que se refere ao histórico de projetos curatoriais normalmente adotados para explorar a mesma temática, contribuindo para construção de novas histórias ou para a defesa de narrativas já consolidadas.

❖ **Elaboração do conceito e argumento da exposição**

O fazer-se teórico da narrativa curatorial acontece através da prática do curador, neste sentido podemos compreender que as reflexões conceituais que são mobilizadas no momento de produção da narrativa



constituem-se como instrumentos de referência para os estudos de curadoria de exposição, muitas vezes este repertório somente está perceptível nos textos de catálogo, revelados de maneira muito sutil nas entrelinhas dos textos de apresentação, neste sentido, compreendemos que faz-se necessário montar um roteiro narrativo curatorial onde o arcabouço teórico possa ser elaborado pelo(s) curador(es). Então, nesta parte do roteiro recomendamos que seja exposto quais são os fundamentos teóricos que sustentam a montagem da curadoria, a escolha de cada um dos núcleos narrativos, por exemplo: tipos de cenários, cores, mobiliários, etc. É importante ressaltar o porquê de uma obra estar no branco ou no amarelo, no preto ou vermelho, se há elementos de contextualização que dialogam com os bens culturais expostos ou não, tais escolhas revelam abordagens conceituais que serão fundamentais para o desenvolvimento do trabalho da equipe de expografia e do educativo da instituição cultural que acolherá a exposição.

Consideramos que se faz necessário para a composição do roteiro narrativo curatorial a apresentação dos argumentos que sustentam a narrativa, desenrolar os nós da tessitura elaborada, descrever as intrigas que permitem costurar os enredos da trama que será elaborada através da linguagem poética das coisas. Por meio da exposição dos argumentos que amparam a narrativa podemos compreender como o visitante, o leitor da experiência museal está incluído como sujeito da narrativa, qual será o papel no visitante ao percorrer o roteiro desenhado e posto em cena? O trabalho de construção do argumento, está diretamente relacionado à criação do conteúdo da exposição, a definição do fio condutor da narrativa.

❖ **Descrição dos núcleos da narrativa**

Uma exposição é composta por núcleos narrativos, assim são organizadas a maioria das exposições, pois permite trabalhar com a montagem agrupando alguns bens culturais selecionados para



fundamentar o argumento curatorial. O trabalho de montagem e desmontagem¹² para montar outra vez, está relacionado ao exercício de aproximar e separar os bens culturais selecionados para compor a narrativa. Um trabalho bastante complexo que visa através da contraposição das imagens, tensionando semelhanças e diferenças, ensaiando por meio da desmontagem, montar um enredo, uma trama. A descrição dos Núcleos da Narrativa Curatorial, sugere apresentação desse processo de montagem, desmontagem para montar outra vez, situando quais foram as composições temáticas que aproximaram estes bens culturais, quais são seus contrastes entre semelhanças e diferenças (DIDI-HUBERMAN, 2017). Detalhando, portanto, qual será o papel de cada bem cultural naquele conjunto específico, demonstrando com quais outros bens se aproximam e de quais se distancia, delineando um tema em específico que integra conceitualmente o argumento proposto para a narrativa curatorial.

❖ **Lista de objetos, imagens, artistas**

No documento técnico como é o caso do Roteiro Narrativo da Exposição, faz-se necessário montar uma lista com todos os objetos, imagens, obras de arte que serão expostos, incluindo a localização, ou seja, encontra-se sob a responsabilidade de qual acervo museológico? Esta lista é elaborada e refeita muitas vezes durante o processo, inicialmente com um número maior de peças e na medida em que os núcleos narrativos são definidos e, a disponibilidade for averiguada pela equipe responsável por avaliar o estado de conservação e as possibilidades de empréstimo, quando é o caso.

¹² Para aprofundar os estudos a respeito do método de montagem e desmontagem sugerimos a leitura do artigo de Daniela Queiroz Campos (2018).

❖ **Temáticas que desdobram pela aproximação ou confronto entre os núcleos narrativos**

Esta parte do roteiro precisa ser dedicada especialmente aos educadores museais, pois a partir dessa sugestão de temáticas que integram os núcleos narrativos, será possível desenvolver atividades que possam sugerir conexão entre os temas abordados. Neste caso, procuramos desenrolar fios temáticos que surgem para além do conceito e do argumento previamente estabelecido pelo roteiro narrativo curatorial, entretanto, são temáticas que brotam de uma correlação espontânea entre os núcleos e que podem ser ressaltadas nesta parte do roteiro para que amplie as possibilidades de trabalho e o repertório disponível para estudo dos educadores museais.

❖ **Textos e legendas**

No Roteiro Narrativo Curatorial é preciso constar os textos de apresentação: apresentação geral da exposição e os textos de apresentação dos núcleos narrativos. É importante que estes textos componham o roteiro narrativo curatorial para que possam ser encaminhados para os designers que farão o trabalho de tratamento do texto de acordo com as demandas da equipe de expografia e, sobretudo, porque eles poderão ser encaminhados para a equipe de acessibilidade que fará a tradução para Braille, Libras e, também, outros idiomas, como o inglês, por exemplo. Portanto, é responsabilidade da equipe de curadoria fornecer estes textos organizados neste documento técnico de um projeto de exposição. Não abordaremos aqui as convenções, abordagens teóricas a respeito de textos de apresentação em exposições, ou legendas, neste caso há uma literatura especializada que poderá ser consultada de acordo com a perspectiva de cada projeto de exposição. As legendas técnicas devem estar incluídas, de preferência acompanhadas de uma fotografia.

❖ **Lista dos artistas/personagens com minibiografia e um resumo de crítica de arte**

Se a exposição contar com personagens e/ou artistas será necessário organizar uma lista com os nomes dos artistas/personagens que estarão presentes na narrativa curatorial, com apresentação de uma pequena biografia e um resumo da fortuna crítica. Este material é necessário para fundamentar o trabalho que será desenvolvido especialmente pela equipe de educadores museais, pois contribuem para a construção de referências para a montagem do conteúdo das atividades e materiais educativos. A equipe de curadoria precisa considerar que o ciclo de vida e uma exposição, ultrapassa os bastidores que antecedem a vernissage, ou seja, o dia da abertura ao público. Depois desse rito inaugural, a exposição continua seu ciclo de vida, que inclui o momento de visitação do público, esta precisa ser planejado pelos responsáveis pela mediação.

❖ **Lista de recomendações de especialistas/grupos e nomes para seminários e oficinas**

Ao lermos a tese da socióloga da arte Cristiana Tejo (2017) no momento em que ela analisa a trajetória e as bases conceituais e metodológicas da curadora Aracy Amaral, uma das questões levantadas pela autora foi a preocupação de Aracy Amaral em compreender que o trabalho de curadoria de uma exposição, exigia também o cuidado com a organização de seminários, debates, reuniões que contribuíssem para ampliar as possibilidades de reflexões suscitadas pela narrativa curatorial elaborada. Considerando esta análise, entendemos que faz-se necessário que o curador indique uma lista de nomes de especialistas, ou de grupos de estudos, de artistas, guardiões da memória, mestres da cultura, dependendo o tema da exposição para que seja elaborado em conjunto com a equipe de educação em museu uma programação de seminários, jornadas de estudos, rodas de conversas, fóruns, entre outras



possibilidades alinhada com a proposta curatorial, fazendo com que a programação contribua para a ampliação das práticas de leituras dos diferentes públicos que circulam pela instituição cultural que acolhe a exposição.

❖ **Referências bibliográficas**

Neste item, todas as referências bibliográficas utilizadas no processo de concepção da exposição devem ser detalhadamente listadas. Estas referências poderão ser consultadas por toda a equipe do projeto de exposição, o que facilitará o envolvimento de todos no projeto.

Compreendemos que um roteiro narrativo de exposição com todos estes dados poderá contribuir de maneira muito rica para o desenvolvimento dos projetos expográfico e educativo, ou para com o projeto de salvaguarda que cuidará do empréstimo das obras ou da avaliação do estado de conservação dos objetos solicitados no roteiro, sendo assim, este dossiê funcionará como subsídio para todos os demais trabalhos que serão desenvolvidos no projeto de exposição. Este produto é resultado de um processo de profissionalização nos museus, para tanto, o curador precisa dialogar com toda a equipe envolvida na exposição durante todo o processo de elaboração do roteiro narrativo da exposição, pois precisará acompanhar através da escuta dos demais profissionais se uma ideia proposta para o cenário é exequível ou se uma obra de arte está em bom estado de conservação (CURY, 2005).

Nesta pesquisa, nos interessa, em especial as perspectivas teóricas que são estruturais para as narrativas curatoriais e, pretendemos compreender como elas foram trabalhadas ao longo da história das exposições e, ressaltamos que apresentamos os resultados iniciais da nossa investigação a respeito das metodologias aplicadas para



elaborar um roteiro narrativo de exposição, ou seja, através dos trabalhos da memória, a museologia cria instrumentos que nos permitem analisar as perspectivas teóricas e metodológicas de curadoria de exposição. O Roteiro Narrativo Curatorial, portanto, é uma ferramenta que permitirá uma ampliação do repertório de debate a respeito do que está em pauta nas escolhas temáticas, conceituais e nos argumentos escolhidos para pensar uma determinada curadoria. Assim como permitirá uma maior circulação das ideias e sua sistematização através de trabalhos de pesquisa científica. Entendemos a importância desse instrumento porque a curadoria elabora uma teoria pela prática, neste sentido, teríamos disponibilizado um material denso e muito enriquecedor para compreender esse o pensamento curatorial nos mundos dos museus, das artes e do patrimônio.

De acordo com Jérôme Glicenstein (2015, 177-190) não há propriamente uma teoria da curadoria de exposições que esteja organizada em compendios ou manuais, há uma produção de reflexões críticas que podem ser encontradas nas introduções de catálogos, em release para imprensa, matérias de jornal, entrevistas, notas da produção, artigos em revistas, etc. Tais textos não podem ser considerados, segundo o autor, como escritos teóricos, embora seja possível identificar nestas produções um interesse cada vez maior por essa produção teórica da parte dos curadores, principalmente após a década de 1980. Entretanto, Jérôme Glicenstein demonstra em seu livro *Invention du Curateur* (2015) que podemos observar e reconhecer que existe uma teoria pela prática, ou seja, é através da interpretação das práticas de curadoria de exposição que poderemos identificar suas perspectivas teóricas e metodológicas.

Glicenstein (2009) apresentou algumas perspectivas teóricas no contexto da curadoria institucional, entretanto, podemos ver estas perspectivas em outras metodologias de curadoria de exposição, explicaremos mais à frente. As perspectivas teóricas são traçadas

através do roteiro narrativo de exposição e identificamos algumas narrativas memorialistas que propunham o *gabinete de curiosidades* e a *viagem ao tunel do tempo*¹³ de perfil mais cinematográfico onde o cenário é quem conduz o visitante. Nas teorias da história de cunho positivista, podemos destacar a *sala de época*¹⁴, o *objeto testemunho* e o *o cubo branco*¹⁵, as três vertentes tratam o objeto como prova da História, através de uma narrativa linear e evolutiva, elaborada a partir de uma pretensa neutralidade do curador. Os objetos são expostos como instrumentos da verdade histórica, à serviço da contemplação e da educação da nação civilizada. Os objetos são exemplos que educam sobre um passado que servirá de lição no presente para a construção do futuro. Os museus como instrumentos da nação educam e formam os valores dos cidadãos da República das Letras (Poulot, 1997).

Estas perspectivas teóricas operadas até meados do século XX por um tipo de *curadoria institucional* passaram a ser criticadas por diferentes correntes que chamaremos de Novas Museologias, por artistas e ativistas do patrimônio cultural, entre outros. Os Museus também estavam intimados pela necessidade de atrair novos públicos, estimulados por uma perspectiva mais voltada à economia da cultura, que identificou a necessidade de dinamizar os museus, promovendo a construção de uma linha museológica nomeada nas últimas décadas do século XX de Museu Dinâmico. Esta conjuntura dos mundos das artes, dos museus e do patrimônio promoveu a criação das exposições de curta ou média duração, tal medida criou uma necessidade prática aos museus

¹³ A exposição Vaqueiros assinada pelo museógrafo André Scarlazzari que está em cartaz no Museu da Cultura Cearense desde 1999 representa um ótimo exemplo desse tipo de exposição em que o cenário é pensado para que o visitante sinta-se como se estivesse percorrendo o roteiro de um filme.

¹⁴ Podemos citar como exemplo, as exposições do primeiro Museu à céu aberto, Skansen que fica localizado na cidade de Estocolmo na Suécia e as salas do Museu de Cluny, na cidade de Paris na França (Glicenstein, 2009).

¹⁵ O Objeto testemunho está apresentado no museu é compreendido e exposto como testemunho da história, através dele é possível provar a passagem do tempo e as vantagens da sua evolução em relação ao passado. No cubo branco a obra de arte é testemunha da genialidade do artista, a obra de arte deve ser contemplada a partir dos valores de raridade e unicidade. Nos dois modos de narrativa há predominância da pretensão de neutralidade do curador. (Glicenstein, 2009).



e, estes, precisaram contratar e/ou convidar os profissionais que passaram a ser reconhecidos como *Curadores Independentes*. Estes profissionais também nascem das demandas próprias aos eventos, citamos: as Bienais de Arte e o nascimento dos Museus Modernos, como no caso brasileiro, segundo a pesquisadora Cristiana Tejo (2017).

Estes curadores independentes, compreendem que precisam tomar posição, apresentar um ponto de vista a respeito dos artistas, como descreve Hans Ulrich Obrist em seu livro *Ways of curating* (2014, 13), o curador poderia ser aquele ator capaz de fazer com que os sonhos dos artistas se tornassem realidade e, esta capacidade permitiria ao curador criar algo novo. Pontus Hultén afirmava que um curador deveria fazer com que o público frequentasse e permanecesse no museu, não porque um artista em específico estivesse em exposição, mas sobretudo porque o público poderia encontrar no museu algo ou uma experiência interessante (OBRIST, 37). Notamos que há uma mudança, a partir da autoria na curadoria de exposições, com relação à construção da narrativa, aos artistas e ao público. Mesmo com todas estas declarações permanecerá predominante nos mundos da arte, uma *Curadoria Sem Par* que (ab)usa das perspectivas teóricas do *cubo branco*, por exemplo.

Desdobrará das Novas Museologias, a Museologia Crítica (LORENTE, 2009 [2003], 2009 [2003]b, 2006) e a Museologia Social (MOUTINHO, 1993) (CÂNDIDO, 2003) ambas as teorias, consideram a relação dos museus com seus públicos, partindo do pressuposto de que estes públicos são sujeitos ativos, criativos e transformadores da realidade social. Ambas as teorias elaboram uma crítica das narrativas que se pretendiam neutras, portanto, propõe museus mais reflexivos e participativos. Museu como lugar de experiências, museus laboratórios, museus zonas de contato, museus em movimento, tais debates promovidos pelas Novas Museologias, trouxeram uma narrativa curatorial *crítico-criativa*, onde os objetos ou obras de arte são compreendidas como documentos históricos construídos social e culturalmente.



Citamos como exemplos de narrativa curatorial crítico-criativa a proposta do historiador Francisco Régis Lopes Ramos (2004) sobre o objeto-gerador, que foi pensado com base na metodologia de alfabetização de Paulo Freire, a partir da escolha de alguns objetos que serão colocados em relação de confronto no cenário expositivo, o visitante será convidado à reflexão a respeito da aproximação entre os objetos. Na exposição *Fortaleza Imagens da Cidade*, o curador e historiador Antônio Luiz Macêdo e Silva Filho (2001) compôs um cenário com três objetos: a Nossa Senhora da Assunção à esquerda, o cocar indígena ao centro e o canhão da fortaleza à direita. Os três objetos juntos colocavam o indígena entre a cruz e a espada. O objeto em destaque era o cocar que estava elevado e tinha uma luz quente sobre um suporte de cor amarela. Através da forma como este bem cultural estava posto em cenário, nos perguntávamos: educadores e públicos, o quê que o indígena fazia nesta condição para construir a sua resistência no processo colonizador?

Federico Moraes, estudado por Cristiana Tejo (2017, 150-183), curador independente propunha nas suas exposições uma perspectiva crítico-criativa, portanto, esta nomeação foi desenvolvida por ele, aqui a tomamos como referência. Este curador independente depois de experimentar a montagem de duas obras de Hélio Oiticica, ele compreende que a obra de arte poderia ser problematizada ao trazer objetos do cotidiano ou da sociedade de consumo. Ou seja, o curador já não percebe a obra de arte em si mesma, ele a insere em uma narrativa reflexiva e integra a obra de arte ao debate social e cultural, historicamente construído. Compreendendo que os diferentes públicos são também sujeitos criadores, protagonistas da arte como experiência e da sua própria prática de visitante em museus.

A curadoria autoral em questão: perspectivas metodológicas de participação

Desenvolvemos uma síntese das propostas curatoriais que são nomeadas na contemporaneidade e que trazem a dimensão da participação do público como crítica ao lugar do curador como único autor das narrativas em exposição nos museus. Ressaltamos que entendemos que a participação será sempre incompleta, não atende uma totalidade, sempre trará grupos de públicos diferentes. Muitas vezes a participação segrega os públicos os separando por faixa etária, gênero ou condição social, para citarmos alguns exemplos. Nesse sentido, analisar historicamente as práticas dos visitantes pode ser importante para compreendermos as questões pautadas por estes públicos ao longo do tempo. Descreveremos agora sete tipos de metodologias de curadoria de exposição que identificamos neste começo de pesquisa, através da interpretação da prática de curadores de exposição e da leitura de bibliografia especializada a respeito desse tema. Ressaltamos que não se trata de uma síntese conclusiva, esta pesquisa em Museologia e História da Arte, está em sua fase inicial:

Curadoria *Institucional* é aquela em que o roteiro narrativo da exposição não tem assinatura, quem é o responsável pelo argumento conceitual da exposição é a instituição cultural que o acolhe.

Curadoria *sem par* é aquela desenvolvida apenas por um autor, que é o responsável pela exposição, ele quem assina o roteiro narrativo curatorial elaborado.

Curadoria *coletiva* é aquela que reúne muitos curadores, mas cada um assina um núcleo narrativo da exposição, ou seja, cada curador tem a sua parte no todo. Este tipo de curadoria é bastante comum em salões de arte e bienais.

Curadoria *compartilhada* é aquela em que o curador autor de uma exposição decide compartilhar um espaço da exposição com um público



específico. O público pode escolher uma obra de arte ou objeto que estará em exposição, pode também ser convidado para escrever algumas legendas ou textos dos bens culturais que serão expostos. Poderá também montar um núcleo narrativo da exposição, como é o caso de alguns museus que reservam uma das salas da exposição para um projeto do educativo (RATTS, 2014). Esta metodologia curatorial está bastante fundamentada e estudada pela vertente teórica da Museologia Crítica.

Curadoria *colaborativa* é aquela em que a autoria do roteiro narrativo da exposição é construído juntamente com o público do museu. Este público é entendido como público frequentador e colaborador do museu que participa de todas as etapas. A narrativa curatorial é resultado de um trabalho conjunto, co-laborar, quer dizer trabalhar junto. Todos os participantes envolvidos assinam a autoria da curadoria da exposição. Parte dos públicos da instituição cultural são considerados como protagonistas do processo e, tal experiência faz do museu uma zona de contato, neste sentido, podemos dizer que esta metodologia é influenciada por abordagens da Museologia Social e da Museologia Crítica (RUOSO, 2016).

Curadoria de *Barricada* é aquela do momento insurgente, em que em alguns contextos, faz-se necessário destruir uma estrutura montada para inventar uma nova cena. Nesta curadoria de barricada, seus protagonistas atuam como vândalos/patrimonializadores. A assinatura não é de um autor, mas de um coletivo, um grupo ou uma pauta dos movimentos sociais, de um povo, de uma etnia, de uma ocupação. São os objetos recolhidos no momento e, que estão à disposição, acessíveis e, nos convocam à compreender, como nos explica François Hartog (2012), que a memória é instrumento do presente, ou seja, que os lugares de memórias são lugares de afirmações identitárias. Deste modo, uma exposição é uma barricada contra às remoções, contra às ameaças das demarcações de terra indígena, quilombola ou para a agricultura familiar, em todas as situações as terras e/ou os lugares de memória são vividos



como experiências coletivas. Em algumas situações estes objetos ou obras de arte reunidas em contexto insurgente, através de uma curadoria de barricada, são expostos nas ruas durante as caminhadas do Museu Cortejo¹⁶.

Curadoria de *Caleidoscópio* é aquela que acontece no círculo de cultura, a partir do movimento e das trocas entre imagens, objetos e/ou palavras. Cada vez que os membros do círculos trocam seus objetos muda-se a configuração da narrativa. Em ação de montagem, desmontagem, para montar outra vez novas possibilidades de perguntas aparecem ao visualizar as aproximações e afastamentos elaborados para a narrativa curatorial. Ela foi pensada a partir da leitura do método de alfabetização de Paulo Freire (BRANDÃO, 1991), solicitamos aos convidados para selecionarem previamente imagens ou palavras/objetos geradores e, no movimento do círculo fazemos o trabalho de leitura da exposição efêmera/performance.

Curadoria de *Mutirão* é aquela curadoria afrocentrada, relacionada ao canto de trabalho como nos ensina o Mestre Zé Negão, que nos explica que as suas canções de Côco de Senzala, existem porque a música construía um lugar de reunião da resistência do povo africano escravizado. Através da música, eram transmitidas as memórias do povo negro, suas palavras podem ser compreendidas a partir da filosofia da negritude¹⁷ onde a arte é, também, lugar de afirmação das culturas negras. Entendemos que a curadoria de mutirão é responsável pelas diferentes exposições que acontecem no Canto das Memórias Mestre Zé Negão, no cenário da casa de taipa. Segundo Mestre Zé Negão¹⁸:

¹⁶ Museu Cortejo, experiência desenvolvida pelo Museólogo Mário Chagas que consiste em uma exposição que acontece em movimento de marcha, peregrinação e os bens culturais são carregados pelos diferentes públicos que performam a sua manifestação.

¹⁷ Para Babacar Mabaye Diop (1965 -2025), ao estudar o pensamento de Léopold Sédar Senghor *Ser Negro* está presente e ser atuante, junto com Aimé Césaire criaram a palavra Negritude, seria uma palavra que definiria o modo de ser negro, que designam os valores do mundo negro. Essas estruturas e valores, que resultam de uma sensibilidade, são a chave de sua filosofia e de sua arte.

¹⁸ Descrição apresentada no canal no Youtube: O SemeArt tem o prazer de apresentar, Mestre Zé Negão com todo seu conhecimento cultural e histórico de resistência. É nisso que acreditamos no



Pra fazer casa de taipa, barro bom é massapê (bis).
Amassa o barro menino, sambando que eu quero ver.

Nesta canção, o Mestre nos ensina como se faz curadoria de mutirão, que é a curadoria do patrimônio imaterial, das brincadeiras de roda, das narrativas dos griôs, dos cantos de capoeiras, das rodas de ciranda, em que o corpo dança e canta as memórias, através de uma diversidade de modos narrativos. Estas canções que carregam memórias davam o ritmo de trabalho em mutirão, no Canto de Memórias Mestre Zé Negão, na Sambada da Laia, acontece uma exposição cada vez que diferentes grupos que são referências culturais para o povo nordestino, para os moradores de Camaragibe e, para o povo negro, se apresentam fazendo da festa, exposição, como parte do processo de musealização do patrimônio imaterial.

Quando Mestre Zé Negão canta com a sua LAIA (Laboratório de Intervenção Artística)¹⁹ a história do povo negro que sofria com a escravidão, que era violentamente amarrado no tronco de jaqueira, na frente da casa grande, ele está afirmando sobre a existência de um sistema violento contra o povo negro. A saudade é dos ancestrais, que lutaram e resistiram para acabar com a escravidão e, que convida aos vivos à luta para acabar com o racismo, esta narrativa curatorial é produzida a partir do ponto de vista do povo negro:

Na frente da casa grande tinha um tronco de jaqueira (bis).
A onde amarrava negro pra sofrer a vida inteira (bis).
Eu tenho saudade de um povo guerreiro e trabalhador (bis).

Aqui apresentamos um retrato inicial de sete perspectivas de metodologias participativas em curadoria de exposição. É uma mostra panorâmica, pois cada uma destas metodologias será tratada

nosso povo, pois é feito por ele e para ele, a divulgação, consolidação, busca e expressividade do coco depende de nossa resistência, de nosso trabalho. Vivamos a efervescência de nossas raízes. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SxAvVtbpoK0> . (acessado em setembro de 2017)

¹⁹ Descrição apresentada no canal no Youtube: Apresentação do Mestre Zé Negão e sua Laia no Festival Camará em Camaragibe-PE, comunidade do João Paulo II em 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xbJUMwC8om0> . (acessado em setembro de 2017)



individualmente a partir das experiências construídas durante a pesquisa, as experiências desdobrarão em artigos e relatos, escritos em co-autoria com os estudantes/pesquisadores. Ressaltamos que não tratamos neste artigo do tema do artista/curador ou do ateliê de artista no museu, esta perspectiva surge de um texto do artista Daniel Buren, intitulado *Função de Atelier* (1979). Neste artigo o artista questiona a posição do curador e propõe a extinção do ateliê, sugerindo que o museu também pode ser o lugar de trabalho do artista. Tal proposição hoje pode ser nomeada de *site specific* ou residência artística, por exemplo. No Brasil, este tema foi puxado pelo artista Ricardo Basbaum através do seu texto *Artista/etc*, que contou com desdobramentos importantes nos mundos da arte. É uma abordagem curatorial bastante complexa que estamos estudando no contexto desta pesquisa, que inclui uma investigação a respeito da proposta curatorial de Gabriel Pérez-Barreiro para a 33ª Edição da Bienal de São Paulo, com o tema *Afinidades Eletiva*, neste ano de 2018.

Como elaborar um Roteiro Narrativo Curatorial de maneira participativa?

Esta pergunta lida no subtítulo deste artigo foi elaborada pelos estudantes das disciplinas de Metodologia de Curadoria de Exposição, ao desenrolarmos os conteúdos de cada aula, onde abordamos desde o ofício do curador até a análise de experiências de metodologias de curadoria compartilhada ou colaborativa, os estudantes ficaram muito instigados em pensar como eles mesmos poderiam elaborar um planejamento que desdobrasse na escrita de um Roteiro Narrativo Curatorial. Queriam saber como fazer as oficinas com os públicos frequentadores e colaboradores de uma instituição cultural, por exemplo. Então, me solicitaram uma demonstração do passo à passo do planejamento, apresento aqui um primeiro ensaio.

Ressalto que a oficina está referenciada também pela Sociopoética, pela Pretagogia, pela Pedagogia de Paulo Freire, assim como pela



Educação Libertária e seus princípios de auto-gestão, entre outras referências da Educação Popular, Indígena e Afrocentrada. As curadorias elaboradas através das metodologias participativas não são ações educativas em si mesmas, são propostas de pesquisas curatoriais desenvolvidas em co-autoria com os grupos frequentadores e colaboradores. As teorias da educação são fundamentais no planejamento pois nos orientam com relação aos procedimentos para uma escuta sensível dos integrantes do projeto curatorial e, também, são imprescindíveis para o desenvolvimento do despertar da criatividade através da compreensão da importância do corpo como lugar de construção do pensamento.

❖ **Passo à passo do Planejamento da Oficina de Metodologia Participativa em Curadoria de Exposição.**

Passo 1 [*A escolha da metodologia*]: A primeira tarefa que precisa ser realizada é a escolha da metodologia participativa de elaboração de Roteiro Narrativo Curatorial que será adotada. Esta escolha é necessária pois ela influenciará todas as demais etapas do processo.

Passo 2 [*a formação da equipe de profissionais*]: A metodologia foi definida, então será necessário montar a equipe de profissionais que trabalharão no processo de elaboração do Roteiro Narrativo Curatorial, lembramos que o desenvolvimento deste produto está situado na fase 1 do ciclo de vida da exposição e, que é uma pequena parte de um plano de gerenciamento de projetos bastante complexo. A formação da equipe e a escolha da metodologia devem acontecer ainda na fase 0 no momento da elaboração da estrutura analítica do projeto.

Então, o que devemos considerar no momento de formar a equipe? São diferentes profissionais que participam desse processo, destacaremos neste momento: curadores, assistentes de curadoria, fotógrafos de vista de exposição, museólogo. Para cada tipo de curadoria, há uma configuração diferente de equipe. Curadoria Coletiva (curador 1 +



curador 2 + curador 3 + ... + assistentes de curadoria + fotógrafo de vista de exposição + museólogo), Curadoria Compartilhada (Curador 1 + assistentes de curadoria + curador facilitador + grupo frequentador colaborador + fotógrafo de vista de exposição + museólogo), Curadoria Colaborativa (Curador facilitador + assistente de curadoria + grupo frequentador colaborador + fotógrafo de vista de exposição + museólogo), Curadoria de Barricada (Curador facilitador + assistentes de curadoria + grupo frequentador colaborador + fotógrafo de vista de exposição + museólogo), Curadoria de Mutirão (Curador facilitador + assistente de curador + grupo frequentador colaborador + fotógrafo de vista de exposição + museólogo). Importante definir qual é o papel de cada um desses profissionais no processo de elaboração e execução da oficina.

Passo 3 [a definição do tema]: No caso das metodologias participativas é fundamental que um tema geral seja proposto antes ou da convocação do grupo frequentador colaborador, pois a escolha do tema definirá o perfil do público que será convocado a participar da oficina. Dependendo da ocasião é possível negociar o tema com o grupo co-curadores da exposição.

Parte 4 [Definição do perfil do grupo frequentador colaborador e da convocação]: De acordo com o tema escolhido é preciso definir o perfil do público (faixa etária, lugar de origem, gênero, identidade étnica, diversidade, entre outros). Na hora da composição do perfil do público é preciso pensar se é importante para o projeto considerar questões que devem ser valorizadas a partir de um recorte específico que dê ao grupo uma singularidade ao mesmo tempo que é necessário pensar na diversidade desse recorte, para garantir uma pluralidade de vozes. Após a definição do grupo elabora-se a chamada pública através de convocação e coloca em ação o plano de divulgação das inscrições (importante escutar as motivações de cada um ou através de entrevista ou através de carta). Analisa-se todas as inscrições e seleciona um número de 15 a 25 participantes.

Parte 5 [Planejamento da Oficina]: Considerando as referências apresentadas tanto na área da Museologia quanto da área da Educação, o planejamento das atividades de uma oficina que pode acontecer em tempos variados, dependem da metodologia aplicada. As Curadorias de Barricada e de Mutirão geralmente são mais espontâneas e acontecem em um dia ou uma manhã, duram, portanto, de 4h até 8h, aproximadamente. As Curadorias Compartilhada e Colaborativa podem demandar oficinas que duram entre 20h a 40h, sem contar o desenho da expografia e a montagem da exposição, estamos nos referindo a construção do Roteiro Narrativo da Exposição. Para construir o planejamento e elaborar cada um dos dias será necessário considerar alguns princípios fundamentais:

A primeira parte da oficina deverá tratar da Emoção Patrimonial, abordar a partir de algumas atividades de sensibilização, a dimensão da motivação de cada membro do grupo frequentador colaborador.

Destacamos a necessidade de pensar em atividades que promovam a integração entre os membros do grupo frequentador colaborador. Promover uma aproximação, construindo dispositivos que permitam que se conheçam entre si para que possam ter a abertura e a disponibilidade de trabalhar em grupo.

É preciso elaborar atividades que estimulem os membros participantes da oficina a falarem como compreendem o tema escolhido e de que maneira se identificam com o tema, neste momento, o curador facilitador e seus assistentes precisam praticar a escuta sensível.

Compreendemos que pesquisa curatorial em co-autoria é a construção de uma relação entre a memória pessoal, autobiográfica com a memória coletiva, neste momento faz-se necessário pensar um dispositivo que convide cada membro do grupo frequentador e colaborador a contar um pouco de sua própria história através da escolha de um bem cultural que carregue aspectos da sua história pessoal, em um segundo momento será fundamental explorar através do método do objeto gerador os significados coletivos de cada um dos objetos trazidos, na tentativa de investigar como

os significados histórico-culturais de cada objeto está entrelaçado com a temática da oficina.

Recomendamos que as histórias produzidas durante as atividades, que as criações individuais ou coletivas sejam socializadas para que seja possível elaborar tramas coletivas na medida em que a pesquisa curatorial avança no desenvolvimento do roteiro narrativo curatorial.

Depois desta primeira etapa da investigação mais voltada para uma percepção que parte do indivíduo para o coletivo é possível ter um desenho da leitura de mundo que os membros que integram o grupo frequentador e colaborador possuem, entendemos que uma atividade de criação poderá gerar um importante produto que sintetize esse desenho da leitura de mundo.

Quando já existe um desenho de leitura de mundo elaborado pelos participantes a respeito do tema escolhido, já começam a ser pensadas as metáforas que constituem a prática da linguagem poética das coisas. Nesse momento, já podemos convidar especialistas no tema para dialogar com o grupo, apresentar as suas pesquisas ou as suas memórias, caso seja um guardião da memória ou um mestre da cultura, por exemplo. Então, será necessário pensar atividades que tragam para o centro do construção do pensamento curatorial as referências externas que serão estudadas e trabalhadas pelo grupo.

Elaborar uma atividade que resulte em um produto que apresente uma relação entre a leitura de mundo desenhada e a escuta dos especialistas, trançando os fios da narrativa curatorial.

Realizar pesquisa documental e nos acervos para conhecer os bens culturais, identificar e conhecer as suas biografias, pensar atividades que permitam explorar a trajetória das peças escolhidas. Elaborar dispositivos que permitam analisar os significados simbólicos, culturais, sociais de cada uma das peças escolhidas, que elas possam ser descritas e relacionadas entre si.

Elaborar exercícios ou jogos que possam ser importantes para realizar o trabalho de montagem, desmontagem para montar outra vez com as peças

	selecionadas, para que seja possível começar a imaginar os núcleos narrativos.
	Compor os núcleos narrativos, neste caso, as atividades precisam ser realizadas em formato de assembléia e nas salas de exposição.
	Após dos debates nas assembléias será necessário pensar atividades que possibilitem a descrição dos núcleos narrativos.
	Após a composição dos núcleos narrativos será necessário montar as listas de bens culturais, artistas/personagens e nomes indicados para as atividades do programa educativo. Será necessário escrever as legendas de cada peça.
	Para concluir a elaboração do Roteiro Narrativo Curatorial será preciso escolher como serão escritos os textos de apresentação da exposição. Todos os textos precisam ser aprovados por todos os membros do grupo frequentador colaborador.
	Elaborar uma atividade de encerramento onde o Roteiro Narrativo Curatorial é apresentado a todos os membros do grupo frequentador colaborador.

As metodologias participativas em Museologia passam a ser desenvolvidas quando os processos de musealização não estão centrados unicamente nos valores e critérios da História ou da História da Arte. A partir das Novas Museologias, os critérios de musealização precisam considerar um tripé: artistas/criadores; história do conteúdo/tema e os públicos (NASCIMENTO, 2013). Por este motivo considerar a participação de um grupo frequentador e colaborador no desenvolvimento de uma pesquisa curatorial poderá garantir um respeito e um equilíbrio no processo de musealização. Lembremos que estes passos são caminhos possíveis para a construção desses processos de construção dos roteiros narrativos curatoriais através de metodologias participativas, não pretendemos ser modelo, norma ou regra que padroniza um modo de trabalho participativo.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Regina. *A Fabricação do imortal: Memória, história e estratégias de consagração no Brasil*. Rio de Janeiro, Rocco/Lapa, 1996, 225 p.
- BECKER, Howard. *Les mondes de l'art*. Paris, Flammarion, [1ère édition en anglais : 1988] 2010, 382 p.
- CAMPOS, Daniele Queiroz. Um saber montado: Georges Didi-Huberman a montar imagem e tempo. Aniki, *Revista Portuguesa da Imagem em Movimento*, vol. 4 nº 2, América do Norte, 2017. Disponível em <http://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/view/299>, acesso em: 15 jun 2018.
- CURY, Marília Xavier; *Exposição: concepção, montagem e avaliação* – São Paulo: Annablume, Coleção: Selo Universidade, 2005.
- DIOP, Babacar Mbaye. *Critique de la notion d'art africain : approches historiques, ethno-esthétiques et philosophiques*. Éditions Connaissances et savoirs, Paris, 2012.
- DUNCAN Carol, *Civilizing rituals inside public art museums*, London and New York, Routledge, 1995, 178 p.
- GLICENSTEIN, Jérôme. *Une histoire d'expositions*, PUF, 2009, « lignes d'art », 257 p.
- _____. *L'invention du curateur : mutations dans l'art contemporain*. Editeur. Paris : Presses Universitaires de France - PUF, 2015. 304 p.
- GONÇALVES José Reginaldo Santos, *A Retórica da Perda : os discursos do patrimônio cultural no Brasil*, Rio de Janeiro, Editora UFRJ et IPHAN, 1996, 152 p.
- ARTOG François, *Régimes d'historicité, Présentisme et expériences du temps*, Paris, Éditions du Seuil, 2012 [2003], 322 p.
- LORENTE Jesús Pedro, « La "nueva museología" há muerto, iviva la "museología crítica"! », In : LORENTE Jesús Pedro, ALMAZAN David (dir.), *Museología crítica y Arte contemporáneo*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2009 [2003], p. 1326.
- _____, ALMAZAN David (dir.), *Museología crítica y Arte contemporáneo*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2009 [2003]. 410 p.
- _____, « *Nuevas tendencias en teoría museológica: A vueltas con la Museología crítica* », In : Museos.es, nº 2, 2006, p.24-33.
- _____, *Los museos de arte contemporáneo: noción y desarrollo histórico*, Gijón, Ediciones Trea, 2008, 359 p.
- MOUTINHO Mário Casanova, « *SOBRE O CONCEITO DE MUSEOLOGIA SOCIAL* », In : *Cadernos de Sociomuseologia*, vol. 1, nº 1, Lisboa, 1993. [Consulté le 3/07/2014]. Disponible sur : <http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/467>.
- NASCIMENTO, Elisa de Noronha. *Discursos e reflexividade: um estudo sobre a musealização da arte contemporânea*. Porto, Tese de Doutorado em Museologia, Orientação de Alice Lucas Semedo, Universidade do Porto. Faculdade de Letras

Departamento de Ciências e Técnicas do Patrimônio, 2013. Disponível em: [tesedoutelisanascimento discursos000216579.pdf](#) (acessado em março de 2018).

NORA, Pierre; « *Entre mémoire et histoire, la problématique des lieux* », In : NORA Pierre (dir.), *Les lieux de mémoire*, Tome I. La République, Paris, Gallimard, 1984, p. XVI-LII.

OBRIST Hans Ulrich, *A brief history of Curating*, JRP | Ringier & Les presses du réel, 2009, 243 p.

_____; *Ways of curating*, 2014.

PETIT, Sandra Haydée. *Sociopoética : potencializando a dimensão poética da pesquisa*. In: ADAD, Shara Jane Holanda Costa, PETIT, Sandra Haydée, SANTOS, Iraci dos, GAUTHIER, Jacques (orgs). Tudo que não inventamos é falso: dispositivos artísticos para pesquisar, ensinar e aprender com a sociopoética. EDUECE, Fortaleza, 2014.

_____. *Pretagogia. Pertencimento, Corpo-dança Afroancestral e Tradição Oral Africana de Professoras e Professores*, Fortaleza, Edição UECE, 2015.

POULOT, Dominique ; *Musée nation patrimoine* (1789-1815), Paris, Gallimard, 1997.

_____, *O patrimônio na França: uma geração de história (1980 – 2010)*. (tradução de Carolina Ruoso e Liana Garcia Lima) In: CÂNDIDO, Manuelina Maria Duarte e RUOSO, Carolina (orgs.) *Museus e Patrimônio: experiências e devires*. Editora Massangana, FUNDAJ. Recife, 2015.

RAMOS, Alexandre Dias. *Sobre o ofício do curador*. Porto Alegre: Zouk, 2010. (Arte: ensaios e documentos).

RAMOS, Francisco Régis Lopes; *A danação do objeto: o museu no ensino de História*, Chapecó, Argos, 2004, 178 p.

RATTS, Mariana; *Curadoria compartilhada na experiência de mediação cultural no Museu de Arte Contemporânea do Ceará (2005-2007)*. Dissertação de Mestrado, Artes Visuais. Recife: Universidade Federal do Pernambuco/Universidade Federal da Paraíba, 2014, 105 p.

RUOSO, Carolina. *Nid des Frélons. Neuf temps pour neuf atlas. Histoire d'un musée d'art brésilien (1961 -2001)*. Thèse de doctorat en Histoire de l'Art sous la direction de Dominique Poulot. Université de Paris 1 Panthéon- Sorbonne, Paris, 2016.

SILVA Filho Antônio Luiz Macêdo e, *Fortaleza: imagens da cidade*, Fortaleza, Museu do Ceará, 2001.

TEJO, Cristiana. S.; *A gênese do campo da curadoria da arte no Brasil: Aracy Amaral, Frederico Moraes e Walter Zanini*. Tese (Doutorado em Sociologia) - Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal de Pernambuco. p. 267.

MUSEUS E PATRIMÔNIO CULTURAL UNIVERSITÁRIO: DISCUTINDO CONCEITOS E PROMOVENDO PARCERIAS E ARTICULAÇÕES

Emanuela Sousa Ribeiro
Verona Campos Segantini
Marcus Granato

Introdução

O patrimônio cultural universitário compreende todos aqueles bens, tangíveis e intangíveis que fazem referência ao sistema de valores, modos de vida e função social das universidades. Trata-se dos bens culturais que fazem referência às práticas e vivências do ensino, da pesquisa e da extensão, em todas as áreas do conhecimento (UNIÃO EUROPEIA, 2005). Em estreita relação com este patrimônio encontra-se o patrimônio cultural da ciência e da tecnologia e o patrimônio do ensino, conforme apresentaremos adiante. Trata-se de enfoques que muitas vezes se sobrepõem e que, no cotidiano das instituições de ensino superior, costumam possuir também estreita relação com os museus universitários e com as coleções científicas musealizadas ou não. Neste cenário, as relações institucionais, as práticas de gestão, e mesmo as questões epistemológicas, ainda carecem de análise e aprofundamento.

Assim, este artigo objetiva discutir alguns aspectos destas relações epistemológicas e institucionais, sem a pretensão de esgotar o tema, mas com a intenção de identificar alguns dos caminhos percorridos pelas universidades brasileiras, retomando os principais temas que foram discutidos durante a realização do Grupo de Trabalho (GT) intitulado “Museus e patrimônio cultural universitário: discutindo conceitos e promovendo parcerias e articulações” realizado durante o 3º Seminário Brasileiro de Museologia (Universidade Federal de Belém, novembro de 2017).

O GT pretendeu reunir pesquisadores interessados em analisar o patrimônio cultural e os museus no âmbito das universidades, tanto do ponto de vista das experiências de gestão e das práticas cotidianas, quanto na perspectiva das discussões teóricas e sobre a identidade destas instituições, incluindo suas relações com a sociedade.



A motivação para sua realização foi a constatação de que, apesar das muitas experiências vividas pela comunidade universitária no âmbito dos museus e das coleções, pouco tem sido produzido no âmbito acadêmico. Tal questão ainda é mais agravada quando se observa certa pulverização das pesquisas sobre o patrimônio universitário e sobre os museus universitários que costumam ser publicizadas em veículos de comunicação científica muito diversificados, dificultando as análises de conjunto e até mesmo a troca de experiências metodológicas.

Além do aspecto acadêmico, considerou-se que a perspectiva de reforma do estado que vem ocorrendo no Brasil desde 2016 atinge diretamente a educação superior e, neste processo, os museus e o patrimônio nas universidades certamente se encontram em situação de grande fragilidade institucional, conforme verificou-se em setembro de 2018, com o incêndio de grandes proporções que vitimou o Museu Nacional.

Diante deste quadro, o GT buscou se mobilizar como possível *locus* de discussão sobre as questões teóricas e os dilemas de gestão que cercam os museus e o patrimônio universitário, em uma perspectiva de reunião de esforços para compreendê-los e valorizá-los e no presente texto realizamos um esforço de síntese dos temas transversais que permearam os trabalhos apresentados.

Identificando museus e patrimônio universitários e suas intersecções

As discussões sobre o patrimônio universitário transitam, muitas vezes, pelas suas áreas de sombreamento com outras categorias de patrimônio cultural, posto que a própria definição do patrimônio universitário apresenta forte relação com o ensino, a ciência, a tecnologia, mas também com a trajetória das regiões onde estão inseridas, seja através da política, da arte, da economia ou das inúmeras complexidades da vida social local.

Em uma definição literal, os museus universitários são aqueles museus que estão vinculados à uma Universidade. Certamente, cabe questionar qual a diferença entre a missão dos museus dentro e fora das universidades, afinal, a conceituação de museu é bastante ampla, tratando-se de:

(...) uma instituição permanente sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, que



adquire, conserva, investiga, comunica e expõe o patrimônio material e imaterial da humanidade e do seu meio envolvente com fins de educação, estudo e deleite (ICOM, 2015).

As especificidades dos museus universitários estão vinculadas à produção do saber no âmbito das universidades. Portanto, torna-se fundamental compreender as definições do termo Universidade para, só então, examinarmos as especificidades dos museus que se constituem como desdobramentos de suas diretrizes e vocações.

Dentre as diversas possibilidades de conceituação das universidades, adotamos a síntese proposta na *Magna Charta Universitatum*, documento publicado em 1988 por ocasião dos novecentos anos da Universidade de Bolonha (Itália) e subscrito por 388 reitores de universidades europeias: “A Universidade é, no seio de sociedades diversamente organizadas e em virtude das condições geográficas e do peso da história, uma instituição autônoma que, de modo crítico, produz e transmite cultura através da investigação e do ensino” (MAGNA..., 1988).

O cerne da definição europeia de universidade é a produção de cultura através da indissociabilidade entre a pesquisa e o ensino, ou seja, trata-se de uma maneira específica de produzir e difundir conhecimento para a sociedade. Estas especificidades foram expressas em valores, a saber: “liberdade acadêmica, autonomia institucional e responsabilidade com a sociedade”²⁰.

Na tradição universitária brasileira esses valores estão manifestados até mesmo na Constituição Federal, que em seu artigo 207 reitera a liberdade e a autonomia de pensamento e reafirma a indissociabilidade do ensino e da pesquisa, acrescentando a extensão como missão que expressa a responsabilidade com a sociedade²¹: “As universidades gozam de autonomia didático-científica, administrativa e de gestão financeira e patrimonial, e

²⁰ Tradução do original em inglês: “academic freedom, institutional autonomy, and the concomitant responsibility to society” (MAGNA..., 2018). Disponível em: <<http://www.magna-charta.org/activities-and-projects/living-values-project/which-values-are-included>>. Acesso em: 06 nov. 2018.

²¹ O conceito de extensão encontra-se expresso na Política Nacional de Extensão Universitária: A Extensão Universitária, sob o princípio constitucional da indissociabilidade entre ensino, pesquisa e extensão, é um processo interdisciplinar, educativo, cultural, científico e político que promove a interação transformadora entre Universidade e outros setores da sociedade (FORPROEX, 2012, p.28).

obedecerão ao princípio de indissociabilidade entre ensino, pesquisa e extensão” (BRASIL, 1988).

Deste modo, os museus universitários são aqueles que foram criados no contexto das práticas típicas das universidades e que no seu cotidiano técnico, político e administrativo vivenciam o seu sistema de valores e a sua função social:

os museus universitários agregam, às funções dos museus não universitários, as demandas por legitimação e difusão dos saberes, experiências, sensibilidades e representações do campo científico e da vida acadêmica, sendo também responsáveis por apresentar a Universidade aos não universitários. (RIBEIRO, 2013: 92).

Portanto, os museus universitários refletem, inclusive, a trajetória da própria universidade como instituição, em especial sua relação com a sociedade e o estabelecimento de sua autonomia, conforme explicam de Clerc e Lourenço (2003, p. 4):

A 'invenção' do museu universitário ocorreu em fins do século XVI pela incorporação de objetos e coleções na pesquisa e ensino universitário, enquanto a 'institucionalização' dos Museus Universitários aconteceu em 1683, quando o Museu Asmolean em Oxford, United Unido, abriu uma exposição permanente ao público em geral. A comunidade museológica considera o Ashmolean como o primeiro museu em seu significado moderno. Portanto, os Museus Universitários são mais antigos que os Museus não Universitários e as coleções universitárias são ainda mais antigas que os Museus Universitários.²²

Observando a longa duração da experiência universitária no ocidente e sua íntima relação com a produção de conhecimento científico e mesmo tecnológico, percebemos que o patrimônio e os museus universitários possuem muitas intersecções com o patrimônio cultural da ciência e da tecnologia, que compreendemos como o...

²² Tradução do original em inglês: *The 'invention' of the university museum took place round the end of the 16th century by the incorporation of objects and collections in the university research and teaching, where as the 'institutionalization' of University Museums happened in 1683 when the Asmolean Museum in Oxford, United Kingdom, opened a permanent exhibition to the general public. The broader museum Community regards the Ashmolean as the first museum in its modern meaning. Therefore, University Museums are older than non-University Museums and university collections even older than University Museums* (DE CLERC; LOURENÇO, 2003, p. 4).



Legado tangível e intangível relacionado ao conhecimento científico e tecnológico produzido pela humanidade, em todas as áreas do conhecimento, que faz referência às dinâmicas científicas, de desenvolvimento tecnológico e de ensino, e à memória e ação dos indivíduos em espaços de produção de conhecimento científico. Estes bens, em sua historicidade, podem se transformar e, de forma seletiva, são atribuídos valores, significados e sentidos, possibilitando sua emergência como bens de valor cultural (CARTA DO RIO DE JANEIRO, 2017).

Poderá, certamente, existir patrimônio cultural da ciência e da tecnologia fora das universidades, contudo, a maior parte dos bens culturais das universidades está relacionado com esse tipo de patrimônio. Tal consideração não nos impede que considerar e sobretudo, reconhecer a existência nas universidades de outros tipos de patrimônio cultural que digam respeito a outras vivências universitárias – de lazer, de produção cultural, de moradia, de ocupação do espaço público, de participação política, entre outras.

Da mesma maneira, há fortes intersecções entre o patrimônio e os museus universitários e o patrimônio do ensino, posto que este se volta para os bens culturais relativos às formas de ensino e aprendizagem nas suas mais variadas acepções. Também não é possível reduzir as vivências universitárias ao ensino e mesmo este é bastante diversificado. Além do óbvio ensino superior em sua miríade de disciplinas, há também a educação básica, oferecida nas escolas de aplicação, e as diversas experiências educacionais propiciadas pelas atividades extensionistas. Deste modo, mesmo a intersecção do patrimônio universitário com o patrimônio do ensino não é de completa sobreposição.

Por fim, cumpre chamar atenção para a existência de museus universitários que se originaram de coleções particulares que foram doadas às universidades e que não têm relação orgânica com a trajetória da instituição. Há situações em que estas coleções e museus poderiam ser melhor caracterizados como “museus na universidade”, e não museus universitários, pois os acervos, ou mesmo museus inteiros, podem ser entregues à tutela da universidade, que costuma ser considerada, pela sua fiabilidade e longevidade, uma boa opção para a preservação de bens culturais.

Não é incomum que este tipo de museu ou coleção nunca venha a ser completamente integrado à missão universitária, contudo, dadas as dinâmicas do processo ensino-aprendizagem e as contínuas ressignificações dos bens



culturais, este tipo de coleção e museus podem ser incorporados à vida da universidade, integrando-se às atividades de ensino, pesquisa e extensão. Conforme explica Almeida:

A formação de um museu universitário pode se dar de várias maneiras: pela aquisição de objetos ou coleções de particulares por doação ou compra, pela transferência de um museu já formado para responsabilidade da universidade, pela coleta e pesquisa de campo e pela combinação desses processos. (ALMEIDA, 2001, p. 13).

Considerar tais características que sinalizam diferentes formas e processos de acumulação e incorporação de coleções às universidades é fundamental para o reconhecimento desse patrimônio e para a definição de políticas voltadas para a salvaguarda. Desdobra-se desse aspecto, como observa Weber (2010) a necessidade de análises históricas e epistemológicas dessas coleções, buscando compreender, portanto, como estas se vinculam à definição de campos ou disciplinas, suas formas de acumulação, transformações nos usos, deslocamentos e ressignificações.

Conclui-se, portanto, que não há um padrão de museu universitário, nem quanto à sua forma e suas trajetórias de constituição, nem quanto ao seu conteúdo. Outro aspecto que vale ser considerado é a dificuldade em acompanharmos a diversidade de perfis de museus universitários. Podemos afirmar que não existem no Brasil dados seguros sobre sua quantidade e distribuição nacional. A título de exemplo, apresentamos alguns dados quantitativos, levantados através de revisão de bibliografia.

Em texto publicado em 1997, Bruno afirma que existiam mais de cem museus universitários no país:

Dispersos de norte a sul do país, inseridos nas capitais ou nas cidades do interior, protegidos pelo campus universitário ou localizados nos centros urbanos, os mais de 100 museus desta natureza têm sob sua responsabilidade, desde questões de abrangência universal e nacional, até aspectos do microcosmo de uma área de conhecimento, passando por problemas regionais e impasses científicos (BRUNO, 1997, p. 47)

Poucos anos depois, Almeida, em 2001, apresenta 129 museus universitários: “Em consulta ao banco de dados da CPC/USP em 23/11/99, fomos informados que entre os 840 museus cadastrados em sua base de dados,

109 eram universitários. Nós identificamos até agora 129 museus universitários” (ALMEIDA, 2001, p. 3). Enquanto Meirelles, em levantamento mais recente, publicado em 2015, em sua tese de doutorado em História, aponta que:

O Brasil conta com 120 museus universitários federais vinculados a 60 universidades. Esse quantitativo foi obtido por meio de pesquisa no Cadastro Nacional de Museus do IBRAM, como também no Comitê Internacional de Museus e Coleções Universitários (UMAC) do Conselho Internacional de Museus (MEIRELLES, 2015: 187)

No mesmo trabalho, a autora indica a existência de 273 museus universitários, “incluindo aqueles vinculados às universidades federais, estaduais e privadas” (MEIRELLES, 2015, p. 189). Em consulta atual, realizada na Plataforma da Rede Nacional de Identificação de Museus (Museusbr), foram recuperados 157 registros²³, ou seja, um número bastante inferior ao identificado por Meireles. Trata-se, portanto, de um universo que ainda está por ser sistematicamente analisado, tanto do ponto de vista epistemológico e até mesmo administrativo, pois, não existe nenhuma instituição governamental que faça o controle e o acompanhamento específico dos museus e do patrimônio universitários no país.²⁴

Contudo, apesar da ausência de políticas públicas específicas para os museus universitários, podemos afirmar que existe um perfil administrativo destas instituições, o qual está vinculado, principalmente, ao baixo nível de institucionalização e à predominância de iniciativas individuais na formação das coleções e gestão dos museus. Podemos afirmar que a bibliografia sobre o assunto é unânime²⁵ em reiterar o cenário exposto por Maria das Graças Ribeiro:

²³ Esclarecemos que a Plataforma da Rede Nacional de Identificação de Museus não apresenta a categoria museu universitário, por este motivo foi necessário realizar a busca através do termo “univers”, que englobaria as palavras universidade e universitário. A consulta foi realizada no dia 08 de novembro de 2018 (FONTE: <[http://museus.cultura.gov.br/busca/##\(global:\(enabled:\(space:lt\),filterEntity:space,viewMode:list\),space:\(keyword:univers\)>](http://museus.cultura.gov.br/busca/##(global:(enabled:(space:lt),filterEntity:space,viewMode:list),space:(keyword:univers)>)>).

²⁴ Esclarecemos que embora do Instituto Brasileiro de Museus possua a base de dados do Registro Brasileiro de Museus, e do antigo Cadastro Brasileiro de Museus, a categoria de museu universitário não é utilizada pelo Instituto nas suas políticas específicas. Nem o Ministério da Educação e nem o Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira (INEP) possuem nenhum tipo de política para conhecer os museus universitários.

²⁵ Destacamos: MEIRELLES, 2015; RIBEIRO, 2013; MARQUES & SILVA, 2011; SANTOS, 2008; ALMEIDA, 2001; BRUNO, 1997.



A inexistência de políticas para os museus universitários, com suas características e especificidades, suas diferentes vinculações político-administrativas com as próprias universidades, seu quadro deficitário de pessoal e insuficiência de programas de capacitação para as equipes atuantes, são alguns dos problemas apontados – quase sempre os mesmos em diferentes museus, universidades e regiões brasileiras (RIBEIRO, 2007, p. 26).

Nesta perspectiva também caminharam algumas das conclusões apresentadas no GT “Museus e patrimônio cultural universitário: discutindo conceitos e promovendo parcerias e articulações”, realizado durante o 3º Seminário Brasileiro de Museologia.

Evidenciou-se que desde os anos 1992, quando foi criado no Brasil o Fórum Permanente de Museus Universitários, vêm sendo analisados e debatidos alguns aspectos destas relações, contudo, com a paralisação parcial deste Fórum e, principalmente, as grandes mudanças ocorridas no cenário universitário nacional, após o programa de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais - REUNI (2003 - 2012), tornam-se necessárias novas análises sobre a natureza destas relações, tanto no âmbito epistemológico quanto das rotinas administrativas e burocráticas do cotidiano das universidades brasileiras.

Assim, os trabalhos apresentados no âmbito do GT revelam o esforço empreendido em algumas universidades para o reconhecimento do patrimônio universitário e o fortalecimento dos museus universitários. Particularmente, foi um momento de partilha de experiências da Universidade Federal de Minas Gerais e da Universidade Federal de Pernambuco.

Estas experiências, que apresentaremos brevemente a seguir, têm como eixo comum a percepção de que há novos agentes atuando no espaço político-administrativo do patrimônio e dos museus universitários: os novos cursos de bacharelado em Museologia que foram implantados em vários estados do país durante o programa REUNI, cuja atuação tem sido verificada em algumas universidades brasileiras, conforme trataremos a seguir.

Potencialidades e desafios para os Cursos de Bacharelado em Museologia

Na última década, acompanhamos a ampliação significativa de implantação de Cursos de Bacharelado em Museologia em todas as regiões do país e, no bojo desse movimento, seria importante pensarmos como os museus universitários, implicados à ideia de indissociabilidade entre ensino, pesquisa e extensão, vêm assumindo-se, particularmente em relação aos cursos, como espaços formativos. Vale ressaltar que as discussões sobre a necessidade de criação de cursos de museologia foram fomentadas em espaços de articulação que repercutiam demandas dos museus universitários. A exemplo, destacamos o Fórum Permanente de Museus Universitários. A partir dos encontros realizados, provocou-se o debate sobre a necessidade de ampliação de quadros técnicos que contribuiriam com a consolidação dos museus universitários, reverberando na institucionalização desses espaços, na autonomia de dotação orçamentária e na definição de políticas institucionais e equânimes. Para isso, frisava-se a importância de “implementação e organização de cursos em museologia nas diversas regiões para suprir as necessidades nessa área”.²⁶

Diante deste cenário que se configura a partir das possibilidades de convergências de ações catalisadas pela presença dos cursos, é preciso reconhecer as potencialidades que se desdobram da diversidade de tipologia de acervos e coleções que estão sob a guarda dos museus, centros de memória, coleções visitáveis, e outros espaços institucionais que se inserem nas estruturas das escolas, departamentos, institutos, etc. Também é preciso considerar os diferentes processos de musealização que convivem na universidade configurando-se, com isso, diferentes vocações a estes espaços. Nessa perspectiva, caracterizam-se como espaços férteis para o desenvolvimento de projetos de pesquisa e extensão de professores e pesquisadores, bem como para o desenvolvimento de ações de ensino, mais particularmente daquelas que se desdobram a partir do núcleo de disciplinas de caráter aplicado.

Uma das contribuições que reverberam da presença dos cursos de Museologia são os projetos que se propõem à realização de diagnósticos dos museus e coleções universitários e também mapeamentos de proto-coleções

²⁶ Conclusões Gerais do I Encontro Nacional de Museus Universitários - Ciências em Museus (1992).



que não estão sob o abrigo de uma instituição de viés museológico ou não foram institucionalizadas. Dentre essas iniciativas, destacam-se os projetos desenvolvidos na UFPE, em torno do programa de extensão “Patrimônio Cultural universitário: conhecimento e divulgação do patrimônio cultural tangível da Universidade Federal de Pernambuco – UFPE”. O Programa está estruturado de modo a articular uma rede de proteção institucional para o patrimônio cultural material da Universidade, tendo como ponto de partida o inventário dos bens que não estão musealizados, tendo em vista o seu maior risco de perda (ARAÚJO; RIBEIRO, 2017). Na UFMG, após a realização de diagnóstico detalhado²⁷ que buscava compreender a situação dos museus e centros de memória ligados à Rede de Museus, passou-se a uma segunda etapa com a perspectiva de mapear espaços e coleções que estão ligados, sobretudo, aos laboratórios de ensino e pesquisa. Tais mapeamentos são fundamentais para se reconhecer as potencialidades de articulação possíveis entre os Cursos e os museus universitários e repercutem também na definição de políticas institucionais para o patrimônio.

Contudo, tais possibilidades também se delineiam em outras frentes. Dentre essas, destacamos aquelas voltadas para a concepção e montagem de exposições que repercutem nas exposições curriculares dos Bacharelados em Museologia. Muitas vezes, estas são abrigadas pelos museus universitários como as experiências que acontecem na UFRGS (TEIXEIRA; FARIA; MACHADO, 2015). Por outro lado, as exposições ao mobilizarem coleções e acervos sob a guarda dessas instituições potencializam as estratégias de visibilidade e comunicação museológica.

Outro grupo de disciplina relaciona-se à documentação museológica e conservação preventiva. Estas potencialmente podem aderir-se às demandas das instituições somando esforços às equipes geralmente reduzidas. Disciplinas de vivência profissional e estágios também podem ter nos museus universitários diferentes possibilidades de abordagem.

Outra perspectiva de envolvimento dos estudantes de museologia está nas bolsas de iniciação científica e extensão, vinculadas aos projetos

²⁷ A pesquisa desenvolvida por Julião *et. al* (2017) apresenta dados relevantes de um diagnóstico realizado em vinte instituições que integram a Rede de Museus e Espaços de Ciência e Cultura da UFMG.



desenvolvidos por professores da museologia, bem como de outros campos do conhecimento que orientam suas propostas para os museus universitários. Na UFMG, o programa de extensão da Rede de Museus e Espaços de Ciência e Cultura abriga projetos vinculados aos espaços e também aqueles de caráter articulado, como de documentação museológica. Também há editais específicos da Pró-Reitoria de Pesquisa que buscam fomentar a realização de pesquisas nesses espaços.

Não apenas os Cursos de Museologia mas também outros criados na esteira do Projeto Reuni contribuem com ações voltadas ao patrimônio universitário, como os de Arquivologia e Conservação-Restauração. Reconhece-se que, em casos específicos, muitos museus universitários, constituídos em momentos anteriores à criação desses cursos, foram fundamentais para a consolidação da Museologia como campo de conhecimento, bem como contribuíram para a defesa de criação dos cursos de graduação. O Fórum Permanente de Museus Universitários anunciava, desde a sua criação, como uma de suas principais pautas, a necessidade de formação de profissionais que viessem a atuar nas universidades.

Outro desdobramento que se observa a partir da ampliação dos cursos de bacharelado em Museologia, é a presença de professores e pesquisadores que possuem trajetória de formação e atuação no âmbito da Museologia e dos museus e que em diálogo e consonância com as competências instaladas nas IFES, passam a contribuir com a definição de políticas de salvaguarda e extroversão desses acervos. Nesse sentido, a construção de agendas que favoreçam o reconhecimento e legitimação dessa perspectiva patrimonial que atravessa diferentes campos de conhecimento e tem rebatimento na pesquisa, ensino e extensão pode ser catalisada por esses cursos e por mobilizações nacionais.

Considerações finais

A realização desse GT no âmbito do III Sebramus, bem como a realização de outros eventos que tematizam os museus universitários e o patrimônio cultural de ciência e tecnologia, revelam a crescente preocupação e os esforços que vêm sendo empreendidos para a salvaguarda do patrimônio universitário.



Certamente, tal escala foi bastante alargada com as evidências de risco eminentes às coleções e que reverberam como necessidade de um reconhecimento mais ampliado da importância que essas representam para compreensão das formas de produção do conhecimento.

A organização de fóruns de discussões e mobilização, a concepção de redes que propõem ações colaborativas e a elaboração de cartas patrimoniais direcionadas a tal temática apontam para as estratégias que vêm sendo construídas para o reconhecimento e legitimação das ações de preservação de documentos, coleções, acervos que estão sob o abrigo das universidades.

Os mapeamentos e diagnósticos realizados por diferentes instituições em vários países (WEBER, 2010, 2012; LOURENÇO, 2016) e também em algumas universidades brasileiras, que ficaram evidenciados nos trabalhos apresentados no âmbito do GT, apontam para a complexidade desse patrimônio que, embora acumulado sob diferentes perspectivas, está vinculado às funções constitutivas da universidade: ensino, pesquisa e extensão. Tais coleções apresentam-se como indícios materiais fundamentais para a compreensão dos projetos de universidade que se sobrepuseram e a constituição de campos disciplinares. Diferentes projetos de investigação que procuram compreender a historicidade dessas coleções apontam para as interdependências entre essas, o ensino e a pesquisa.

Contudo, há ainda que se perspectivar estratégias para consolidação de políticas específicas no âmbito das universidades, iniciando-se pela institucionalização dessas diferentes unidades de salvaguarda, garantindo condições de gestão. As experiências de criação de redes ou sistemas de museus integrados à estrutura das universidades configuram-se como estratégia importante de reconhecimento, legitimação e articulação de ações.

Outro aspecto a ser perspectivado, a partir dessas diferentes experiências que vêm sendo conduzidas no âmbito local, refere-se à necessidade de integração das informações a respeito desses espaços e das coleções. Embora encontre respaldo em experiências internacionais que buscam integrar informações em sistemas nacionais e mesmo continentais, tais iniciativas são ainda bastante incipientes nos quadros nacionais. Mesmo as informações disponíveis nos cadastros nacionais apontam para incongruências, como



apresentado anteriormente, quando são cruzadas com os dados produzidos a partir de iniciativas de mapeamentos mais localizadas. Tal situação é ainda mais agravada quando se buscam informações mais específicas sobre as coleções, sendo poucas as universidades que contam com inventários e banco de dados que comportem informações mais específicas de suas coleções.

Ainda que se reconheça, no âmbito nacional, diferentes nivelamentos em relação às informações sobre acervos e coleções, é fundamental perspectivar a necessidade de criação de bancos de dados que permitam reunir informações das coleções universitárias de forma integrada e, sobretudo, tornar acessível e ampliar as possibilidades de pesquisa transdisciplinares e transnacionais. Por isso, criar estratégias de integração de ações, diagnósticos nacionais, produção de protocolos e acordos, além de pesquisas, são fundamentais neste momento de definição de rumos de uma política nacional.

Considera-se, portanto, que vislumbrar o reconhecimento acadêmico e público do patrimônio universitário perpassa a constituição de fóruns de discussão e compartilhamento de ações que irão subsidiar e fomentar a produção de estudos sistemáticos sobre mecanismos de atuação dos museus universitários. Além disso, a união de iniciativas, em contraponto à pulverização de esforços, parece ser um caminho mais profícuo no sentido de produzir resultados mais consistentes e permanentes. A partir dessa configuração aponta-se, especialmente, para a atuação dos cursos de Museologia, bacharelado e pós-graduação, que, a partir do repertório teórico e aplicado, criam ressonâncias nos museus universitários.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Adriana Mortara. *Museus e coleções universitários: por que museus de arte na Universidade de São Paulo?* Tese (Doutorado), Programa de Pós-Graduação em Ciências da Informação e Documentação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

ARAÚJO, Bruno Melo de; RIBEIRO, Emanuela Sousa. Programa de Inventário do patrimônio cultural da Universidade Federal de Pernambuco: caminhos para conhecimento e preservação. In: *Anais do III Sebramus*. Belém: UFPA, 2017. (*mimeo*).

BRASIL. *Constituição Federal de 1988*, art 207. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicaocompilado.htm> . Acesso em: 06 nov. 2018.

BRUNO, Maria Cristina. A indissociabilidade da pesquisa, ensino e extensão nos museus universitários. *Cadernos de Sociomuseologia*, n. 10, p. 47-51, 1997.

CARTA DO RIO DE JANEIRO SOBRE O PATRIMÔNIO CULTURAL DA CIÊNCIA E DA TECNOLOGIA, Rio de Janeiro: 2017. In: GRANATO, Marcus; RIBEIRO, Emanuela Sousa; ARAUJO, Bruno Melo de (orgs.). *Cadernos do Patrimônio da Ciência e Tecnologia: instituições, trajetórias e valores*. Rio de Janeiro: MAST, 2017. Disponível em: <http://site.mast.br/hotsite_cadernos_do_patrimonio_da_ciencia_e_tecnologia/index.html>. Acesso: 5 jul. 2018.

DE CLERC, Steven W.G.; LOURENÇO, Marta C. A Globeisjustanother Tool: Understandingthe Role ofObjects in UniversityCollections. In: UMAC-ICOM. *UniversityMuseumsandCollections*. ICOM Study Series, 11, 2003. 2003. Disponível em: <http://umac.icom.museum/wp-content/uploads/2017/05/11_ICOM-UMAC.pdf>. Acesso em: 06 nov.2018.

FORPROEXC. Política Nacional de Extensão Universitária. Manaus: Fórum de Pró-Reitores de Extensão das Universidades Públicas Brasileiras, 2012. Disponível em: <<https://www.ufmg.br/proex/renex/images/documentos/Pol%C3%ADtica-Nacional-de-Extens%C3%A3o-Universit%C3%A1ria-e-book.pdf>>. Acesso em: 06 nov. 2018.

JULIÃO, Letícia; SABINO, Paulo R.; ROCHA, Eliana C. Diagnóstico Museológico em Museus e Espaços Universitários de Memória e Ciência. In: *Anais do III Sebramus*. Belém: UFPA, 2017. (*mimeo*)

LOURENÇO, Marta C. *A Universidade de Lisboa: Museus, Coleções e Patrimônio*. Lisboa: Imprensa da Universidade de Lisboa, 2016.

MAGNA CHARTA UNIVERSITATUM. Bolonha, Itália: 1988. Disponível em: <<http://www.magna-charta.org/resources/files/the-magna-charta/portuguese>>. Acesso em: 06 nov. 2018.

MARQUES, Roberta Smania; SILVA, Rejane Maria Lira da. O Reflexo das políticas universitárias na imagem dos museus universitários: o caso dos museus da UFBA. *Museologia e Patrimônio*, v. 4, n.1, p. 63-84, 2011. Disponível em: <<http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/view/149/151>>. Acesso em: 20 nov. 2018.

MEIRELLES, Lídia Maria. *Museus universitários e políticas públicas*. Gestão, experiências e dilemas na Universidade Federal de Uberlândia, 1986 – 2010. Tese (Doutorado), Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2015.

RIBEIRO, Emanuela Sousa. Museus em universidades públicas: entre o campo científico, o ensino, a pesquisa e a extensão. *Revista Museologia & Interdisciplinaridade*, v. 2, n. 4, p. 88-102, 2013.

RIBEIRO, Maria das Graças. Universidades, museus e o desafio da educação, valorização e preservação do patrimônio científico-cultural brasileiro. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário de Sousa; SANTOS, Myriam Sepúlveda dos (orgs.).



Museus, coleções e patrimônios: narrativas polifônicas. Rio de Janeiro: Garamond, MinC/IPHAN/DEMU, 2007. p.2 0-47.

SANTOS, Maria Célia Teixeira Moura. *Encontros Museológicos.* Reflexões sobre a museologia, a educação e o museu. Rio de Janeiro: MINC/IPHA/DEMU, 2008.

TEIXEIRA, Vanessa Barrozo, FARIA, Ana Carolina Gelmini de, MACHADO, Elias Palminor. A curadoria de exposições curriculares: uma construção coletiva. In: *Anais do II Sebramus.* Recife: Museu do Homem do Nordeste, 2015, p. 89-110. Disponível em: <<https://anaissebramus.wordpress.com/edicao-atual/>>. Acesso em: 19 nov. 2018.

UNIÃO EUROPÉIA. *Recommendation of the Committee of Ministers to member states on the governance and management of university heritage*, 2005. Disponível em: <http://publicus.culture.hu-berlin.de/umac/pdf/Rec_2005_13E.pdf>. Acesso em: 22 jul. 2018.

WEBER, Cornelia. From anatomy to zoology: Results on the history of university collections based on trans-disciplinary research. In: *University Museums and Collections Journal*, 3/2010.

_____. Recent recommendations by the German Council of Science and Humanities on scientific collections as research infrastructures. *University Museums and Collections Journal*, v.5, p. 95-100, 2012.

COLEÇÕES E MUSEUS UNIVERSITÁRIOS

Mauricio Candido da Silva
Maria Cristina Oliveira Bruno

Apresentação

O patrimônio histórico, artístico, natural, tecnológico e científico brasileiro é notadamente representado em boa parte pelas coleções universitárias. De inestimável valor, as coleções abrigadas pelas instituições de ensino superior são preservadas para pesquisas e disponibilizadas de diferentes formas para a realização da extensão universitária. No entanto, não há uma base de dados segura sobre a quantidade de coleções e museus universitários existentes no Brasil, que demonstre, mesmo parcialmente, o perfil dessa tipologia de museu, seu contexto, sua potencialidade e suas demandas. Recentemente, com o crescimento da área museológica, é perceptível o aumento de estudos e publicações sobre esse tema. Contudo, sem uma plataforma de dados segura, sem a sistematização das informações, seu crescimento é fragmentado e de baixa consistência, isso vale tanto para a consolidação do conhecimento acadêmico no campo das ciências sociais aplicadas, como para a proposição de política pública para o setor. A partir dessa reflexão inicial, a razão da criação da Rede Brasileira de Coleções e Museus Universitários está baseada na busca de definições e na construção de novos parâmetros para os museus e coleções universitários no Brasil.

Os propósitos do Grupo de Trabalho intitulado 'Coleções e Museus Universitários', dentro do III Seminário Brasileiro de Museologia (Sebramus), estão estruturados tanto na busca como na evidência das pesquisas que envolvem o patrimônio museológico universitário. Trata-se da criação de um espaço de discussões relacionadas aos aspectos da salvaguarda, pesquisa e comunicação de coleções inseridas no contexto do ensino superior – orientado pelo conceito estrutural de ensino, pesquisa e extensão universitária. Nesse sentido, o objetivo principal desse GT esteve baseado na importância em identificar e trocar experiências entre as diferentes realidades que abrangem



as coleções e museus universitários brasileiros e, a partir daí, estimular o intercâmbio de experiências profissionais museológicas.

A partir dos diferentes trabalhos submetidos, aprovados e apresentados dentro do III Sebramus, realizado na Cidade de Belém, entre os dias 20 e 24 de novembro de 2017, os coordenadores do GT dedicado às Coleções e Museus Universitários puderam reafirmar a importância da implantação da Rede Brasileira de Coleções e Museus Universitários, criada com o objetivo de valorizar a preservação e divulgação do valioso patrimônio museológico universitário. Isso decorre da quantidade, qualidade e diversidade dos trabalhos submetidos, aprovados e apresentados, tanto em pôsteres como em apresentações orais.

No mesmo sentido, é possível afirmar que os objetivos da proposta do GT 'Coleções e Museus Universitários' foram atingidos, uma vez que foram compartilhadas experiências e estabelecida uma rede de relacionamentos que visa o diálogo e a troca de experiências acadêmicas relacionadas aos processos museológicos inerentes ao entendimento e reconhecimento do fenômeno museal existente dentro das universidades.

Coleções e Museus Universitários

Os objetos museológicos nas universidades normalmente são vistos como ferramentas para ensino, pesquisa e extensão à comunidade. Criada na Idade Média, a Universidade tem sido um instrumento universal na preservação e transmissão do aprendizado, formação de especialistas e no avanço de sociedade. De acordo com Steven de Clercq e Marta Lourenço, as primeiras universidades já reuniam objetos, tais como selos, documentos, relíquias, retratos (CLERCQ & LOURENÇO, 2003, 4). A criação dos museus e coleções universitários ocorreu por volta do final do século XVI, com a incorporação de objetos e coleções na pesquisa e no ensino universitário. Por sua vez, a sua institucionalização ocorreu em 1683 quando o Ashmolean Museum, em Oxford, abriu sua exposição permanente para o público, referendando a otimização do aprendizado com espécies palpáveis ou a observação ao "objeto verdadeiro", considerado melhor do que ser apenas sua ilustração. Ainda de acordo com esses dois autores, as coleções de pesquisa têm seu ponto máximo de importância histórica de meados do século XVIII a meados do século XX.



Como ênfase no ensino e pesquisa a partir dos objetos, cabe mencionar a pesquisa sobre a arte de descrever de Svetlana Alpers. Essa historiadora da arte menciona o tratado de Iohannes Amos Comenius (1592 – 1670), considerado pai da didática moderna, que postulava uma mudança de ênfase total, da instrução em palavras para a instrução em coisas – as coisas às quais as palavras se referiam (ALPERS, 1999). Em síntese, Comenius postulava a substituição da antiga ênfase na linguagem como retórica pela ênfase na linguagem como descrição. Todo ensinamento, a seu ver, deveria partir não dos livros e tradições, mas das coisas. Na “Grande Didática” (1641), que representava seu programa detalhado de forma educacional, Comenius sustenta que ‘ver é crer’. A partir das referências às dissecações e à anatomia, visando abordar a importância da compreensão dos processos via observação das coisas no século XVII, cabe mencionarmos a criação dos teatros de anatomia. Estes espaços visavam o ensino da medicina a partir da coleção de corpos, que, embora faça parte da seção de ‘coleções pedagógicas’, ocupam um papel bastante específico na história da museologia (SILVA, 2013), e bastante pertinente no contexto dos museus e coleções universitários.

O Brasil conta com 2.368 instituições de ensino superior, divididas em universidades, centros universitários, faculdades e Institutos Federais, públicas ou privadas, vinculadas aos governos federal, estadual ou municipal (MEC, 2014). A análise do perfil dos museus e coleções universitários passa necessariamente pelo seu levantamento. Qual é a quantidade de museus e coleções universitários existentes no Brasil? Qual é o perfil dessas coleções e como são organizadas? A pesquisa em torno dessas questões deve identificar, quantificar e estudar o imenso acervo museológico universitário para poder criar parâmetros sobre a natureza desse patrimônio museal. Isso implica em um mapeamento que possa indicar a fundamentação de investimentos humanos, materiais e financeiros para a preservação e promoção de museus e coleções no ambiente acadêmico. O contexto das ações internacionais e a inserção de novas tecnologias amplificam a importância dessas questões.

Rede Brasileira de Coleções e Museus Universitários

Para a organização da Rede Brasileira de Coleções e Museus Universitários, inicialmente será desenvolvido um inventário por amostragem das cinco regiões do território nacional (Norte, Nordeste, Centro Oeste, Sudeste e Sul), de modo a apontar a quantidade de Museus Universitários existentes no Brasil. Na etapa seguinte, serão feitos levantamentos das áreas de conhecimento dessas coleções, tais como arqueologia, anatomia, zoologia, história, geologia etc. Com isso, pretende-se identificar as tipologias de museus e coleções existentes nas instituições de ensino superior no Brasil com maior fidedignidade. Com isso, busca-se a constituição de um quadro geral dos museus e coleções universitários no Brasil, por meio da caracterização de processos museológicos de salvaguarda, pesquisa e comunicação de estratégias e ações de preservação e promoção das coleções e museus universitários.

De forma geral, os resultados esperados com esse levantamento estão relacionados com a estruturação da Rede Brasileira de Coleções e Museus Universitários, que possam abranger o maior número possível de instituições, pesquisadores, docentes, estudantes e profissionais que atuam nesse campo. De forma específica, tais resultados podem contribuir para a construção do pensamento museológico dedicado à reflexão que envolva processos e métodos de trabalho em coleções e museus universitários.

A implantação de uma plataforma eletrônica ocupará papel de destaque na condução dos trabalhos, pois será um repositório de dados referentes às coleções e museus universitários, tornando-se assim uma ferramenta de armazenagem e de mediação entre os profissionais e pesquisadores envolvidos e interessados no assunto. Em função disso, com apoio de um programador e web designer será desenvolvido um software específico, que terá tanto a função de repositório de informações (base de dados), como a criação de um canal de diálogo e de disseminação das informações: 'Fórum de Discussão' (categorias e tópicos) ou 'Rede Social Corporativa'. Ambos com moderador e com dois níveis de usuários. Essa ferramenta se mostra como a mais apropriada para atender as demandas das ações em rede. Pretende-se que esse instrumento se transforme em um legado da Rede Brasileira de Coleções e Museus Universitários e uma importante contribuição para a preservação e promoção do patrimônio museológico universitário.



O principal objetivo dessa Rede é o de atualizar dados, propor definições e estabelecer novos parâmetros aos museus universitários no Brasil. De forma geral, é possível afirmar que o foco central é de atuar na preservação e promoção do acervo universitário, dedicado ao ensino, pesquisa e extensão universitária. Espera-se que tal objetivo possa estimular e alimentar possíveis políticas públicas para esse setor museal. De forma mais específica, objetiva-se com esse projeto a contribuição ao desenvolvimento do pensamento museológico focado na análise de processos desse conjunto patrimonial.

O Grupo de Trabalho 'Coleções e Museus Universitário'

O Grupo de Trabalho 'Coleções e Museus Universitário' foi criado de acordo com as especificações do III Sebramus, que ocorreu na Região Norte do país, na Cidade de Belém, PA. Nesse sentido, levando em conta a criação da Rede Brasileira de Coleções e Museus Universitários, o GT foi pensado para ser realizado tanto dentro do contexto dos museus universitários dessa Região como para os alunos, pesquisadores e professores da Rede de Professores e Pesquisadores em Museologia.

A justificativa para a existência de um Grupo de Trabalho dedicado às Coleções e Museus Universitário dentro do III Sebramus está assentada no fato de não existirem dados sistematizados atualizados e disponíveis numa única plataforma sobre as coleções universitárias no Brasil. Há consenso quanto à alta significância que este amplo acervo tem para o desenvolvimento do ensino, da pesquisa e para a extensão universitária, mas, diferentemente de alguns países (por exemplo: Alemanha, México, China), ainda não dispomos de uma base única de dados que aponte as principais características, com suas potencialidades e desafios para sua preservação e utilização. Muitas coleções foram criadas e estão em utilização, outras estão em risco e várias desapareceram sem deixar registro. A criação de um GT dedicado exclusiva e especificamente às coleções e Museus Universitários busca justamente criar um espaço de debates para os estudantes, pesquisadores, docentes e profissionais apresentarem os resultados dos seus trabalhos. A proposta central era de conhecimento e reconhecimento dos processos museológicos inerentes ao patrimônio universitário.

A coordenação do GT recebeu catorze trabalhos ao todo, sendo cinco painéis e nove apresentações orais, todos foram aprovados, pois, além de cumprirem com as regras do regulamento, apresentavam diferentes abordagens museológicas envolvendo os museus universitários. As apresentações orais foram agrupadas em quatro seções temáticas, a saber:

Seção 1: Coleções Científicas e Museus Universitários

Seção 2: História e Processos Museais de Museus Universitários

Seção 3: Coleções Universitárias Específicas

Seção 4: Coleções e Museus Universitários em Rede

Ocorreram duas ausências, sendo um painel e uma apresentação oral. Contudo, durante as apresentações foi agregado um palestrante que teve seu trabalho aprovado em outro GT, mas, na verdade, gostaria de apresentar no contexto do GT 'Coleções e Museus Universitários'. Dessa forma, ao final, tivemos quatro painéis e nove apresentações orais.

Apresentações dos Painéis

Painel I

Título: Análise de conservação preventiva em acervo didático: um estudo de caso na sala do acervo de figurino da escola de teatro e dança da UFPA.

Autoria: Stephanie Lins Campos Lobato & Ezia do Socorro Neves da Silva.

Resumo: O pôster apresentou os resultados da análise da sala onde está atualmente armazenado o acervo de figurino da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará. Utilizando métodos à luz da conservação preventiva, as autoras buscaram apontar algumas soluções que viabilizem a prolongação da vida útil deste acervo.

Painel II

Título: Coleção quadros de formatura do Museu da Universidade Federal do Pará – MUFGPA: um estudo pelo processo da documentação para acervos museológicos.

Autoria: Sandra Regina Coelho da Rosa & Rosangela Marques de Britto.

Resumo: Trabalho de pesquisa com a coleção dos quadros de formatura (períodos de 1906 a 1958), os quais pertencem ao acervo do Museu da Universidade Federal do Pará - MUFG e do Instituto Histórico Geográfico do Pará - IHGP. Este acervo com dezessete quadros configura-se como objeto de sondagem desta pesquisa, visto que as obras ainda não foram estudadas no contexto acadêmico paraense.

Painel III

Título: Manual de fotografia para inventário: aplicação para o projeto acervo artístico da UFMG.

Autoria: Samara Santos Azevedo & Alexandre Cruz Leão.

Resumo: O pôster apresenta a metodologia fotográfica para inventário incluída no Projeto Acervo Artístico da UFMG. Este projeto tem como objetivo a inventariação e catalogação de todo acervo artístico da Universidade Federal de Minas Gerais usando a fotografia como uma ferramenta documental aplicada ao reconhecimento e controle (segurança) das peças do acervo.

Painel IV

Título: Musealização e paleontologia: uma reflexão sobre a formação da coleção paleontológica do curso de museologia da UFPA.

Autoria: Rayana Alexandra Sousa da Silva & Aymêe Larisa Lisboa Marçal & Sue Anne Regina Ferreira da Costa.

Resumo: Este trabalho apresenta uma reflexão sobre as etapas iniciais do processo de musealização da coleção de fósseis da reserva técnica do Curso de Bacharelado em Museologia da UFPA. As autoras traçaram uma abordagem dessa coleção como objeto\documento e discutiram métodos dentro da museologia de preservação e comunicação deste material, que de outra forma estaria inacessível.

Apresentações Orais

Apresentação I

Seção 1: Coleções Científicas e Museus Universitários

Título: Um olhar museológico para os museus universitários de ciências da UFPA.

Autoria: Manuela Soutello Mendes da Fonseca Santos & Sue Anne Regina Ferreira da Costa.

Resumo: Os Museus de Ciência se mostram como locais que transformam seu acervo e os princípios científicos em uma linguagem mais acessível ao público. É possível perceber que os museus e centros universitários de ciências inseridos na UFPA possuem caráter interativo, atuando, em especial, na rede de ensino básico. Após investigação, foram classificados em museu de ciências, centro de ciências e coleção universitária. Apesar de existir um número considerável de espaços, não há tanto conhecimento sobre eles no *campus*.

Apresentação II

Seção 1: Coleções Científicas e Museus Universitários.

Título: O Herbário Profª Drª Marlene Freitas da Silva da Universidade do Estado do Pará: diálogos entre ciência, universidade e museu.

Autoria: Thomaz Xavier Carneiro & Flávia Cristina Araújo Lucas & Manoel Ribeiro de Moraes Júnior & Barbara Xavier Carvalho.

Resumo: Herbários são espaços de preservação de espécimes vegetais reconhecidos no meio científico por salvaguardar, pesquisar e comunicar o patrimônio natural botânico. O Herbário MFS Profª Drª Marlene Freitas da Silva, da Universidade do Estado do Pará é constituído pela coleção de exsicatas, fungos, briófitas e biocultural e está comprometido com ações de ensino, pesquisa e extensão. Herbários abrigam o patrimônio científico brasileiro e devem se enxergar como espaços museológicos e lócus da atuação teórica e prática dos profissionais de museu.

Apresentação III

Seção 2: História e Processos Museais de Museus Universitários.

Título: Museu da UFRGS: história e trajetória de um Museu Universitário.

Autoria: Ligia Ketzer Fagundes & Mário de Souza Chagas.

Resumo: Este trabalho tem como foco a trajetória de um museu universitário, Museu da UFRGS, refletindo sobre sua construção institucional, analisando as

práticas museológicas desenvolvidas em sua historicidade, enfatizando suas características específicas, o papel ocupado e as relações desenvolvidas com a comunidade universitária em relação à construção de uma política de gestão de acervos e museus na Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Apresentação IV

Seção 2: História e Processos Museais de Museus Universitários.

Título: Estudo de público do Museu da Universidade Federal do Pará: diagnóstico para construção do plano museológico.

Autoria: Ana Daniela Nogueira & Rosangela Marques Britto.

Resumo: Apresentação dos resultados do Estudo de Público realizado no Museu da Universidade Federal do Pará – MUFPA, abordagem panorâmica baseada na pesquisa quantitativa e qualitativa vinculada ao Projeto de Extensão: Plano Museológico do MUFPA. Foi possível observar que o público conhece o Museu, mas nunca visitou suas exposições, alegando vários motivos. Entretanto, observa-se que o MUFPA tem buscado estratégias, ainda que singelas, de aproximação deste público potencial.

Apresentação V

Seção 3: Coleções Universitárias Específicas.

Título: Estudo da sistematização da documentação museológica à coleção Carmem Sousa do Museu da Universidade Federal do Pará (MUFPA).

Autoria: Sandra Regina Coelho da Rosa.

Resumo: Análise e proposição de sistematização da documentação museológica para a coleção da artista plástica Carmen Sousa (1908-1950), salvaguardada pelo Museu da Universidade Federal do Pará (MUFPA). A justificativa do estudo está baseada na intenção de expandir o entendimento da investigação da coleção, interligando as obras artísticas e os documentos, de modo que promova a recuperação das informações em relação à trajetória da vida e obra da referida artista.

Apresentação VI

Seção 3: Coleções Universitárias Específicas.

Título: Cultura material, museus e sociedade: passado e presente na coleção de arqueologia urbana do museu da UFPA em Belém-PA.

Autoria: Luciana Cristina de Oliveira Azulai.

Resumo: Apresentação aborda alguns pontos a respeito da cultura material, correspondendo à relação entre objetos e sociedade, bem como sobre coleções e museus e sua relevância social. O foco principal é o estudo que tem sido desenvolvido sobre o Museu da Universidade Federal do Pará- MUFPA e uma coleção de arqueologia urbana que se encontra sobre a guarda desta instituição. Deste modo, o trabalho busca trazer contribuições acerca da importância do tema dos museus universitários e suas coleções.

Apresentação VII

Seção 4: Coleções e Museus Universitários em Rede.

Título: Criação e manutenção do Centro de Memória da Farmácia da UFMG: um trabalho interdisciplinar e em rede.

Autoria: Lucinéia Maria Bicalho & Gerson Antonio Pianetti.

Resumo: Apresentação dos resultados do projeto de pesquisa interdisciplinar e de um trabalho em rede que são as bases da experiência de criação e manutenção do Centro de Memória da Farmácia da UFMG (CEMEFAR/UFMG). Trata-se de uma instituição com características predominantes de um museu. Em sua constituição e em seu funcionamento sofre as implicações e influências de estar localizado e atender a demandas do ambiente universitário e de sua forma de organização.

Apresentação VIII

Seção 4: Coleções e Museus Universitários em Rede.

Título: Museus e Coleções Em Rede: A REMAM/UFRGS.

Autoria: Eliane Muratore & Claudia Porcellis Aristimunha & Lígia Ketzer Fagundes & Cidara Loguercio Souza.



Resumo: A Universidade Federal do Rio Grande do Sul institucionalizou a Rede de Museus e Acervos Museológicos da UFRGS - REMAM, em 07 de dezembro de 2011. Definida como uma “reunião articulada entre os espaços coletivos de memória, que abriguem bens culturais tangíveis e intangíveis, numa relação de cooperação e de solidariedade”, esta Rede tem por finalidade a consolidação de uma política de gestão de acervos científico-culturais e a integração dos espaços de memória da UFRGS como forma de potencializar a valorização desse patrimônio.

Apresentação IX

Título: Coleção Amazoniana de Arte da Universidade Federal do Pará, desafios, processos e subversões para um campo alargado e decolonialista.

Autoria: Orlando Maneschy.

Resumo: Autor estava registrado em outro GT, assim como o resumo do seu trabalho.

Considerações finais

Cada apresentação teve duração de 30 minutos, mais 15 minutos de debate com os presentes e não houve qualquer tipo de intercorrência durante as apresentações dos trabalhos. Cabe destacar as comunicações apresentadas sobre estudos museológicos desenvolvidos com o Museu da Universidade Federal do Pará- MUFPA, sendo 1 pôster e 4 oralmente, o que demonstra a sua alta relevância para a comunidade museológica, do ponto de vista do ensino, pesquisa e extensão universitária.

A partir das apresentações dos estudos sobre o MUFPA ocorreram muitas discussões que evidenciam as potencialidades e desafios para os Museus Universitários. O estudo de Público desenvolvido no MUFPA, como subsídio para o diagnóstico do Plano Museológico apresentado por Ana Daniela Nogueira e Rosangela Marques Britto vai nesse sentido. O estudo apresentado pelas autoras objetivou subsidiar a construção do Plano Museológico do MUFPA, destacando que o estudo de público é uma prática do fazer Museológico que permite à instituição conhecer seu público e avaliar a qualidade da relação público/museu. Além de ser uma grande referência na arquitetura e história da



Cidade, o MUFPA salvaguarda um importante acervo, mantendo importantes coleções, com imenso potencial de estudos museológicos. Nesse sentido, destacam-se os três estudos de Sandra Regina Coelho Da Rosa, Luciana Cristina de Oliveira Azulai e Orlando Maneschy, com os trabalhos Estudo da Sistematização da Documentação Museológica à Coleção Carmem Sousa, Coleção de Arqueologia Urbana e Coleção Amazoniana de Arte respectivamente. Trata-se de um importantíssimo museu universitário para a comunidade acadêmica.

As coleções científicas são bastante frequentes nas Instituições de Ensino superior. Como resultados de pesquisas e ensino, oriundos de laboratórios e espaços didáticos, os objetos que fazem parte desse tipo de acervo são normalmente utilizados no campo da extensão universitária. 'Um Olhar Museológico para os Museus Universitários de Ciências da UFPA' foi o título do estudo desenvolvido por Manuela Soutello Mendes da Fonseca Santos e Sue Anne Regina Ferreira da Costa. As autoras apontam um número considerável de espaços de divulgação científica na Universidade Federal do Pará, contudo, afirmam que a comunidade não os conhece, mas destacam que a Museologia tem a responsabilidade de apontar soluções para esse problema. Dentre as coleções científicas, os herbários formam um conjunto especial, dada a sua importância histórica, científica e cultural, e são fundamentais para o estabelecimento de diálogos entre ciência, Universidade e Museu, como assinalam Thomaz Xavier Carneiro e Flávia Cristina Araújo Lucas e Manoel Ribeiro de Moraes Júnior e Barbara Xavier Carvalho. A partir da perspectiva das coleções e museus universitários, os autores descrevem o Herbário MFS Prof^a Dr^a Marlene Freitas da Silva, da Universidade do Estado do Pará e justifica a importância de suas coleções e atividades educativas.

O encontro foi bem sucedido também no que se refere ao estabelecimento de contatos, além dos museus universitários da região Norte, o Grupo de Trabalho pode reunir estudos da região Sul e Sudeste. Ligia Ketzer Fagundes e Mário de Souza Chagas apresentaram o estudo abordando aspectos históricos e a do Museu da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Por sua vez, dois outros trabalhos apresentaram museus universitários organizados em Rede. Eliane Muratore e Claudia Porcellis Aristimunha e Lígia Ketzer Fagundes e Cidara Loguercio Souza apresentaram o estudo "Museus e Coleções em Rede: a



REMAM/UFRGS”, evidenciando seus aspectos históricos e organizacionais, sob a perspectiva de uma construção coletiva com mútuos benefícios. Lucinéia Maria Bicalho e Gerson Antonio Pianetti descrevem o processo museológico de implantação e funcionamento do Centro de Memória da Farmácia da UFMG e dão destaque para sua implantação, apresentando aspectos da Rede de Museus da UFMG e sua inserção no panorama das coleções e museus universitários.

De forma geral, os pôsteres seguiram a mesma lógica que as seções de apresentações orais (Coleções Científicas e Museus Universitários; História e Processos Museais de Museus Universitários; Coleções Universitárias Específicas; Coleções e Museus Universitários em Rede). Foram os casos dos pôsteres “Análise de conservação preventiva em acervo didático: um estudo de caso na sala do acervo de figurino da escola de teatro e dança da UFPA”, de autorias de Stephanie Lins Campos Lobato e Ezia do Socorro Neves da Silva; “Coleção quadros de formatura do Museu da Universidade Federal do Pará – MUFPA: um estudo pelo processo da documentação para acervos museológicos”, de autoria de Sandra Regina Coelho da Rosa & Rosangela Marques de Britto; “Manual de fotografia para inventário: aplicação para o projeto acervo artístico da UFMG”, de autoria de Samara Santos Azevedo & Alexandre Cruz Leão; “Musealização e paleontologia: uma reflexão sobre a formação da coleção paleontológica do curso de museologia da UFPA” de autoria de Rayana Alexandra Sousa da Silva & Aymêe Larisa Lisboa Marçal & Sue Anne Regina Ferreira da Costa.

Para a Rede: reunião paralela dentro do Sebramus, na qual estavam reunidas mais de trinta participantes, entre estudantes, professores e profissionais de museus interessados na articulação e troca de ideias sobre a formatação da Rede. Na mesma ocasião foi apresentada a proposta para a realização do V Fórum de Museus Universitários, na UFMG, a ser realizado em 2018. Ao final do encontro, foi apresentada uma moção contra o desmonte da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. No conjunto, essas apresentações e debates foram extremamente positivas para a articulação entre diferentes profissionais envolvidos com o patrimônio museológico universitário.

O Grupo de Trabalho ‘Coleções e Museus Universitários’ fez parte de um importante momento de construção da Rede Brasileira de Coleções e Museus Universitários. Estimulou uma intensa mobilização na região Norte, com

reverberações para outras regiões do território nacional. Acreditamos que a sua maior contribuição foi a mobilização dos profissionais envolvidos, baseada no senso de cooperação e criação de um campo de discussão que favoreça uma compreensão sistêmica sobre o patrimônio museológico universitário que possa atuar de forma mais efetiva na sua preservação e divulgação.

REFERÊNCIAS

ALEXANDER, Edward P. *Museums in motion: an introduction to the history and functions of museums*. Tennessee: American Association for State and Local History, 1979.

ALMEIDA, Adriana Mortara. *Museus e coleções universitários: por que museus de arte na Universidade de São Paulo*. São Paulo, 2001. 226 p. Tese (Doutorado): Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2001.

ALMEIDA, Adriana Mortara. Os públicos de museus universitários. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*. São Paulo, 12, p. 205 -217, 2002.

ALPERS, Svetlana. *A arte de descrever: a arte holandesa no século XVII*. Tradução: Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

BERGAN (eds.), *The heritage of European universities*, Council of Europe Publishing, Strasbourg, p. 151-156, 2002.

BENNETT, Tony. *The Birth of Museum: history, theory, politics*. Londres: Routledge, 1995.

BRAGANÇA GIL, Fernando. Museus de Ciências: preparação do futuro, memória do passado. *Revista de Cultura Científica*, Lisboa, nº 3, p. 72-89, out., 1988.

BRANDAO, C. R. F.; COSTA, C.. Uma crônica da integração dos museus estatutários à USP. *Anais do Museu Paulista*, v. 15, p. 207-217. 2007.

BRUNO, Maria Cristina Oliveira. *Musealização da arqueologia: um estudo de modelos para o projeto Paranapanema*. 1995. 404 f. Tese (Doutorado em Arqueologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1995.

BRUNO, Maria Cristina Oliveira. Museu Universitário Hoje. Painel: 'as pesquisas nos Museus'. *Ciências em Museus*. I Encontro Nacional de Museus Universitários. Cood Regina Márcia Moura Tavares e Edna Luisa de Melo Taveira. Volume 4. Outubro de 1992.

CASTELLS, M. *A sociedade em rede*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

CIÊNCIAS EM MUSEUS. I Encontro Nacional de Museus Universitários. Cood Regina Márcia Moura Tavares e Edna Luisa de Melo Taveira. Volume 4. Outubro de 1992.

CLERCQ, Steven W. G. De & LOURENÇO, Marta C. - A Globe is just another Tool: Understanding the Role of Objects in University Collections. In: *Study Series of ICOM*, 11, 2003.

GIRAUDY, Danièle. *O Museu e a vida*. Tradução Jeanne France Filiatre Ferreira da Silva. Rio de Janeiro: Fundação Nacional Pró-Memória; Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro; Belo Horizonte: UFMG, 1990.

FACHINELLI, A.C. et al. *A prática da gestão de redes: uma necessidade estratégica da Sociedade da Informação*. In: Revista Com Ciência, 2000.

GRANATO, Marcus; LOURENÇO, Marta C. Reflexões sobre o Patrimônio Cultural da Ciência e Tecnologia na Atualidade. *Revista Memória em Rede*, Pelotas, v.2, n.4, dez.2010 / mar. 85 – 104.

GUARNIERI, Waldisa Rússio Camargo. Conceito de Cultura e sua inter-relação com o patrimônio cultural e a preservação. *Cadernos Museológicos*. Rio de Janeiro: IBPC, 1990 p.7-11.

LEON, Aurora. *El museo: teoría, praxis e utopia*. Ed Catedra, 7ª edição, Madrid, 2000.

LOPES, Maria Margaret. *O Brasil descobre a pesquisa científica: os museus e as ciências naturais no século XIX*. São Paulo: Hucitec, 1997.

LOURENÇO, M. C. *Between two worlds: the distinct nature and contemporary significance of university museums and collections in Europe*. 2005. 432 f. 2 v. Tese (Doutorado) - Conservatoire National des Arts et Métiers, Paris, 2005.

MENDONÇA, Lúcia Glicério. *Museus Universitários e Modernidade Líquida: compromissos, desafios e tendências* (Um estudo sob a perspectiva da Teoria Ator-Rede, Brasil e Portugal, 2017. 347 p. Tese (Doutorado): Departamento de Ciências e Técnicas do Patrimônio da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2017.

Ministério da Educação & Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira. *Notas Estatísticas: Censo da Educação Superior*, 2014.

POULOT, Dominique. *Museu e Museologia*. Tradução Guilherme João de Freitas Teixeira. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2013 (Coleção Ensaio Geral).

SANTOS, Maria Célia Teixeira Moura. Reflexões sobre a Nova Museologia. In: *Revista do Museu Antropológico*, Goiânia, v. 1, n. 1, 1992.

SANZ & S. BERGAN (eds.). *The heritage of European universities*. Council of Europe Publishing, Strasbourg, 2002.

SILVA, M.C. da. *Musealização da natureza: exposições em museu de história natural como representação cultural*. 2013. 377 f. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

SILVA, M C da. *Christiano Stockler das Neves e o Museu de Zoologia da Universidade de São Paulo*. 2006. 274 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2006.

STANBURY, Peter. University museums and collections. *Museum International*, UNESCO, Paris, Vol. 52, Nº 2, p. 04-09, 2000.



THOMPSON, John M. A. (ed). *Manual of Curatorship: a guide to museum practice*. Oxford: Butterworth-Heinmann, 1992.

ZANINI, Walter. *Situação dos museus e coleções da Universidade de São Paulo*: levantamento realizado entre agosto e novembro de 1982. Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo; orientação do prof. Walter Zanini. São Paulo: ECA/USP, 1982.

NADA DE NOVO NO *FRONT*: O EPISÓDIO QUEERMUSEU ENQUANTO CONTINUIDADE DA LGBTFOBIA NACIONAL E MUSEOLÓGICA

Jean Baptista

Bom sinal de que novos tempos se abrem na museologia é esta mesa redonda. Um evento deste porte, sinalizar interesse sobre a temática da diversidade sexual, demonstra que integrantes da comunidade museológica brasileira não estão indiferentes mediante os cenários LGBTfóbicos que se apresentam não apenas nos museus e espaços de memória, mas no país como um todo.

Nesse sentido, é importante agradecer à sensibilidade e atenção da organização do evento, em especial ao colega Hugo Menezes, de quem recebi o convite, e de todos os demais que com muito entusiasmo nos receberam.

Para esta fala, valem, primeiramente, alguns avisos.

Usarei a sigla LGBT para tratar do conjunto de pessoas que vivem sexualidades dissidentes da heteronormatividade, sem, com isso, desconsiderar que há outras variantes que fogem da sigla, afinal, a capacidade de amar humana é infinita e certamente faltariam letras para criar uma sigla que dessa conta de todas.

Mais do que tudo, o uso da sigla LGBT justifica-se por ser esta a que vigora nas políticas públicas nacionais, campo ao qual mantenho meus estudos focados.

Também aponto que aspectos teóricos mais profundos sobre a relação da museologia com a comunidade LGBT podem ser encontradas em textos que tenho produzido junto a meu companheiro, Tony Boita, especialmente a partir de 2010 (BAPTISTA, BOITA, 2017; 2015). Há, também, as publicações da Revista Memória LGBT, sempre atenta às variáveis relacionadas aos museus e à museologia. Além disso, durante o evento teremos a possibilidade de aprofundar estes temas no Grupo de Trabalho coordenado pelas museólogas Camila Moraes, Marijara Queiroz e Ana Audebert, bem como na oficina que realizaremos ao final deste evento.



Vale apontar que este ano o tema gênero e sexualidade está presente em todas modalidades do Sebramus, como mesa-redonda, grupo de trabalho, comunicações e oficinas, o que sem dúvida demonstra que a temática chegou para ficar neste importante encontro, afinal, o tema não pode mais ser ignorado.

Além do evento, esta presença indica que já existe no Brasil uma produção e equipe considerável sobre a temática, banindo a afirmação de que não é possível estudar tal temática uma vez que ela não comporia os temas da museologia.

O objetivo desta fala é circundar algumas reflexões no debate museológico, bem como colaborar no despertar a atenção da comunidade museológica de que as ameaças à liberdade que se apresentam não são apenas a nós LGBT, mas, sim, a todas e todos aqui presentes, a todos interessados em um mundo mais justo e em uma museologia comprometida com a cidadania, liberdade e democracia.

A fala será dividida em três tópicos, a saber: o episódio QueerMuseu na história da museologia nacional, a amplitude da LGBTfobia e, por fim, as possibilidades que se apresentam quando se articula museologia e defesa dos direitos das comunidades e pessoas LGBT.

Um riacho poluído

O fatídico episódio do QueerMuseu, ocorrido no Santander Cultural de Porto Alegre, demonstrou um cenário terrível para o mundo da arte e dos museus.

A quem teve estômago para acompanhar, foi possível encontrar ali as manifestações de ódio recorrentes na vida de qualquer LGBT. Muitos foram surpreendidos com tamanho ódio, chegando até mesmo a afirmar que se tratava da primeira vez que um espaço cultural brasileiro fosse invadido daquele modo esbravejante e raivoso.

O episódio deixou evidente que grupos ultraconservadores mais do que nunca estão articulados para nos censurar não apenas em nosso cotidiano, mas, também, nos espaços de cultura.

Não cabe aqui questionar os erros e acertos de tal exposição, sobre se de fato ali tínhamos uma abordagem *queer*, conceito de difícil tradução e aplicabilidade no Brasil que, como bom modismo, mais confunde do que soluciona problemas. Também não cabe aqui questionar se de fato a exposição representava os anseios da comunidade LGBT nacional.

O ponto de partida desta fala é sinalizado pelo fato da exposição ter sido entendida pelos ultraconservadores como um *ativismo gay*, tal como costumam se referir a qualquer ação que pressuponha igualdade constitucional à minoria política LGBT.

Cabe aqui, sim, questionar se estamos de fato diante de algo novo, de uma ruptura histórica, em que subitamente os museus e espaços culturais foram atingidos por uma onda ultraconservadora surgida em tempos recentes, alimentada por *fake News*, homens brancos ressentidos em uma primeira medida, mulheres em outra, e ódio, muito ódio, às minorias políticas, algo a dar inveja às antigas organizações nazistas de controle das artes.

Nesse sentido, não creio que se trate de uma ruptura histórica.

Para mim, de fato, não há nada de novo no *front*.

Justifico esta proposição:

Em primeiro lugar, não é nova a ação de um espaço cultural propor uma exposição sobre a temática.

Na verdade, diversos outros museus no Brasil, muito mais renomados do que o privado Santander Cultural, já fizeram esta aventura. Bons exemplos não nos faltam: o Museu da Sexualidade em Salvador, criado pelo Grupo Gay da Bahia (GGB); o Ponto de Memória LGBT, em Maceió; a exposição *Do Babado* (Ibram); o projeto Memória LGBT no Museu de Favela, no Rio de Janeiro; a exposição comemorativa aos 100 anos de Clóvis Bornay, no Museu da República (Ibram); as ações do Museu Joaquim Felizardo, em Porto Alegre (BARNART, BAUER, 2017); e, sobretudo, o Museu da Diversidade, primeiro museu do país com reconhecimento de seu estado; entre tantos outros casos.

Como se percebe, de longe esta não foi a primeira exposição sobre temática LGBT ou Queer no Brasil. Atribuir este título a tal ação é desmerecer o empenho histórico de ativistas, pesquisadores e instituições que tiveram



coragem de se posicionar mesmo diante de um cenário adverso, não raro a pagar preços muito mais altos do que ter sua exposição cancelada.

Também não é a primeira vez que a fúria ultraconservadora se jogou sobre as instituições.

Na verdade, em todos os cenários descritos acima, certamente não foi sem enfrentar os ultraconservadores que se realizaram as ações.

Em todos estes casos, tenho coletado manifestações de ódio, sempre aptas em dar braços a manifestações odiosas em redes sociais, presencialmente, por meio de cartas, no livro de visitas, em pichações e outras estratégias melindrosas ou escancaradas.

Ademais, desqualificar os autores das ações citadas tem sido prática constante, e assim tem sido e não se pode esquecer.

Mas a maior evidência do que os ultraconservadores sempre estiveram presentes nos museus não está em suas práticas reacionárias contrárias às ações realizadas, mas, sobretudo, no que não foi feito, no silêncio, no não dito.

Afinal, se podemos contar nos dedos as ações já realizadas envolvendo a questão LGBT, o que não dizer do silêncio histórico dos mais de três mil museus no país sobre o tema? Em outras palavras, o episódio do QueerMuseu não despertou a fúria ultraconservadora – tal afirmativa é um equívoco histórico.

Na verdade, a censura ultraconservadora sempre esteve nos museus brasileiros, mantendo-os em silêncio sobre o tema, relegando personalidades ao armário (ou à reserva técnica, como diz Tony Boita) e destratando nossa memória e história por meio de falácias e verdades distorcidas.

Assim tem sido, por exemplo, em instituições responsáveis pela memória de personalidades de homossexuais. O caso de Mário de Andrade é emblemático. Foi necessário que um jornalista da *mass mídia* processasse a Casa de Rui Barbosa para que a carta de autoria de Andrade fosse aberta ao público, aquela carta onde se torna possível verificar que o homem que tanto contribuiu para o patrimônio brasileiro viveu infeliz, perseguido e reprimido pela sociedade que o cercava.



E o que não dizer do silêncio das demais instituições que escamoteiam a sexualidade de personalidades nacionais, como se suas sexualidades não fossem determinantes nas visões de mundo e atividades que exerceram no país?

São tantos homens e tantas mulheres que construíram nosso país, arte e cultura, deixando obras de diversas modalidades onde é possível verificar expressões de uma sexualidade reprimida e devastada pela opressão que vivenciaram, muitos a terem se matado, muitos a terem sido desmoralizados, muitos a serem perseguidos a vida toda. Mas sobre isso não se fala. Suas memórias foram higienizadas e são como noviços ou freiras castas nas instituições que deveriam ter por meta construir um mundo mais justo do que aquele que as personalidades encontraram. Mesmo depois de mortos, portanto, a LGBTfobia segue lhes perseguindo.

Este fenômeno não se dá somente nas instituições convencionais dedicadas a grandes vultos, mas também em ecomuseus, museus comunitários, pontos de memória, enfim, dimensões da museologia que supostamente estariam mais comprometidas com as minorias políticas, mas lá também, nas comunidades periféricas, encontram-se ultraconservadores com os quais se negocia e se adere às ideias.

O que não dizer sobre o silenciamento dos inventários participativos já realizados no país, nenhum a considerar a questão LGBT? Podemos afirmar que a metodologia dos inventários empregados no Brasil é essencialmente LGBTfóbica na medida em que intencionalmente exclui estes das comunidades? Creio que sim.

Aliás, é preciso repensar a metodologia dos inventários participativos no que diz respeito a gênero e, sobretudo, sexualidade, pois a que se discorre hoje no Brasil guarda ranços folclóricos e feitichistas da cultura nacional que somente LGBTfóbicos poderiam conceber. Na mente de seus mentores, certamente vigora o desprezo pelos LGBT, e enquanto se calarem sobre o entendimento de que comunidades LGBT existem no interior das comunidades periféricas essa certeza continuará pesando sobre suas produções, tornando seus resultados absolutamente contestáveis.

Pois sim, mesmo entre indígenas, mesmo nas favelas, mesmo nas comunidades ribeirinhas e outras dimensões comunitárias, lá estão os LGBT a



resistir à opressão que as comunidades tradicionais lhes impõem, seja atuando fortemente na produção cultural e econômica de suas sociedades, seja evadindo e migrando para longe de modo que não venham a ser massacrados pelas culturas populares de onde se originam.

Os inventários participativos são uma possibilidade a mais, uma chance possível das políticas culturais em indicar que o câncer da LGBTfobia está assentado na cultura popular nacional e, quem sabe, encontrar uma dimensão de posituação dessas pessoas, um entendimento de Direitos Humanos realmente abrangente, capaz de educar as próprias comunidades naquilo que precisam ser educadas.

Mas, de fato, enquanto os inventários participativos seguirem sendo produzidos por homens, héteros e lideranças comunitárias com o mesmo perfil, bem como ouvindo-se apenas setores conservadores das comunidades, de nada adiantará. O que se verá é a continuidade da produção de uma memória nacional excludente, violenta em seus silêncios e práticas, interessada em assegurar a legitimidade de sua supremacia enquanto memória nacional.

Por isso, volto a afirmar: o episódio QueerMuseu não traz nada de novo no *front*. É um trágico e poluído riacho a serpentear o silenciamento secular dos museus brasileiros sobre o tema, não raro adeptos e partícipes da difusão do terror que os ultraconservadores tem nos afligido. Afinal, não estamos falando apenas de um grupelho dado a difundir mentiras, mas, sim, de um Estado e um povo adepto ao extermínio das comunidades e pessoas LGBT.

Censura da arte ou LGBTfobia do Estado?

Questiono, a partir do último texto de BOITA (2018) na Revista Memória LGBT, se o que estamos assistindo é censura da arte ou LGBTfobia na arte.

Claro que há vários modos de se entender esta questão, mas tendo em vista que os argumentos utilizados pelos ultraconservadores são os mesmos que cotidianamente empregam contra nós, parece muito possível que possamos entender o caso QueerMuseu como um riacho poluído na história não apenas dos museus, mas também da LGBTfobia nacional empreendida pela cultura nacional e seu Estado.



Assim foi em outros momentos da história: quando o fascismo alemão, regime viril de supremacia masculina, classificou, perseguiu e destruiu o que chamou de Arte “degenerada”. Esta arte nada mais era do que aquela produzida por judeus e comunistas, como constantemente foi lembrado, mas também por artistas homossexuais, entre eles até mesmo artistas alemães que não eram comunistas. Minoria entre as minorias, a população LGBT sempre esteve para os Estados se não como um bode expiatório, um bom companheiro para esses.

Há um ponto na história do Brasil recente que eleva esta perseguição para o nível do Estado. Foi a queda do *kit* pedagógico sobre a diversidade nas escolas, quando a presidência da República cedeu aos setores fascistas que abraçava e que mais tarde a trairiam, projetando personalidades nefastas que hoje estão tomando o poder. Também foi o momento em que a mesma presidência entregou os Direitos Humanos para fundamentalistas religiosos, ansiosos em nos banir do país.

De fato, a presidência nacional, nos últimos anos, dançou e bebeu com os ultraconservadores, alimentando-os politicamente e disseminando a praga do fascismo nos campos mais férteis da liberdade. Como em tantas outras vezes, viu-se na barganha política a entrega de nossos direitos e lutas que construímos pela liberdade justamente aqueles que desejavam nos eliminar. E o pensamento fascista é assim: se encontrar uma brecha no Estado, nele avança sem controle.

Evidentemente, isto só é possível quando entendemos o conceito de Estado vinculado à nação ou população.

Há alguns anos, já que o Estado não o faz, o GGB tem contado as mortes violentas de pessoas LGBT (MOTT; MICHELS; PAULINHO, 2017, p. 1). Muitos setores acadêmicos criticam o grupo por esta contagem, dizendo que não são números seguros, mas enquanto estes mesmos grupos não realizam “pesquisas mais sérias”, são os dados que temos.

O grupo GGB costuma dizer que somos o país que mais mata pessoas LGBT do mundo. Talvez, de fato, não o sejamos mundialmente, mas estamos ali, juntinhos com outros países subdesenvolvidos ou emergentes tomados de ódios.

Junto a isto, chegamos ao atual governo pós-golpe com um incrível marco que nem mesmo Dilma alcançou, o de zero recursos para campanhas e ações de combate à LGBTfobia.



O Estado brasileiro, enfim, sepultou o debate sobre a criminalização da homofobia, bem se prepara para rediscutir, com interesse de banimento, os escassos direitos já conquistados.

A temporada de caça está aberta.

Parece até nome de programa de política pública nacional: “LGBTfobia para todos”.

Os casos são extremos. A situação nas ruas está intolerável. Os riscos que se apresentam à segurança de todos nós alcançou níveis jamais vistos. Pais que abraçam os filhos, irmãos que trocam carícias entre si, crianças que gostam de lavar louças, entre outros exemplos, passaram a ser hostilizados e até mesmo assassinados. Pois o pensamento ultraconservador não exclui ninguém. O ódio não tem controle. Ele só quer matar, seja a quem for.

Sobrou, até mesmo, para o Polenguinho: por ter usado um arco-íris em uma campanha publicitária, em homenagem a um álbum de Pink Floyd, a marca foi atacada e boicotada por esses setores.

De fato, este ícone do movimento LGBT, o arco-íris, colorido, cheio de significados e com alto potencial museológico, passou a ser demonizado.

Os ataques generalizados a tudo e todos que manifestem cor, afeto e liberdade nos dão o tom que há de vigorar no mundo dos ultraconservadores. Não restam dúvidas de que o desejo dos ultraconservadores é um mundo cinza, sem cores, triste, frio, sem diversidade, sem afeto — um mundo reduzido à pobreza mental que só vê o que não pode ter vida.

O que a museologia e os museus podem fazer?

Mais do que nunca, chegou o momento da museologia se posicionar. Na temporada de caça que está aberta, não sobrarão espaço para qualquer museu minimamente interessado em trabalhar sua função social. Segue-se permitindo no jogo da censura falar nas entrelinhas, manter-se à banalidade museal, do irrelevante e do meramente decorativo. Se os museus seguirem se rendendo – e já estão – alimentarão ainda mais o pensamento ultraconservador.

É preciso, em caráter emergencial, sair do armário.

Mediante esta emergência, surgem algumas possibilidades:



No campo do ensino, é preciso incluir a temática na formação de museólogas e museólogos. Disciplinas curriculares e optativas devem incluir a temática da LGBTfobia nos museus, de modo a preparar os futuros profissionais a enfrentar a temática no campo de trabalho. Na Universidade Federal de Goiás (UFG) temos feito isso, já tendo sido ofertadas duas disciplinas especificamente sobre o tema, bem como tendo a temática incluída em disciplinas curriculares, sobretudo aquelas vinculadas à ética, teoria do objeto, museologia social e comunitária. Evidentemente, a adesão a este tema depende de quem a leciona. Ainda não há normativas que regulem o ensino de modo que ultraconservadores não possam realizar suas próprias edições pautadas no combate aos Direitos Humanos.

As exposições curriculares são outra possibilidade que se apresentam ao ensino de museologia no Brasil. Nos últimos anos, houve belos avanços, como se viu na Universidade de Brasília (UNB) e na UFG, onde as exposições de fim de curso abordaram os temas em questão. A exposição da UNB, *Sua Majestade*, com coordenação do professor Matias Monteiro, e as duas exposições da UFG, *Mulheres do Sertão Goiano* e *Ser-Tão*, com coordenação de Tony Boita, são exemplos caros que demonstraram que é possível abordar a temática de gênero e sexualidade na universidade de modo pedagógico, construtivo e capaz de discutir com o público de modo positivo.

Contudo, após estes avanços no ensino, já se percebe um refluxo temeroso retornando ao tempo das exposições descomprometidas, adotando temas que fogem da centralidade, travestidos sim de contemporaneidade, mas tão conservadores quanto o não-dito, em um esforço que quer apenas fugir da polêmica, como se esta não lhe dissesse respeito.

Os museus de personalidades históricas que seguem no armário tem uma grande contribuição a ofertar. Afinal, o quão não seria pedagógico para a nação apresentar que grandes nomes de nossa história pertenciam às camadas LGBT? Mais do que demonstrar que pertenciam, evitando, com isso, uma fofoca histórica, demonstrar o quanto a LGBTfobia pressionou suas vidas e prejudicou seus avanços, restringindo suas existências.

Mas não nos detemos apenas no nome das grandes personalidades. A memória LGBT no Brasil não pode ser construída apenas a partir de grandes



nomes da elite nacional, afinal, estes, por mais que tenham sofrido a opressão, pouco retratam a realidade nacional popular, no seu cotidiano, nas suas violências mais profundas. Afinal, é justamente no seio das comunidades populares onde se encontra com maior vigor uma memória LGBT, capaz de revelar as linhas tortas em que se constroem nossas identidades.

Os inventários participativos, por favor, precisam romper com seu pacto com setores ultraconservadores populares, mas para isso é preciso que os mentores dessas metodologias problematizem seus posicionamentos, identificando nos segredos dos seus inconscientes os fatores que lhes impedem de tratar do tema quando estão entre indígenas, quilombolas, periferias etc.. Afinal, qual é o medo de abordar o tema entre as comunidades? É perceber-se, ao fim, construindo bases museológicas comunitárias entre fascistas populares? Ou é uma certeza de que este tema não diz respeito às comunidades, ignorando, com isso, que tal certeza é a manifestação de uma profunda LGBTfobia interna aos pesquisadores?

O mesmo vale para os ecomuseus, museus comunitários e periféricos. Pois até o momento somente o MUF teve coragem para tal no bem sucedido projeto Memória LGBT no MUF. E estes inventários participativos LGBTfóbicos soam ainda mais assustadores quando são financiados pelo Ibram, com fundos públicos, comprovando que o extermínio é sim promovido pelo Estado.

Afinal, os museus que estão entre comunidades possuem uma maior vantagem para tratar a LGBTfobia nas bases nacionais. E, de fato, é lá onde reside a maior potencialidade das pessoas LGBT para a memória nacional, a resistirem anonimamente ao formarem comunidades solidárias em torno de uma terreira, um salão de beleza, um clube ou outras formas de agremiação que ensinam o quanto é perigoso viver no Brasil, bem como o quanto é possível se reconstruir diariamente para sobreviver.

Do ponto de vista teórico, os museus construídos em bases populares, vinculados à museologia social, como bem lembram Chagas e Gouveia (2014, p. 17), estão comprometidos “com a redução de desigualdades sociais”, “com o combate aos preconceitos”, “com a melhoria de qualidade de vida coletiva”, “incluindo aí, o movimento LGBT”.



Longe da glamorização, da feitichização e do *glitter* que convencionalmente a museologia acaba por tratar as pessoas LGBT quando o faz, está a realidade nacional, desmontada, lutando por emprego, comida, educação e saúde.

E mais: é preciso que a cadeia operatória da museologia se abra à questão LGBT. A dissertação do museólogo e médico Flávio Amaral (2014) demonstrou o quanto a documentação museológica pode ser afetada quando passa a compreender a questão LGBT como tema dos museus. Certamente outros campos também o serão. Basta investigar, estudar, estimular, pesquisar...

Alcança-se, aqui, o campo da pesquisa. A ausência de estudos sobre a temática nas pós-graduações onde a museologia possui espaço é surpreendente, retratando a falta de estímulo.

Agora, um alerta: de nada adiantará adotar conceitos e metodologias exógenos à cultura nacional para tentar estudar a esta. Um certo modismo oriundo de distorções da teoria *queer* tem afetado a pesquisa nacional. Chamo a isso de *queerificação*, de modo irônico, a questionar que a colonialidade vigorosa nas pós-graduações afeta também a temática LGBT. Não será deste modo que se alcançará a dimensão LGBTfóbica nacional, analisando o Brasil como se ele fosse o Estados Unidos ou a Europa, como a mente colonizada insiste em analisar.

Uma alternativa, entre outras, à *queerificação* é que os estudos e pós-graduação redescubram o *pajubá*, substituindo a *queerificação* por ele. Somente assim conheceremos a *poc-poc*, a *pão-com-ovo*, a *quaquá*, a *caminhoneira*, entre outras, identidades que nos contam que não precisamos de um termo exógeno para caracterizar o estranho, o abjeto, o corpo condenado não-heteronormatizado, pois por décadas já conseguimos interpretar este fenômeno pautado na realidade nacional por meio do *pajubá*.

Hoje tem sido possível encontrar estudos sobre a população LGBT sem neles encontrarmos autores brasileiros ou que estudaram o Brasil, o que é muito chocante para um país com larga produção sobre o tema. O retorno aos clássicos LGBT interessados no Brasil é uma emergência teórica para qualquer *homossexual* recém ingressa nos estudos acadêmicos sobre o tema, abrindo-se, com isso, a noção de que a roda foi descoberta apenas uma vez. Sobre esses



autores que tratam da historicidade da homossexualidade masculina no Brasil, vale conferir os estudos de Fry (1982), Mott (1994, 2010), Trevisan (2002), Vainfas (1989, 1995), Green (2000), entre tantos outros que marcaram a historiografia.

Descobrir o *pajubá* é, sem dúvida, uma das estratégias mais asseguradas para os estudos acadêmicos, uma vez que este é, certamente, o maior patrimônio LGBT desenvolvido no país, capaz de revelar a resistência, a sobrevivência, a hereditariedade, a opressão e a identidade LGBT brasileira. É o nosso sistema de códigos não apenas linguísticos, mas também corporais, festivos e patrimoniais.

Além disso, a abordagem em busca da memória e patrimônio LGBT levanta a possibilidade de rever e ressignificar os acervos e discursos museológicos. Quantos objetos ali não podem ganhar novas interpretações ao serem entendidos como bens culturais LGBT do país? Quantas memórias exiladas (BRUNO, 2005) ali não estão?

Em outras palavras, não basta sair do armário. Tem que sair do armário para o Brasil, sem distorções míopes característica de mentes colonizadas.

Somente assim perceberemos que, conforme Butler (2003), a cobrança de coerência entre sexo-gênero-desejo e prática sexual em uma sociedade de matriz heteronormativa leva a uma coerção violenta de seus dissidentes, tornando-os socialmente abjetos em discursos e práticas de ódio, resultantes incompatíveis com os princípios éticos que regem os museus.

Mas é, sem dúvida, a memória e o patrimônio LGBT os campos mais férteis a serem explorados, pois quantas memórias e patrimônios não estão aí, marginalizados, a resistir contra as alternativas de extermínio cultural que o Estado e o povo brasileiro tem empreendido em conjunto com o extermínio físico e psicológico? A Revista Memória LGBT tem desbravado esses patrimônios em esforços múltiplos, já tendo revelado tanto o conteúdo imaterial quanto o material de muitos casos espalhados pelo país.

E a contornar este debate, enquanto não houver outra alternativa, o patrimônio, a memória e os museus não podem esquecer da pandemia HIV, das tantas mortes que já ceifou, e as tantas que podem ser impedidas por meio de educação e prevenção. Eu realmente gostaria de perguntar aos dirigentes,

equipes e responsáveis por cada instituição museológica do Brasil se eles não sentem vergonha em jamais tratarem de uma pandemia dessas proporções de modo a auxiliar em seu combate, combater o preconceito e recuperar memórias que evidenciam o quanto a LGBTfobia do Estado já foi responsável por milhares de mortes que poderiam ter sido evitadas também com a ajuda dos museus. Na verdade até já questionei alguns. Mas parei de fazê-lo na medida em que as respostas eram ainda mais deprimentes do que a própria situação.

Entre outras necessidades, mas acima de tudo, a museologia precisa não silenciar, mediante a certeza de que o fascismo não foi vencido, não deixar esquecer, fazendo-se, assim, que se cumpra a função social dos museus.

Estas são apenas algumas considerações que podemos ter sobre o tema, ainda a se aprofundar, como sempre.

E assim seguimos...

Obrigado.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Flávio. OS QUATRO CAMINHOS PARA O LETE: O MERGULHO DE OBJETOS, COLEÇÕES E ACERVOS LGBTTQ NA DESMEMÓRIA. *Anais // Seminário Internacional de Museologia*, Goiânia, v. 1, n. 1, p.237-249, maio 2014. Disponível em: <http://files.semimufg.webnode.com/200000020-ac2a1ad25e/Anais_seminario_internacional_FINAL.pdf>. Acesso em: 11 fev. 2018

BAPTISTA, Jean; BOITA, Tony. Memória e esquecimento LGBT nos museus, patrimônios e espaços de memória no Brasil. *Revista do Centro de Pesquisa e Formação*, São Paulo, v. 1, n. 5, p.108-119, set. 2017. Disponível em: <https://www.sescsp.org.br/online/artigo/11547_JEAN+BAPTISTA+E+TONY+BOITA>. Acesso em: 10 jan. 2018.

_____. O diabo de Mário de Andrade: avanços e riscos para a memória LGBT a partir do debate sobre a sexualidade de Mário de Andrade. *Revista Memória Lgbt*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 1, p.05-06, jun. 2015. Disponível em: <<http://pt.calameo.com/read/00110559543451edc76c2>>. Acesso em: 12 fev. 2018.

_____. Museologia e Comunidades LGBT: mapeamento de ações de superação das fobias à diversidade em museus e iniciativas comunitárias do globo. *Cadernos de Sociomuseologia*, [S.l.], v. 54, n. 10, July 2017. ISSN 1646-3714. Disponível em: <<http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/5948>>. Acesso em: 12 fev. 2018.

BARNART, Fabiano; BAUER, Leticia. 'Sabia que Estaria Aqui': Relatos sobre os Processos Criativos do Projeto 'Uma Cidade pelas Margens'. *Revista Latino Americana de Geografia e Gênero*, v. 8, n. 1, p. 438-467, 2017.

BOITA, Tony. Censura da arte ou LGBTfobia do Estado?. *Revista Memória LGBT*. 2018. Disponível em: <https://www.memorialgbt.com>. Acesso em: 20/08/2018.

BRUNO, Maria Cristina Oliveira. "Arqueologia e Antropofagia: A musealização de sítios arqueológicos". *Revista do Patrimônio Histórico Artístico Nacional*, n.31, p. 234-247. 2005.

BUTLER, Judit. *Problemas de Gênero: feminismo e subversão de identidades*. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 2003.

CHAGAS, Mario; GOUVEIA, Inês (Orgs.). Museologia Social: reflexões e práticas. In: *Cadernos do Centro de Memória do Oeste de Santa Catarina*. Ano 27, n. 41, dez. 2014, p. 9-21.

GREEN, James N. *Além do Carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX*. Editora UNESP. São Paulo, 2000.

FRY, Peter. *Febrônio Índio do Brasil: onde cruzam a psiquiatria, a profecia, a homossexualidade e a lei*. In: Caminhos cruzados: linguagem, antropologia e ciências naturais. Brasiliense, 1982.

_____. *Para Inglês Ver: Identidade e Política na Cultura Brasileira*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

MOTT, Luiz. *Bahia: inquisição e sociedade*. Salvador, EDUFBA, 2010.

_____. *Etno-História da homossexualidade na América Latina*. Comunicação, 1994. Disponível em: https://wp.ufpel.edu.br/ndh/files/2017/02/04.-Luiz_Mott.pdf

_____; MICHELS, Eduardo; PAULINHO. *Mortes violentas de LGBT no Brasil: RELATÓRIO 2017*. Salvador, Grupo Gay da Bahia, 2017. Disponível em: <<https://homofobiamata.files.wordpress.com/2017/12/relatorio-2081.pdf>>. Acesso em: 16 jan. 2018.

TREVISAN, João Silvério. *Devassos no Paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*. Record, Rio de Janeiro, 2002.

VAINFAS, Ronaldo. *Trópico dos Pecados*. Rio de Janeiro, Campus, 1989.

_____. *A heresia dos índios, catolicismo e rebeldia no Brasil colonial*. São. Paulo, Companhia das Letras, 1995.

INTERFACES CRÍTICAS ENTRE MUSEOLOGIA, MUSEUS E GÊNERO

Ana Audebert
Camila A. de Moraes Wichers
Marijara Souza Queiroz

Ao olhar para a realidade, tomando gênero como eixo central de análise, observamos as relações entre mulheres e homens e podemos questionar os efeitos dessas relações em diversas esferas da vida cotidiana. Isso implica no reconhecimento de que os papéis e as condições de mulheres e homens respondem a uma construção social situada historicamente e sujeita a mudanças. Deste modo, problematizar gênero nas relações cotidianas se torna um instrumento que fortalece a ideia de transformação das realidades sociais, inclusive aquela que é construída e representada nos museus e nos campos da memória social e do patrimônio.

Historicamente e de modo geral percebemos que os museus representam os gêneros de modo a reiterar as relações e os lugares de mulheres e homens na ordem social hegemônica do sistema patriarcal. Com isso, reforçam ideias e criam cenários que operam na manutenção das opressões e violências.

É necessário avaliar criticamente os museus e questionar nessas instituições a invisibilidade e a quase ausência de pesquisas associadas diretamente às mulheres, suas lutas e realidades que em si são extremamente diversificadas e complexas. Pensamos que assim é possível contribuir para a desconstrução da lógica androcêntrica e patriarcal que ainda impera nas políticas de construção da memória em nossa sociedade das quais os museus são talvez o elo de maior popularidade.

A lógica androcêntrica refere-se principalmente à forma como as experiências masculinas são consideradas como as experiências de todos os seres humanos e tidas como uma norma universal, tanto para homens como para mulheres, sem dar o reconhecimento completo e igualitário à sabedoria e experiências femininas. Essa lógica é estruturante das relações sociais e sustenta as práticas, discursos e normas presentes no sistema patriarcal. É utilizada para descrever ou apontar não atitudes individuais ou setores precisos



da vida social, mas um sistema que impregna e comanda o conjunto das atividades humanas, coletivas e individuais. Neste sentido, no conjunto do léxico feminista, tanto militante quanto teórico, não se confunde com os termos “machismo” ou “sexismo” que denotam mais o nível das atitudes e/ou das relações interindividuais, ainda que possam ser utilizados de forma complementar em análises explicativas sobre as relações de hierarquia presentes nas relações de gênero.

Dentro dessa perspectiva que visa desvelar e romper com a hegemonia da lógica androcêntrica nas políticas de memória e nos museus é crucial falar sobre as mulheres, suas trajetórias, biografias, suas lutas. Algumas são lutas silenciosas, quase esquecidas, e outras mais evidentes, presentes no fluxo da vida cotidiana, expressas em contextos de grande mobilização por um objetivo singular: voto, divórcio, ou aborto, por exemplo. De modo que falar sobre mulheres é falar sobre feminismos e as diversas estratégias pela conquista da independência dentro do sistema opressor do patriarcado que vetou de forma enfática, violenta e deliberada que as mulheres tivessem oportunidades de igualdade nas diversas esferas de representação e se constituíssem enquanto sujeitos autônomos.

Tratar dos feminismos em perspectiva histórica define um campo vastíssimo a ser problematizado. Muito resumidamente, o feminismo, enquanto movimento político e social, tem uma história e uma historiografia que sinalizam três ondas ou movimentos que marcaram seus principais embates: 1) a fase pela luta da igualdade de oportunidades, pela obtenção de direitos civis, políticos e sociais (metade do século XIX até a metade do século XX aproximadamente); 2) a fase de reivindicação das diferenças, pautada na importância da autonomia feminina sobre seus corpos e sexualidade (décadas de 60, 70 e parte da década de 1980); 3) e a fase intitulada pós-moderna, de reavaliação de categorias como subjetividades e identidades (da década de 1980 até a atualidade) (FREITAS, 2011:18).

Nesse caminho é preciso lembrar de Nísia Floresta (1810-1895), pseudônimo de Dionísia Gonçalves Pinto, que publicou em 1832 em Recife, o livro “Direito das Mulheres e injustiça dos homens”, seguramente uma obra inspirada

no livro de Mary Wollstonecraft²⁸ “Uma Reivindicação dos Direitos da Mulher” publicado em 1792 e que rapidamente difundiu-se no mundo ocidental. Em 1842, Nísia promovia no Rio de Janeiro conferências sobre Abolição e República. Talvez uma voz feminina ainda solitária cujos ecos podem ser tomados como os primeiros registros nacionais publicados do despontar de anseios femininos igualitários no Brasil.

Interessa registrar que no Brasil no final do século XIX as ideias sobre os direitos das mulheres misturaram-se com as ideias abolicionistas e republicanas. Para a elite das mulheres brancas, letradas, o debate concentra-se no acesso à educação e no direito ao voto, ou seja, a participação das mulheres na política. intensificando o debate nos meios letrados, políticos, artísticos e intelectuais de modo geral, a jornalista Josefina Álvares de Azevedo (1851 - ?)²⁹ editora da revista *A Família*, escreveu a peça teatral “Voto feminino” que foi encenada em 1890 com sucesso no Rio de Janeiro. Mas esses debates foram quase sempre embates ideológicos fundados em convicções distintas sobre a condição da inferioridade biológica, psicológica e moral da mulher admitida, de modo geral, mas não sem exceções, pelas ciências médicas e jurídicas do período. Aos poucos refutada ou matizada por muitos autores e autoras, esse debate era frequentemente obscurecido pela convicção quase generalizada da inferioridade da mulher em relação ao homem.

Não por acaso, Simone de Beauvoir dedica um capítulo inteiro de seu livro “O Segundo Sexo” (1949) à Biologia. Ela argumenta que admitir a diferença

²⁸ Mary Wollstonecraft (Londres, 1759-1797) foi uma escritora, filósofa e defensora dos direitos da mulher. Durante a sua breve carreira, escreveu romances, tratados, um livro sobre viagens, uma história sobre a Revolução Francesa, um livro sobre comportamento social e livros para crianças. O trabalho mais conhecido de Mary Wollstonecraft é *A Vindication of the Rights of Woman* (1792), no qual ela defende que as mulheres não são, por natureza, inferiores aos homens, mas apenas aparentam ser por falta de educação. Ela sugere que tanto os homens como as mulheres devem ser tratados como seres racionais, e concebe uma ordem social baseada nessa razão.

²⁹ Uma das pioneiras do feminismo no Brasil, nasceu em Itaboraí (RJ). Em 1888 fundou o jornal *A Família* em São Paulo, dedicada à educação de mães, como afirma o editorial do primeiro número. O jornal foi posteriormente transferido para o Rio de Janeiro onde circulou comercialmente quase dez anos, até 1897, sem interrupção. Defendia a educação feminina com a condição primeira para construir a emancipação da mulher. Em abril de 1890 o ministro do interior, Cesário Alvim, publicou seu parecer contrário ao alistamento eleitoral feito no Rio de Janeiro por Isabel de Matos. Inspirada nesse parecer, Josefina escreveu a peça teatral “Voto Feminino” que foi posteriormente publicada em livro e também como folhetim nas páginas do jornal *A Família*, de agosto a novembro de 1890. O final da vida de Josefina permanece desconhecido, mas seu papel relevante nas discussões pelo direito ao voto e educação das mulheres é inquestionável. Ver: *Dicionário das Mulheres no Brasil*, 2000, p. 300.

biológica entre mulheres e homens não justifica inferioridade biológica ou psicológica e nem diferença sociológica. Para Beauvoir:

É, portanto, à luz de um contexto ontológico, econômico, social e psicológico que teremos de esclarecer os dados da biologia. A sujeição da mulher à espécie, os limites de suas capacidades individuais são fatos de extrema importância; o corpo da mulher é um dos elementos essenciais da situação que ela ocupa neste mundo. Mas não é ele tampouco que basta para a definir. Ele só tem realidade vivida enquanto assumido pela consciência através das ações e no seio de uma sociedade; a biologia não basta para fornecer uma resposta à pergunta que nos preocupa: por que a mulher é o Outro? Trata-se de saber como a natureza foi nela revista através da história; trata-se de saber o que a humanidade fez da fêmea humana. (BEAUVOIR, 2009:70)

As mulheres reforçavam a necessidade da igualdade de direitos políticos entre homens e mulheres a partir da constatação de que as mulheres ocupavam cargos e funções (principalmente em escolas, hospitais, fábricas e comércios), eram economicamente produtivas, mas excluídas da participação política e da elaboração das leis. Soma-se a isso a consciência enquanto grupo (cada vez mais acentuada devido à criação e participação em associações e sindicatos) de que eram exploradas e sofriam opressão em diversas esferas tanto no nível individual quanto social.

Durante o século XX, o engajamento feminista se difundiu e diversificou suas pautas e reivindicações. A percepção de que não há um feminismo no singular e sim feminismos no plural deixou claro aquilo que é chamado hoje de interseccionalidade nos estudos de gênero. Isso significa basicamente uma negativa ou ao menos uma suspeita em trabalhar a categoria mulher como um universal para admitir nas discussões feministas o entrecruzamento com outros marcadores importantes como sexo/opção sexual, classe social, raça/etnia. Dessa forma, o movimento feminista se desdobrou em correntes do feminismo lésbico, do feminismo das mulheres negras e outros, sendo que cada uma dessas correntes suscitou a criação de grupos e conjuntos de ideias com perspectivas ideológicas e teóricas diferenciadas.

A noção norte-americana *gender* (gênero) surgiu no final dos anos 1960 na psicanálise tendo sido utilizada pelo médico psiquiatra Robert Stoller. Se difundiu primeiramente na Antropologia e posteriormente na História cerca de dez anos mais tarde. Nesse momento a História começou a trabalhar na



perspectiva de uma “história das mulheres” expressão utilizada para designar uma abordagem relacional entre os sexos na escrita da história, na medida em que os relatos na história foram ordinariamente e tradicionalmente escritos no masculino (PERROT, 2012).

No final da década de 70 do século XX o conceito de gênero operou uma reviravolta nos estudos feministas em âmbito acadêmico e acabou resvalando nos movimentos feministas de um modo geral. O conceito de gênero sinalizou que as categorias mulher/homem somente podem ser analisadas de forma imbricada, ou seja, na relação e não de maneira isolada. Também sinalizou a importância de travar esse debate no âmbito cultural, demonstrando que as categorias mulher e homem são construções sociais e que como tal devem ser diferenciadas no plano temporal histórico atentando para as diferenças e idiossincrasias de cada cultura. Os debates avançaram em muitos sentidos como, por exemplo, no de ultrapassar a noção binária de gênero admitindo-o como performático (BUTLER, 2003).

O conceito de gênero modificou a maneira como os debates feministas avançaram em âmbito acadêmico, espaço em que esses estudos ainda enfrentam resistências e dificuldades. As formas como as mulheres se associaram para lutarem por seus direitos tomaram direções muito amplas e diversificadas. É possível afirmar que os museus ainda estão distantes de ecoarem essas lutas e movimentos.

Destarte, debates críticos acerca da relação entre mulheres, museus e Museologia tardaram a aparecer nas pesquisas, publicações e eventos científicos, sobretudo, quando olhamos para o cenário brasileiro. Nesse sentido, a trajetória histórica do museu moderno, enquanto instituição que visava construir uma identidade nacional, moldada a partir do homem branco, heterossexual e proprietário coloca-se como herança a ser tensionada no presente. Essa herança certamente se reflete na forma como os museus reproduzem estereótipos de gênero, que naturalizam desigualdades. Mulheres são pouco representadas e quando mencionadas estão restritas ao espaço privado.



Os museus, como cenários privilegiados – mas não únicos, do fazer museal, trazem representações que são convergentes com a produção científica do campo da Museologia.

Esses debates aparecem sob a roupagem de “museus de mulheres” a partir da década de 1980, como se vê no número da revista *Museum International*, do Conselho Internacional de Museus (ICOM), com o título “*Women in museum*” (Mulheres nos museus), publicado em 1991. Irene Vaquinhas (2014), aponta ainda que, na década de 1990, existiu uma expansão dos museus de mulheres, sendo que o primeiro deles foi criado na Alemanha, em 1981.

Apenas no século XXI, vemos o uso alargado do conceito de gênero nos trabalhos que buscam debater essas questões nos museus. O livro “*Gender Perspectives: essays on women in museums*” (GLAZER & ZANETOU, 1994) representa um marco desses debates, reunindo mais de três dezenas de profissionais, com reflexões acerca da participação das mulheres no trabalho nos museus, o impacto do pensamento feminista para novas formulações acerca da história, da arte e das ciências e, a forma como esse impacto se deu na formação de coleções, elaboração de exposições e ação educativa.

Em 2007, a Revista *Museum International*, do Conselho Internacional de Museus (ICOM), foi termômetro dessa mudança de abordagem – da categoria mulher para o uso da categoria gênero, com o número título “*Gender Perspectives*” (Perspectivas de Gênero).

Atualmente, vemos um crescimento dos debates acerca das mulheres e do gênero nos museus e no campo da Museologia. Entretanto, conforme aponta a pesquisa de Allinny Lima (2017), por meio da análise da produção acadêmica em museologia entre os anos de 2014 e 2017, de um total de 1085 trabalhos mapeados (entre monografias, dissertações e teses), apenas cinco abordaram o tema GÊNERO, dois trabalhos envolveram o tema do FEMINISMO e dois estudos a SEXUALIDADE. Isso em um quadro onde as mulheres são mais de 80% das autorias, sendo maior sua representação na autoria de monografias, perdendo espaço nas dissertações e, sobretudo, na produção de teses de doutorado.

Chama atenção o fato de que temos trabalhos que se debruçam sobre a categoria mulher ou a categoria gênero, ou ambas, mas sem necessariamente



uma abordagem feminista. O que vemos no campo da Museologia é o risco de que essas discussões acabem instrumentalizadas e esvaziadas de reflexões voltadas mais propriamente para o questionamento das desigualdades construídas a partir dessas categorias.

Lançamos mão de uma reflexão de Margareth Rago (1998) para pensarmos na importância da construção de museologias inspiradas por epistemologias feministas, assim

se considerarmos que a epistemologia define um campo e uma forma de produção do conhecimento, o campo conceitual a partir do qual operamos ao produzir o conhecimento científico, a maneira pela qual estabelecemos a relação sujeito-objeto do conhecimento e a própria representação de conhecimento como verdade com que operamos, deveríamos prestar atenção ao movimento de constituição de uma (ou seriam várias?) epistemologia feminista, ou de um projeto feminista de ciência (RAGO, 1998:3)

Nesse sentido, uma Museologia com essa inspiração vai se questionar enquanto campo de conhecimento, perscrutar suas raízes modernas e coloniais e interrogar as formas de controle que exerce. Talvez o fato de a Museologia ter se constituído enquanto campo científico na segunda metade do século passado, tenha resultado em um movimento muito mais direcionado em solidificar suas bases do que de balançá-las, no que concerne ao questionamento central que a epistemologia feminista traz aos conhecimentos disciplinares. Nesse caminho, noções de objetividade e neutralidade são interpeladas, assim como a clássica separação sujeito-objeto. Não obstante, conforme mencionado anteriormente, mulheres são maioria no campo da Museologia e certamente imprimiram suas visões na construção da Museologia, assim como suas experiências. Pensamos que no contexto brasileiro, uma colonialidade acentuada do saber silenciou essa frutífera experiência das mulheres no campo dos museus e da Museologia. Caberia as pesquisas futuras tentar compreender esse nosso papel, numericamente significativo, mas cujo protagonismo tem sido raptado pelos discursos hegemônicos.

Existem alguns movimentos de alento nesse século XXI. Em 2011, o tema “Mulheres, Museus e Memórias”, foi escolhido para a 5ª Primavera de Museus, certamente uma vitória na luta pela visibilização das mulheres. No mesmo ano, a exposição “Mulheres, Artistas e Brasileiras” homenageou o papel social e



cultural alcançado pelas mulheres, apresentando obras de Tarsila do Amaral e Anita Malfatti, entre outras, no Salão Oeste do Palácio do Planalto, em Brasília. Em 2016, a exposição Silêncio (s) do Feminino, realizada na Caixa Cultural, trouxe a obra de mulheres e, em especial, de Rosana Paulino, artista negra, a partir da curadoria de mulheres. Essas exposições têm se avolumado, sendo de especial importância os processos comunitários em museus de território e pontos de memória, como a exposição Mulheres Guerreiras do Museu de Favela, no Rio de Janeiro – realizada em 2011, e a exposição a Mulher e a Cidade do ponto de memória da Estrutural em Brasília. Se os museus tradicionais têm recaído, algumas vezes, em uma representação que salienta o papel de mulheres brancas e de classe média, essas experiências trazem todo o vigor das práticas comunitárias em memória e museus, articulando gênero, raça e classe, entre outros marcadores sociais da diferença.

A teoria interseccional ou a interseccionalidade parte da premissa de que os sistemas de opressão e dominação – capitalismo, sexismo, racismo, homofobia, transfobia, intolerância religiosa – interagem simultaneamente gerando sobreposições de sistemas relacionais de opressão a partir do cruzamento de múltiplas formas de discriminação. Dessa forma, a interseccionalidade pode ser compreendida como o estudo das sobreposições e interações de categorias sociais e identitárias – gênero, raça, etnia, classe, orientação sexual, religião, idade capacidades intelectuais e físicas ou outros atravessamentos – nas diversas estruturas de poder para compreender as bases sistêmicas das desigualdades e hierarquias sociais.

A noção de interseccionalidade surgiu como evidencia de como discriminações simultâneas de gênero e raça operam mutuamente de forma excludente agenciando o apagamento de mulheres negras. Ao analisar a interposição de uma ação processual de mulheres negras contra a General Motors por contratações discriminatórias em razão de sexo e raça, Kimberlé Crenshaw (1989) observou que a multinacional afirmava contratar pessoas negras e do sexo feminino, embora na prática todos os homens fossem negros e todas as mulheres brancas. Para além do mercado de trabalho, Crenshaw (1991) conceituou a análise interseccional como método eficaz de exploração das formas de interação entre raça e gênero para compreender a violência



contra mulheres de cor de forma sistêmica, na base estrutural política e representacional.

De acordo com Ângela Davis (2003: 4) a noção de interseccionalidade surge a partir dos movimentos de emancipação ocorridos nos Estados Unidos durante as lutas abolicionistas, quando o movimento feminista que buscava a adesão de mulheres na luta pelo direito ao voto evidenciou o racismo ao expressar que “se seriam governadas pelo homem, então preferiam continuar a ser governadas pelo homem branco, o letrado, educado e civilizado”. A ausência dos direitos políticos da mulher negra, que não se viu representada pelo direito ao voto dos seus homens negros, comprovou que internamente a luta entre as mulheres é desigual e apontou a necessidade de feminismos diversos de modo a atacar sistemicamente as camadas sobrepostas de discriminação, opressão e dominação.

Visto por esse prisma, Patrícia Hill Collins (2016) desenvolveu o conceito de matriz de dominação como mecanismo que organiza poderes em camadas verticais gerando novas matrizes de dominação, de modo que cada nova matriz exercerá sua força no sistema de opressão interseccional. A eficácia desse sistema consiste na inter-relação dos poderes estruturais – aparatos jurídico, religioso, político e econômico; disciplinares – controle do Estado por meio de aparelhos burocráticos; hegemônicos – estabelecimento de padrões de opressão pela ideologia; e interpessoal – reprodução de opressões nas relações humanas.

Esse fatiamento nas condições de análise de cada marcador interseccional coloca a necessidade de um pensamento feminista negro produzido por mulheres negras e defendido como ponto de vista ou singularidades compartilhadas por grupos de mulheres negras. É o que Collins denomina de auto definição, que “envolve desafiar o processo de validação do conhecimento político que resultou em imagens estereotipadas externamente definidas da condição feminina”. Como contraponto, “a autoavaliação enfatiza o conteúdo específico das auto definições das mulheres negras, substituindo imagens externamente definidas com imagens autênticas de mulheres negras”. (COLLINS, 2016: 101-102). O resultado dessa tarefa é a potencialização da ação política num movimento contínuo de combate ao racismo e afirmação da raça.



No portal Gueledés, Sueli Carneiro (2011), corroborando com Lélia Gonzales, aponta as dificuldades de quebrar os paradigmas da hegemonia branca na conformação do feminismo negro, pois a “inclinação eurocentrista do feminismo brasileiro constitui um eixo articulador a mais da democracia racial e do ideal de branqueamento” ao negar ou omitir a centralidade das hierarquias de raça e gênero e “ao universalizar os valores de uma cultura particular (a ocidental) para o conjunto das mulheres, sem mediá-los na base da interação entre brancos e não brancos”. A autora questiona que

a origem branca e ocidental do feminismo estabeleceu sua hegemonia na equação das diferenças de gênero e tem determinado que as mulheres não brancas e pobres, de todas as partes do mundo, lutem para integrar em seu ideário as especificidades raciais, étnicas, culturais, religiosas e de classe social. Até onde as mulheres brancas avançaram nessas questões? (CARNEIRO, 2011)

A partir de recortes conceituais pós colonialistas de autoras feministas especialmente latino-americanas, Mariana Arcoverde (2016: 1-2) discute a análise interseccional a partir da hipótese de que “a interseccionalidade de gênero com outros marcadores sociais permite uma melhor assimilação da condição de existência feminina nesses espaços periféricos”. A autora situa que as discussões atuais no campo da ciência têm problematizado as noções de representação e de conceitos universalizáveis, contrariando a lógica androcêntrica, o que impossibilita pensar o patriarcado universalmente como também as “mulheres como um grupo de identidade fixada”. O pós-colonialismo de acordo com a autora se baseia na “relação de antagonismo entre as metrópoles e as colônias” e na “dicotomia colonizador/colonizado(a), e não aos ‘pós’ enquanto marcador de superação ou de independência”, numa análise crítica das relações hierárquicas estabelecidas pelo colonialismo.

O reconhecimento do patriarcado como herança europeia decorrente do processo de colonização das Américas é essencial para a desconstrução da ideia de “identidade comum” entre as mulheres ocidentais. Arcoverde destaca que as mulheres de origem não-branca, fora do eixo eurocêntrico, a partir de suas vivências, “passaram a levantar questões sobre representação, essencialismo, imperialismo e a persistente colonialidade do poder, do saber e do ser”. Dessa forma, evidenciam questões relacionadas “à subalternidade e à outremização”



que as invisibilizam mesmo quando são estudadas por feministas ocidentais sobre “as experiências do ser mulher nos países periféricos”. (ARCOVERDE, 2016: 5).

No contexto que nos apresenta Arcoverde, aspectos interseccionais se entrecruzam com a afirmação de alteridades e genealogias ancestrais criando dicotomias entre mundo colonial/moderno. Por outro lado, Carneiro destaca as possibilidades de demarcação histórica do protagonismo da mulher negra a partir das noções de resistência, detenção e dinamização da memória cultural ancestral. De todo modo, a identificação das matrizes de opressão gênero/raça encontram ressonância no mito da democracia racial amplamente difundido no Brasil e na América Latina por meio da mestiçagem que subsidiou a ideia de branqueamento da população através de violações sexuais sistemáticas dos corpos negros.

Como a opressão não pode ser um problema do oprimido, as teorias anti racistas tem ampliado seu espectro de análise relacional com o opressor. Desse modo, de acordo com Lourenço Cardoso (2010: 610 – 611) a branquitude está demarcada num “lugar de privilégios simbólicos, subjetivos, objetivo, isto é, materiais palpáveis que colaboram para construção social e reprodução do preconceito racial, discriminação racial ‘injusta’ e racismo”. A branquitude está resguardada na ideia de invisibilidade ao ser considerada como padrão normativo universal o que estabelece uma supremacia racial branca.

Outro aspecto problematizado por Carneiro (2005: 60) diz respeito aos mecanismos de produção de conhecimento nas universidades brasileiras e em “instituições apropriadas por brancos, conformando além de interpretações, modos de subjetivação para o negro”. Enquanto as epistemologias clássicas são consolidadas pelo discurso do homem branco sobre o negro, com produções que dialogam entre si, “o pensamento do ativismo negro é desqualificado como fonte de autoridade do saber” gerando um dualismo manifesto no discurso militante versus discurso acadêmico. O racismo epistêmico ou epistemicídio, para Angela Figueiredo (2017: 80 - 92), é uma prática que “reflete a crença de uma desvinculação entre a produção do conhecimento e interesse político, assim como revela uma suposta ‘neutralidade’ na produção do conhecimento”. Portanto, do ponto de vista afrocentrado, “todo conhecimento é posicionado”. (COLLINS, 1990; HARAWAY, 2014; FIGUEIREDO, 2017).



O Museu, enquanto equipamento cultural e espaço de disputa de poderes, produz conhecimentos a partir das formas de representação social, que, em geral, reafirmam hegemonias com base na detenção da memória para escrita da história. Outrossim, o conjunto de políticas e práticas museológicas também podem ser entendidas como meios de produção de conhecimentos desde a forma de aquisição (seleção/coleta?); pesquisa e documentação (quais critérios? Variantes sócio culturais?); e exposição/comunicação (quais discursos e narrativas se fazem presentes nas curadorias?). Essa condição acrescenta ao Museu a tarefa de construir ou reproduzir interpretações sobre a situação de grupos interseccionais nas estruturas de poder da sociedade.

Nesse sentido, o Seminário Brasileiro de Museologia, já em sua segunda edição, em 2015, trouxe o Grupo de Trabalho Museologia e Gênero, coordenado por Elaine Müller (UFPE) e Ana Audebert (UFOP). Naquele momento, os debates já se revelaram frutíferos, o que impulsionou a realização do grupo ora discutido nesse texto. Outrossim, os trabalhos apresentados no **GT 09 - Museologia, museus e gênero** durante o 3º Seminário Brasileiro de Museologia, SEBRAMUS, demonstram que há um interesse qualificado e crescente em pesquisas e abordagens que expressem de forma crítica as dinâmicas de gênero presentes nas relações sociais que os museus e as políticas de patrimônio constroem em suas práticas cotidianas.

O objetivo do GT, expresso na chamada pública dos trabalhos, foi o de apresentar e debater a pertinência da categoria gênero para o campo da museologia e dos museus. Neste sentido, os trabalhos comunicados e discutidos trouxeram experiências que contribuíram para problematizar gênero bem como as formas de representações sociais da mulher no campo dos museus e do patrimônio.

Clovis Carvalho Britto em seu artigo *Desrecalques de gênero? O heroísmo poético nas exposições de Cora Coralina e Maria Bonita* reflete sobre museus-casas e o papel que desempenham como narrativas autobiográficas, nos quais objetos biográficos cumprem função importante. Nas palavras do autor “podemos conceber as exposições museológicas como um dos artifícios responsáveis pelo “arquivamento de vidas” na utilização de repertórios sobre determinados fatos ou personagens, a partir de objetos biográficos.” (BRITO: 2018) Ao analisar Cora Coralina e Maria Bonita como “heroínas populares”, o

autor compreende que os museus a elas dedicados colocam em “xeque o discurso de homogeneidade da nação”, apresentam outras vozes, reafirmam diferenças e instituem uma “memória em falsete” contribuindo para a problematização das fronteiras nas relações entre homens e mulheres, público e privado, centro e margem.

Também abordando o aspecto biográfico potencial presente em acervos e exposições, o artigo de Marijara Souza Queiroz *Tessituras da indumentária de candomblé: discursos e representações na exposição Mulher, fé e poesia no Museu do Traje e do Têxtil* traz uma relevante discussão sobre a coleção que pertenceu a Georgeta Pereira de Araújo (1911-2004), conhecida como Dona Nóla, *YáDagã* do Terreiro da Casa Branca em Salvador. Segundo a autora, a exposição analisada opera recortes, romantiza a trajetória de Nóla e invisibiliza as formas de opressão e violência que marcaram sua vida. De forma pertinente e contundente, Queiroz analisa justamente os limites representacionais e discursos produzidos na exposição sobre a personalidade de Nóla. A crítica operada pela autora desvela o pressuposto de que “os museus tendem a hierarquizar suas coleções a partir de um sistema de atribuição de valores, em geral formados por padrões sociais hegemônicos, que são empregados da seleção à exposição de acervos de modo a manipular os discursos de acordo com os interesses institucionais.”

O texto de Camila A. de Moraes Wichers *Musealização da Arqueologia: provocações e proposições feministas* busca traçar algumas das problemáticas inerentes à representação de gênero em narrativas arqueológicas-textuais, imagéticas e museológicas, onde estereótipos são reproduzidos e reforçados como parte de um amplo espectro de agenciamentos que uniformizam “mulheres” e “homens”, no passado e no presente. A autora evidencia o papel do feminismo na construção de uma Musealização da Arqueologia crítica, voltada a explicitar que a interpretação arqueológica se forma através da nossa própria categorização de gênero. A mesma autora divide com Jean Baptista e Tony Boita a autoria do texto *Mulheres Indígenas nas Missões: notas introdutórias sobre o projeto Etno-história e Etno-museologia no Museu das Missões*. Esse trabalho introduz um debate acerca das mulheres indígenas em um projeto mais amplo, que procura evidenciar o protagonismo indígena no acervo do Museu das Missões. São três os caminhos trilhados nessas notas introdutórias: a análise

das representações femininas na documentação histórica gerada pelos jesuítas; a análise e a ressignificação dos espaços femininos em sítios arqueológicos e, por fim, o empreendimento teórico que visa construir uma abordagem de gênero aliada à etno-histórica análise dos acervos dos museus dedicados às Missões.

Tony Boita apresentou também o trabalho *Quando a memória LGBT sai da reserva técnica: mapeamento preliminar dos museus, patrimônios e iniciativas comunitárias em memória e história LGBT*, inserindo de forma pungente o vetor da sexualidade na discussão do grupo de trabalho. A pesquisa investiga museus, espaços de vocação museológica, patrimônios e iniciativas em memória que promovam ações de preservação, ressignificação e promoção de memórias de pessoas travestis, transgêneros, transexuais, lésbicas, bissexuais e gays, por meio do mapeamento dessas experiências e da troca de cartas com essas instituições, a fim de compreender seus percursos e constituir uma memória desses esforços em prol da memória LGBT.

Dessa forma, os trabalhos apresentados integram a análise de gênero, nos museus e na Museologia, a outros marcadores sociais da diferença, como etnia, raça, geração, classe e sexualidade, evidenciando a potencialidade desses estudos na Museologia. Trajetórias biográficas, narrativas imagéticas e discursos expográficos foram alguns dos objetos de análise do grupo de trabalho, resultando em um campo fértil de troca de conhecimentos e de afetos. Esperamos que as discussões sobre as mulheres no campo dos museus, da museologia e do patrimônio bem como os debates sobre gênero de modo mais amplo cheguem às instituições e tragam possibilidades de repensarmos nossas teorias, práticas e ações.

REFERÊNCIAS

- ARCOVERDE, Mariana Torreão Brito. *Gênero e interseccionalidade: chaves de leitura para um feminismo latino-americano*. São Paulo: USP: *Anais do II Simpósio Internacional Pensar e Repensar a América Latina*, 2016.
- BEAUVOIR, Simone. *O Segundo Sexo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009. 2v.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CARNEIRO, Aparecida Sueli. *A Construção do Outro como Não-Ser como fundamento do Ser*. São Paulo: FEUSP, 2005. (Tese de doutorado).

_____. *Enegrecer o Feminismo: A Situação da Mulher Negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero*. 2011. In: <https://www.geledes.org.br/enegrecer-o-feminismo-situacao-da-mulher-negra-na-america-latina-partir-de-uma-perspectiva-de-genero/>. Acesso em: 23 de agosto de 2018.

CARDOSO, Lourenço. *Branquitude acrítica e crítica: a supremacia racial e o branco anti-racista*. In.: Revista Latino-americana de ciências sociais. 8(1), p. 607-630, 2010.

COLLINS, Patrícia Hill. *Aprendendo com a outsider within: a significação sociológica do pensamento feminista negro*. Revista Sociedade e Estado – Volume 31 Número 1 Janeiro/Abril 2016.

DAVIS, Angela. *Mulher, Raça e Classe*. 1ª Edição: The Women's Press, Ltda: Grã-Bretanha, 1982. (Tradução livre Plataforma Gueto, 2003).

Dicionário Mulheres do Brasil: de 1500 até a atualidade biográfico e ilustrado/organização Schuma Schumacher, Érico Vital Brazil. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2000.

GLASER, Jane; ZENETOU, Artemis (Orgs). *Gender Perspectives: essays on women in museums*. Washington & London: Smithsonian Institution Press, 1994.

FIGUEREDO, Ângela. *Descolonização do conhecimento no século XXI*. In.: SANTIAGO, Ana Rita; CARVALHO, Juvenal C. de; BARROS, Ronaldo C. Sena; SILVA, Rosângela S. (Org.). *Descolonização do conhecimento no contexto afro-brasileiro*. UFRB: Cruz das Almas, 2017.

FREITAS, James Deam Amaral. *Continuidade e ruptura nos estudos de gênero – historiografia de um conceito*. In: OPSIS, Catalão, v. 11, n. 1, p. 15-30, janeiro/junho de 2011.

ICOM. *Museum International* – Revista do Conselho Internacional de Museus (ICOM), “Gender Perspectives”, Volume 59, No. 4, 2007.

ICOM. *Museum International* – Revista do Conselho Internacional de Museus (ICOM), “Women in museum”, Volume 43, No. 3, 1991.

LIMA, Allinny Raphaelle Vitor De. *Olhares e Críticas Feministas sobre a Museologia: Mapeamento e Museu Virtual*. Monografia do Bacharelado em Museologia da Universidade Federal de Goiás, 2017.

PERROT, Michelle. *Minha História das mulheres*. São Paulo: Editora Contexto, 2012.

RAGO, Margareth. Epistemologia Feminista, Gênero e História. In: PEDRO, Joana; GROSSI, Miriam (orgs.). *Masculino, Feminino, Plural*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 1998. Pp. 1-17. Disponível em http://projcnpq.mpbnet.com.br/textos/epistemologia_feminista.pdf

VAQUINHAS, Irene. Museus do feminino, museologia de gênero e o contributo da história. *MIDAS* [Online], n.3, pp.1-15, 2014.

WOLLSTONECRAFT, Mary. *Reivindicação dos direitos da mulher*. São Paulo: Boitempo, 2006 (baseada na segunda edição revisada pela autora e publicada em 1792).

O PATRIMÔNIO NUM GIRO DECOLONIAL

Luciana Christina Cruz e Souza

O desafio de se pensar o patrimônio pela via decolonial se faz cada vez mais presente em debates organizados por diferentes disciplinas, tais como a Museologia, a História, a Sociologia, a Geografia, entre tantas outras. Trata-se de uma empreitada teórico-metodológica que exige mergulhos em debates comuns às *Humanidades* em geral, tais como *agência x estrutura*, *modernidade x pós-modernidade*, *abordagem cultural x abordagem econômica*, entre outros. Este presente artigo materializa, portanto, a intenção de trazer tal investida através da mesa “Museus, Museologia e Patrimônio: questões Pós e Decoloniais”, no 3º Sebramus – realizado no ano de 2017 na Universidade Federal do Pará, na cidade de Belém/PA. A comunicação fora apresentada na ocasião de conclusão da pesquisa de doutorado na qual busquei refletir sobre a figura do especialista como o agente considerado “legítimo” para atuar tecnicamente sobre o patrimônio ou decidir sobre a patrimonialização de bens culturais com base em conhecimentos de determinadas disciplinas acadêmicas. Nesse sentido, o artigo que se segue é uma compilação de parte da pesquisa publicada, portanto, na tese intitulada “Patrimônio e Colonialidade: a preservação do patrimônio mineiro numa crítica decolonial”, defendida em 2018 no Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) em parceria com o Museu de Astronomia e Ciências Afins (MAST).

O foco do debate proposto no evento do Sebramus não contemplava a reflexão a respeito da decisão do especialista em contextos específicos de atuação sobre o patrimônio. Não interessava analisar o julgamento individual, mas sim a correlação de forças supostamente “estruturais” e “estruturantes” (BOURDIEU, 1996) que poderiam levar a demandas institucionais por mão-de-obra especializada como único requisito legítimo no trato do patrimônio. Importa esclarecer que a pesquisa pautava-se na realidade específica do Brasil, com foco especial nos trabalhos executados pelo Instituto do Patrimônio Histórico e



Artístico Nacional (IPHAN)³⁰ e sua relação com outras agências até a década de 1970, considerando que após esta data o Instituto permaneceu exercendo um papel significativo dentro do aparato estatal em nível federal, especificamente no setor da Cultura, ainda que agendas governamentais contemporâneas visassem seu esvaziamento. Vale lembrar, por exemplo, que o IPHAN antecedeu em muitos anos – ou mesmo décadas – a criação do Ministério da Cultura e do Conselho Federal de Cultura, o que no leva a pensar no papel expressivo ou exclusivo que as políticas de preservação assumiram, durante muito tempo, enquanto políticas de cultura.

Ou seja, trata-se de uma Instituição que modulou as políticas para a cultura durante um tempo significativo, interferindo na constituição de um campo - o campo do patrimônio – que forja, ainda nos dias hoje, relações de trabalho, e se organiza em torno da constituição de políticas urbanas, de requalificações territoriais, atua sobre licenciamentos ambientais e em última instância normatiza manifestações culturais no sentido de enquadrá-las a regras técnicas criadas para a manutenção [jurídico-burocrática] de títulos de patrimônio. Ou seja, falamos de organizações [jurídico-burocráticas] que compõem o aparato estatal e atuam orientando as relações entre a sociedade e seu território através de bens culturais selecionados como patrimônio.

Tal ideia de campo articula as concepções *bourdieuanas* da Teoria dos Campos com a perspectiva de sistema-mundo-moderno-colonial pensada por Anibal Quijano a partir de Immanuel Wallerstein, na tentativa de entender uma possível cadeia de crenças que forjam o lugar do técnico no espaço social, mas que sofrem interferências diretas e indiretas da organização capitalista do mundo a partir do projeto de Modernidade. A categoria “campo”, nesse caso, se inspira em Bourdieu (1987) para considerar a possibilidade de existência de uma cadeia de elementos estruturais, de um conjunto de regularidades objetivas que se impõe a diferentes agentes e agências: leis, regras e crenças que regem comportamentos e que, apesar de não estarem reunidas num código de

³⁰ Importa destacar que ao longo desse tempo, desde a sua criação, o IPHAN recebeu diferentes nomenclaturas. Criado inicialmente como Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico nacional (SPHAN) transformou-se em Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (DPHAN) em 1946; posteriormente tornou-se Instituto (IPHAN) no ano de 1970. Em 1979, foi designado como Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural (IBPC), e somente em 1994 transformou-se novamente em Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).

conduta, impõem-se a todos em esquemas estruturados e estruturantes forjadas no *sistema-mundo-moderno-colonial*³¹.

Nesse sentido, o campo do patrimônio se refere, portanto, a agentes e agências reais, cujas atividades e as representações apresentam (co)relações de força e hierarquias que se transformam conforme as conjunturas sociais, políticas e econômicas numa conformação moderno-colonial. Podemos pensar, à título de exemplo, a correlação de forças traçadas entre agências supranacionais, autarquias federais, museus (federais, estaduais e municipais), secretarias de cultura, ministério da cultura, universidades, institutos de pesquisa, arquivos, conselhos profissionais, laboratórios, e todos os agentes públicos e privados que atuam nesses espaços formulando programas, projetos, ações e normas de comportamento.

Os dispositivos legais ou mesmo as normas institucionais ligadas às agências estatais (nos níveis federal, estadual ou municipal) dedicadas ao trato patrimonial aparentemente indicam o caráter orientador das ferramentas jurídico-burocráticas³². O interesse aqui não é recorrer ao contexto de produção das leis e das normas institucionais - considerando que seu conteúdo é a materialização das disputas e negociações travadas por agentes do Estado dentro e fora do campo do patrimônio - mas sim o que entendemos como pretensão de consenso controlado dos sentidos que parece se manifestar na atuação do Estado brasileiro sobre os bens culturais considerados como patrimônio.

A partir da experiência do IPHAN existem outras instituições em nível estadual³³ que foram criadas ao longo do século XX. Tais experiências, importa

³¹ A ideia de *sistema-mundo-moderno-colonial* seria a espinha dorsal para a formulação da noção de "colonialidade do poder" pensada originalmente por Anibal Quijano na década de 1980. Este autor **introduziu o elemento da colonização** como o "outro lado da Modernidade", considerando a emergência do **circuito comercial** do Atlântico Norte no século XVI e o impacto que esse momento teve na formação do *ocidente* na história do capitalismo.

³² Sobre esse assunto, ver artigos e livros publicados por Mário Pragmácio Telles e Yussef Daibert Salomão de Campos.

³³ Segundo Luciana Souza (2013), a carência de pesquisas acadêmicas que se aprofundem na investigação de estruturas burocráticas regionais centradas no patrimônio dificulta o acesso a dados sobre a existência e funcionamento dessas agências nos 26 estados brasileiros. As informações divulgadas pelos governos estaduais em sites mostram-se vagas ou desconexas, e por vezes não há disponibilidade de dados sobre o tema. Segundo a autora, as referências mais consistentes acerca de agências regionais referem-se ao estado da Bahia (IPAC - criado em 1967), da Paraíba (IPHAEP - sem referência sobre a data de criação), do Rio de Janeiro (INEPAC - 1969), de Minas Gerais (IEPHA - 1971), de Pernambuco (FUNDARPE - 1973), de Roraima (IPPC - 2009) e do Rio Grande do Sul (IPHA



mencionar, não foram unívocas, organizadas de maneira “monolítica”, mas formadas por agentes que possuíam interesses diversos, que estabeleceram relações convergentes ou divergentes entre si, mas que em comum compartilharam de narrativas sobre a legitimidade da atuação do especialista sobre o patrimônio. O quadro sugere a possibilidade de existência de padrões ou regularidades em esquemas compartilhados de ação, expressão, concepção, imaginação dentro de um sistema de produção e circulação de bens culturais numa espécie de mercado de bens simbólicos (BOURDIEU, 1982).

A discussão sobre a legitimidade atribuída à figura do especialista no campo do patrimônio nos remete, então, a possibilidades de interpretação teórico-metodológica acerca da geopolítica do conhecimento na perspectiva oferecida por uma rede de pesquisadoras e pesquisadores sul-americanos denominada Modernidade/Colonialidade, composta por sociólogos, educadores, linguistas, filósofos, entre outros. Em comum tais autores operam com o conceito de *colonialidade* elaborado pelo peruano Aníbal Quijano, a partir da reflexão acerca da relação de dominação colonial européia sobre as Américas e suas implicações decisivas na elaboração do paradigma europeu de racionalidade e nas relações dos agentes entre si com o mundo em torno (QUIJANO, 1988; 1992). Para Quijano, a relação saber e poder estaria direta e indiretamente articulada à recepção plena do modo de produzir, dos estilos de consumir, da cultura e dos sistemas de organização social e política dos países capitalistas. Essas condições materiais, potencializadas globalmente a partir da colonização e de seus desdobramentos nas relações entre indivíduos e povos revela-se, para o autor, como uma *totalidade-histórica* que produz a Modernidade: um fenômeno de longa-duração em que os aspectos econômico, político e social se constituíam como três instâncias indissociáveis.

Aqui interessa recordar a discussão travada por Edgar Morin (1977) naquilo que diz respeito ao movimento de fragmentação do conhecimento e a produção de especialistas e de equipes especializadas. Segundo o autor, a pulverização do conhecimento aparentemente alimentaria e seria alimentada na lógica de operação das universidades ocidentais (MORIN, 1977), estas cuja dinâmica parece fundamentar-se na divisão em áreas – institucionalizadas nas

- 1990). Outras regiões apresentam estruturas burocráticas organizadas na forma de superintendências estaduais, fundações, coordenações, diretorias, departamentos e/ou gerências da secretaria de cultura do estado.



faculdades – que, por sua vez, se fragmentam em disciplinas. Figuras como o francês Georges Gurdo e o brasileiro Hilton Japiassu, também se tornaram referência no debate acerca das (im)possibilidades de interseção entre disciplinas, debate esse que se estende ainda no século XXI (POMBO, 2005).

Esse assunto nos interessa para pensar a gradual especialização do conhecimento que ao longo do século XX vai sendo incorporado aos pré-requisitos do corpo técnico das agências de preservação, em especial o IPHAN. Num primeiro momento, a mão de obra dedicada ao trato do patrimônio esteve relacionada ao mundo da intelectualidade brasileira – no âmbito das artes, do jornalismo, do direito, da arquitetura, da economia, entre outros. Mas aos poucos, em especial a partir da década de 1940, foi assumindo um perfil acadêmico, ligado a determinadas disciplinas que começavam a ser formadas no Brasil em espaços universitários. No decorrer do século XX, esses agentes especializados – ora intelectuais, ora técnicos de formação acadêmica – aparentemente atuaram no sentido de (re)produzir consensos sobre as representações de um passado a partir de uma suposta universalidade de códigos e critérios. Nesse conjunto de forças, percebemos esquemas de construção de legitimidade da ação do especialista no campo do patrimônio: aquele “habilitado” para “identificar” o passado brasileiro a ser preservado.

O convite que se faz é o de pensar o patrimônio e a patrimonialização no Brasil voltando-se para as relações de poder forjadas em nível macro, em dimensões que aparentemente não se dissociam – a cultura, a política e a economia – e que reverberam numa lógica disciplinar a qual aparentemente fundamentou as ações preservacionistas em dinâmicas de legitimação pela via do conhecimento disciplinar, especializado. Nesse sentido, a reflexão aqui proposta considera a ligação entre a institucionalização da preservação no Brasil a partir de uma estrutura jurídico-burocrática dedicada ao tema, o que passaria não somente pela experiência de museus (RANGEL, 2010; ABREU, 2007; RUBINO, 1997), institutos de pesquisa (SCHWARCZ, 1993; 2012), arquivos (CALLARI, 2001; NOGUEIRA, 2016) e escolas de ensino superior (CHUVA, 2003), mas estaria atravessado pela formação das disciplinas que passaram a conformar uma mão-de-obra “disciplinarizada” ou “especializada” numa estrutura moderno-colonial. A título de exemplo cabe destacar a Faculdade Nacional de Arquitetura, oriunda da Escola Nacional de Belas Artes e



as articulações de inúmeros profissionais do IPHAN com ambas as instituições. Por esse viés Mariza Veloso Motta Santos (1996) ressalta o funcionamento do IPHAN – até 1946 – como “Academia SPHAN” exatamente por conta da dinâmica interna da agência se assemelhar, segundo a autora, à dinâmica acadêmica, constituindo uma discursividade específica e especializada.

Mas antes mesmo desse processo o século XIX no Brasil revelava a criação de instituições educacionais e científicas no país, agências que tinham como objetivo a constituição de uma elite intelectual capacitada a ocupar os quadros do Estado e forjar o que se entendia como uma centralidade jurídico-burocrática nacional. Destas instituições é possível citar as faculdades de direito, os museus, as faculdades de medicina, entre outras, enquanto centros de produção de ideias e teorias que operavam com referência na eurocentralidade do conhecimento (SCHWARCZ, 1993). Tais elementos permitem estabelecer diálogos com debates travados acerca de um possível “padrão mundial de poder” através do conhecimento disciplinar, que toma como referência a colonização europeia na sua fundamentação iluminista. Considerando a criação e as dinâmicas de funcionamento de instituições cuja funcionalidade nos remetem à própria inserção do Brasil à Modernidade, recorre-se ao conceito de **colonialidade**.

É desse ponto, então, que nos interessa mergulhar nos debates travados da construção dos conhecimentos ocidentais dentro do fenômeno da Modernidade. Edgardo Lander (2005), discorrendo sobre o contexto histórico-cultural de formação do ambiente intelectual das disciplinas relacionadas à teoria social, destaca que os pressupostos fundacionais modernos edificaram os conhecimentos sociais na América Latina. Esse processo implicou na afirmação da superioridade da sociedade ocidental moderna (em sua racionalidade pretensamente “objetiva”, “imparcial” – características associadas ao conhecimento científico) em relação aos demais saberes produzidos em outros territórios. As categorias, conceitos e perspectivas ocidentais se converteram em universais para a análise da realidade: uma construção eurocêntrica que passou a organizar a noção de tempo e espaço tomando a si mesma como régua de análise. Para Lander, a confiança na possibilidade de um conhecimento certo, objetivo, com base empírica, fez desenvolver a cultura do conhecimento dos especialistas treinados na tradição



ocidental, relegando o conhecimento dos “outros” à categoria subjetiva de “conhecimento tradicional” – termo de caráter pejorativo, sugerindo uma base imprecisa, altamente suscetível a equívocos da ordem do “irracional”, segundo o autor.

Considerando, portanto, que as dinâmicas de preservação, marcadas pela especialização como critério de ação para técnicos, estaria atravessada pela experiência da colonização, a noção de colonialidade torna-se uma ideia passível de análise no campo do patrimônio. O peruano Aníbal Quijano (1988; 1992) desenvolveu a noção de colonialidade na década de 1980, envolvido pelas discussões acerca da *Teoria do sistema-mundo*, do estadunidense Immanuel Wallerstein (1974), e da *Teoria da Dependência*, operada por diferentes autores brasileiros ao longo da década de 1960 e 1970, entre eles Ruy Mauro Marini e Vânia Bambirra. O autor operou o conceito como algo diferente de – ainda que vinculado a – colonialismo: a colonialidade, segundo Quijano, teria sido engendrada dentro do colonialismo, imposta na intersubjetividade do mundo de forma enraizada e prolongada, envolvendo o controle do trabalho, do Estado e de suas instituições. Sendo assim, a linha interpretativa da realidade operaria na perspectiva de existência de padrões de força em longa-duração, o que seria para o autor um todo-histórico heterogêneo no qual a matriz de poder seria a matriz colonial – capaz de afetar todas as dimensões da existência social. Tais ideias estabeleceram uma relação entre *saber* e *poder*, numa compreensão de que estaria direta e indiretamente articulado à recepção plena do modo de produzir, dos estilos de consumir, da cultura e dos sistemas de organização social e política dos países capitalistas envolvidos na empreitada colonial.

A partir de Quijano um conjunto heterogêneo de pesquisadoras e pesquisadores, tais como Walter Dignolo, Edgardo Lander, Zulma Palermo, Catherine Walsh, María Lugones, Enrique Dussel, Ramón Grosfoguel, Arturo Escobar e Fernando Coronil, entre outros investiram em reflexões voltadas ao entendimento desse fenômeno, destacando o papel protagônico da América na configuração do fenômeno Modernidade, e a importância de uma produção latino-americana voltada à particularidade da experiência colonial da América, **considerando a elaboração teórica enquanto exercício prático de oposição e intervenção ao que entenderam como projetos epistemológicos dominantes** (GROSFOGUEL, 2008). Nesse sentido, colocaram em prática a ideia de que o



pensamento descolonial significaria também o fazer descolonial (MIGNOLO, 2008:290-291). Desde então pesquisadores brasileiros se envolveram nessas discussões – como, por exemplo, o geógrafo Carlos Walter Porto-Gonçalves – tomando como referência a tradição do pensamento social brasileiro nas figuras emblemáticas de Milton Santos, Darcy Ribeiro, entre outros.

De maneira geral, a perspectiva desses autores era de que as dilatações das fronteiras do imaginário europeu a partir da conquista das Américas produziram as condições necessárias de formação de uma relação de dominação estabelecida com o resto do mundo, desde o final do século XV. Essa relação seria o conjunto de trocas com outros territórios, tendo a Europa como eixo central, o que corresponderia à sua centralidade na referida totalidade histórica. A Modernidade se constituía, portanto, nessa totalidade onde se incorporou aquilo que se tornou a América do Sul no mundo dominado pela Europa (QUIJANO, 1988). Essa relação contemplaria a *diferença colonial* (MIGNOLO, 2008), o que significava compreender as especificidades – as políticas e sensibilidades – dos territórios marcados pela experiência colonial, introduzidos pela violência no sistema-mundo capitalista tornando-o *moderno-colonial*. Esse seria, então, o **Giro Decolonial**, a virada distintiva da rede de pesquisadores Modernidade/Colonialidade em relação aos investigadores convencionalmente tratados como pós-coloniais. O termo foi cunhado por Nelson Maldonado-Torres na ocasião de um encontro na Universidade de Berkeley chamado *Mapping Decolonial Turn*, no ano de 2005, entre a rede Modernidade/Colonialidade, filósofos caribenhos e filósofas latinas (BALLESTRIN, 2013).

A proposta de lançar um olhar sobre o patrimônio na perspectiva decolonial parte da premissa de que a preservação dos bens culturais se deu a partir conformação institucional burocrática e discursiva onde a herança metodológica do IPHAN e de suas relações com determinados agentes e agências no trato do patrimônio durante parte do século XX acabou por constituir esquemas de reprodução da colonialidade, na medida que tomaram a construção da brasilidade como elemento do “processo civilizatório”. Considera-se aqui que o Instituto tornou-se modelo no que diz respeito às narrativas construídas a partir do período de gestão da figura de Rodrigo Melo Franco de Andrade sobre um passado nacional e acerca da legitimidade de ação sobre os bens culturais na construção de narrativas “especializadas”, tomando por base



trabalhos de autoras como Márcia Chuva (2009), Maria Cecília Londres Fonseca (2009), Silvana Rubino (1993) e Letícia Julião (2008).

No processo de constituição do IPHAN e ao longo da primeira metade do século XX – que aparentemente o consagrou enquanto referência de atuação na preservação do patrimônio no Brasil – Minas Gerais assumiu papel preponderante: para além do grupo de intelectuais mineiros envolvidos no processo de formação do IPHAN configurou-se a ideia de que a região seria o ícone máximo da brasilidade enquanto uma espécie de extensão da herança ibérica. Nesse processo, Minas acabou despertando a atenção de intelectuais modernistas sobre a arte colonial, os quais tomaram, dali, a iniciativa de construir estratégias voltadas à proteção do que entendiam como monumentos históricos e artísticos. Lúcio Costa e Rodrigo Melo Franco de Andrade, após uma viagem a Diamantina, empreenderam o projeto político voltado à preservação do barroco – este então compreendido como manifestação cultural “tipicamente brasileira” –, o que orientaria as políticas de preservação na fase de consolidação da atuação do IPHAN, a conhecida “fase heróica” (FONSECA, 2009).

De acordo com Chuva (2009), o processo de construção de uma memória coletiva (HALBWACHS, 1990), uma memória nacional, acentuava o reforço à coesão social através do patrimônio, tendo como referência Minas Gerais. O caráter discricionário dessas escolhas sobre o que se constituiria uma representação aparentemente “consensual” do passado nacional, legitimadas pela posição dos agentes e das agências no campo, valia-se da própria violência simbólica, conforme destaca Chuva, na medida em que naturalizava aquilo que era produto de escolhas, de juízos, de agentes específicos fundamentados em valores tratados como universais. Daqui é possível estabelecer a articulação com os debates acerca da colonialidade enquanto padrão de poder imbricado nas políticas de preservação, seja pela relação intrínseca com as estruturas jurídico-burocráticas modernas – configuradas na forma de um Estado-nação – seja na busca da ligação ibérica como parte do projeto civilizatório capaz de confirmar a participação brasileira naquilo que Schwarcz (2012) chamou de “repertório das nações” ou “gramática dos povos” (civilizados).

Os bens culturais selecionados pelos especialistas do Estado como representantes de um projeto nacional tornavam Minas Gerais a expressão-

síntese da origem da nacionalidade (CHUVA, 2009), a qual aparentemente precisava se conectar à “eurocentralidade” evocada nos debates decoloniais. Chuva (2003; 2009; 2012b) e Fonseca (2009) destacam o papel da região mineira na configuração dos “critérios de ancestralidade” atribuídos pelos então “arquitetos da memória” (CHUVA, 2009). Nessa perspectiva, os tombamentos executados pelo IPHAN na primeira metade do século XX reafirmaram as raízes portuguesas como formadoras do “povo brasileiro”, herdeiras dos valores morais e espirituais que nos aproximavam das “nações civilizadas” (Idem).

Segundo Rubino (1996), Minas Gerais revelou-se o local da proto-história da preservação aos olhos do mineiro Rodrigo Melo Franco de Andrade³⁴. De acordo com a autora, para o então diretor do IPHAN a região mineira reunia o acervo lusitano “mais rico do país”, do qual não se observava impressões da mão-de-obra escrava na sua arquitetura e bens móveis, não se percebiam sinais das influências africanas e ameríndias, não havia conflitos ou contrastes. O passado eleito sugeria uma espécie de continuidade ibérica, representado por bens que seriam “[...] a melhor contribuição que poderíamos dar ao patrimônio mundial” (Idem, p. 101). Esse conjunto identificado e patrimonializado revelaria a perspectiva de uma história nacional que se iniciava com a colonização, a formação de um país católico “[...] guardado por canhões, patriarcal, latifundiário, ordenado por intendências e casas de câmara e cadeia, habitado por personagens ilustres que caminham entre pontes e chafarizes” (Idem, p. 98). A visão especializada, que legitimava a atuação do IPHAN, selecionou Minas Gerais como um referencial de “origem”, o berço de uma sociabilidade “inteiramente brasileira” a partir do barroco, pólo irradiador da cultura, lugar de civilização (SANTOS, 1996). A arte colonial mineira e o século XVIII foram eleitos símbolos da nação brasileira pelos especialistas dedicados ao patrimônio, “daí o grande apelo para salvar o passado da sua ruína. Era preciso transformá-lo em tradição [...]” (SANTOS, 1996: 91).

Não obstante os museus instalados no Rio de Janeiro, então capital federal, Minas³⁵ seria contemplada com equipamentos sob a centralidade do

³⁴ Vale destacar que Gustavo Capanema, que exerceu o cargo de Ministro da Educação entre 1934 e 1945, era igualmente natural de Minas Gerais.

³⁵ Nesse sentido, vale destacar os apontamentos de Julião (2008) sobre os museus criados entre os anos de 1930 e 1950 em núcleos urbanos preservados – exceto por Diamantina – como os Museus da Inconfidência, do Ouro, do Diamante e o Regional de São João Del Rei, os quais distribuíam-se nas antigas comarcas da Capitania das Minas: Vila Rica, Sabará, Serro do Frio e Rio das Mortes.



controle do IPHAN naquilo que seria considerado o patrimônio da sociedade setecentista, berço de uma civilização que evoluiria para a Modernidade. Ou seja, essa conformação a uma clivagem estruturante moderno-colonial (PORTO-GONÇALVES, 2005) se materializaria não somente nas edificações coloniais tombadas, mas também nos museus e em seus acervos. A Modernidade se incorporava, portanto, na totalidade criada a partir do “choque de culturas” (IGLESIAS, 1992) e da exploração do território, se reproduzindo em narrativas patrimoniais em que imperava um suposto consenso sobre a interpretação referente ao processo de acumulação originária de capital - a exploração de matéria-prima no século XVIII em Minas Gerais.

Affonso Arinos, Rodrigo Melo Franco de Andrade, Renato Soeiro, entre outros agentes pesquisados, podem ser encarados como intelectuais que contribuíram na formação da figura do especialista como aquele que, dotado dos critérios de “verdade”, detentor do monopólio de fala e decisão sobre o que poderia representar o legado da nação, poderia identificar os bens passíveis de aproximação do Brasil com a civilização moderna, considerando que a mesma – tendo a Europa como referência – desenvolveu-se como um projeto “superior” a ser seguido pelos povos considerados “primitivos” (DUSSEL, 2005). Nesse sentido, o patrimônio estabeleceria uma espécie de conexão com a Modernidade, constituído tradições a partir de uma leitura do passado no qual se sobressaía a ligação Ibérica. Numa articulação entre o conhecimento ocidental e a organização do poder – poder de discursar e selecionar, além do poder institucional do Estado – o campo do patrimônio parece, ao longo do tempo, construir uma espécie de continuidade das relações coloniais constitutivas do mundo moderno. A partir das considerações de Lander (2005) a respeito da manifestação da autoconsciência europeia sobre o continente americano e a conformação colonial do mundo, o patrimônio possivelmente expressaria o projeto civilizatório marcando a relação de distinção entre o europeu, avançado, e os “outros”, primitivos, por meio da memória.

Importa lembrar que nesse período abordado pela tese – a que se refere este presente artigo – a maior parte das pesquisas desenvolvidas pelo Instituto voltaram-se, portanto, para a arquitetura religiosa dos séculos XVI, XVII e XVIII,

Segundo a autora, tal configuração poderia ser interpretada como uma possível estratégia para cobrir geograficamente a empreitada colonial na sociedade mineradora.

o que acabou colocando em segundo plano, ou mesmo silenciando, outras existências e saberes, como a dos indígenas e dos escravizados, sob o argumento de carência de vestígios materiais significativos – balizado por correntes majoritárias de uma historiografia da década de 1940. Fonseca (2009) destaca, por exemplo, a prioridade dada aos vestígios luso-espanhóis por parte de Rodrigo Melo Franco de Andrade enquanto interpretação discricionária – ainda que fundamentada em estudos e pesquisas – que balizou decisões institucionais e acabou por configurar uma noção de autoridade intelectual e moral na atribuição de valor. Essa prática institucional produziu o que Fonseca chama de “jurisprudência”, ou seja, serviu como orientação para o trabalho do IPHAN durante muitas décadas, sendo consideradas tão importantes quanto os próprios tombamentos, pois produziram conhecimentos que fundamentaram as práticas do órgão e influenciaram outros institutos.

Nessa perspectiva, a autora destaca a importância do IPHAN na produção de conhecimento sobre História da Arte no Brasil, na medida em que a universidade brasileira, nos anos de 1930, limitava-se aos cursos de Direito, Engenharia, e Medicina, sendo criados os cursos voltados às Ciências Humanas somente no decorrer desta referida década. Fonseca menciona, por exemplo, que foram funcionários do IPHAN que introduziram nos cursos de Arquitetura a cadeira de Arquitetura do Brasil. E aqui importa destacar que os arquitetos que compuseram a equipe fundadora do IPHAN haviam se formado na Escola Nacional de Belas Artes³⁶, e mantinham, por sua vez, atividades artísticas influenciadas pelas cadeiras de Artes Plásticas e História da Arte.

³⁶ A Escola Nacional de Belas Artes foi criada no Rio de Janeiro em 1890 a partir de uma cisão conceitual no interior da Academia Imperial de Belas de Artes e a proclamação da República. A influência do modernismo na Escola se tornou expressivo com a nomeação de Lúcio Costa ao cargo de direção em 1930, o qual passaria a articular maiores contatos institucionais com artistas modernos, tais como Anita Malfatti, Cândido Portinari, Manuel Bandeira entre outros. Desde então inicia-se um movimento de reformulação da Escola a partir do qual se cria o Museu Nacional de Belas Artes (1937) – que passa a abrigar o acervo da Instituição de ensino – e se separam a Belas-Artes da Arquitetura. Desse período inicia-se a criação de escolas específicas de Arquitetura no Brasil, conforme aponta Chuva (2003): “A Faculdade Nacional de Arquitetura, oriunda da Escola Nacional de Belas Artes, foi criada em 1945; a Faculdade de Arquitetura Mackenzie, separada da Escola de Engenharia Mackenzie, surgiu em 1947; a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, separada da Escola Politécnica, em 1948; a Faculdade de Arquitetura da Universidade do Rio Grande do Sul, oriunda do Instituto de Belas Artes, em 1952; a Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia, originária da Escola de Belas Artes da Bahia, em 1959, juntamente com a Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal de Pernambuco” (CHUVA, 2003:19). Para maiores informações sobre a Escola Nacional de Belas Artes, ver em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao245863/escola-nacional-de-belas-artes-enba>>. Acesso em 29 de dez. de 2017.

Sobre a figura do arquiteto e a construção de uma formação especializada em outras áreas – tais como História, Museologia e mais recentemente a Conservação de Bens Culturais –, importa pensar em que medida o especialista seria capaz de instrumentalizar sua condição partícipe do corpo do Estado no sentido de criar reservas de mercado na seara do patrimônio, em especial na realidade latino-americana onde a formação disciplinar foi se tornando, ao longo do século XX, condição de legitimidade para a atuação profissional sobre bens culturais³⁷. A respeito do predomínio de arquitetos que compuseram o quadro técnico do IPHAN até o final da década de 1940 (CHUVA, 2009), percebe-se nos desdobramentos das ações preservacionistas um foco nos edifícios e monumentos – os bens imóveis –, o que parece indicar a preponderância dos códigos da Arquitetura sobre as políticas desempenhadas pela agência. Enquanto Chuva destaca a relação entre o IPHAN e a regulamentação da profissão do arquiteto, Peixoto (2000) realiza uma breve leitura sobre a criação das universidades no Brasil e a expansão do racionalismo iluminista, sendo a figura do arquiteto um produto dessa relação: uma mão-de-obra especializada, com diploma oficial, conhecimento específico e jargão profissional.

Chuva (2008) ainda aponta para a peculiaridade dessa dinâmica brasileira em relação a outros países. Segundo a autora, no Brasil, a presença do arquiteto nas políticas de Estado relacionadas ao patrimônio é concomitante à sua profissionalização, o que levou a uma lógica onde tal profissional “[...] que indica o que deve ser preservado é aquele que vai formular as bases da nova Arquitetura – a Arquitetura moderna e seus princípios estéticos e políticos, que marcarão profundamente os currículos das escolas de Arquitetura no Brasil” (CHUVA, 2008, p. 33).

³⁷ À título de contraponto, cabe ponderar que é nessa mesma realidade em que associações profissionais começaram a atuar no sentido de coibir práticas exploratórias de trabalho, constituindo sistemas de controle sobre jornadas de trabalho e piso salarial. Ou seja, o investimento na regulamentação da profissão, no reconhecimento oficial do especialista, pode ser interpretado como estratégia para a construção de uma retórica de defesa da própria área. E esta, por sua vez, viria a recorrer à valorização do especialista como possibilidade de diferenciação - em relação a outras disciplinas de pretensão científica - e para a reivindicação de reservas de mercado. É claro que pensar o papel do especialista no campo do patrimônio exige que nos atentemos para as especificidades de cada disciplina envolvida no campo, as demandas sociais que atravessaram e ainda atravessam o desempenho das suas respectivas atividades técnicas, suas realidades multifacetadas, com suas normas, valores, códigos e demandas que apontam para a complexidade de elementos na composição dos seus mecanismos de funcionamento, de existência e resistência.



Ou seja, as relações de parceria entre as agências de patrimônio, universidades e outras instituições que reivindicavam à sua produção o *status* de ciência/pensamento, apontam para a dinâmica de um campo no qual as demandas históricas pela qualificação ou pela formação técnica do especialista parecem ter reforçado e legitimado mutuamente suas existências, assim como construíram condições para a sua reprodução: a prática do patrimônio que se fundamenta em conhecimentos, mas igualmente produz novos conhecimentos a serem compartilhados a partir do contato com as particularidades nacionais, regionais ou locais proporcionadas pelo exercício prático. Nesse sentido, é possível dimensionar a importância do IPHAN na sua “[...] preocupação de qualificar essa produção de conhecimento como objetiva, científica, visando a subsidiar o trabalho de proteção” (FONSECA, 2009:112).

A reflexão se desdobra sobre outros profissionais, como os museólogos, cuja história profissional aparece igualmente associada a um movimento de especialização do conhecimento em âmbito universitário. Nessa perspectiva interessa recorrer à tese de Priscilla Coelho (2015), cuja investigação sobre a memória da prática museológica no Brasil constrói um detalhado cenário acerca do movimento associativo e da regulamentação da profissão articulado à expectativa de consolidação da Museologia enquanto disciplina. O estudo oferece informações relacionadas a constituição de uma rede de profissionais especializados dedicados ao trato de bens culturais, apontando a dinâmica dos agentes da área e os movimentos para a formação e ampliação do campo de atuação.

Por essa linha de reflexão é possível pensar nas atividades desempenhadas por conservadores e restauradores cuja prática profissional em laboratórios institucionais por meio de equipamentos especializados possibilita uma perspectiva crítica sobre um quadro no qual as análises instrumentais demandam não apenas o conhecimento específico da tecnologia operada e sua calibração, mas uma específica articulação entre ensino e pesquisa numa lógica científica. No âmbito da restauração, autores como Cesari Brandi (2000) e Chris Caple (2003) acabam por reforçar a importância da atuação do profissional especializado e o caráter científico do campo do patrimônio, contribuindo para uma dinâmica hierárquica de relações e princípios que envolvem o conhecimento acadêmico e a atuação profissional reconhecida (legitimada) por pares.



Sendo assim, a presente comunicação procurou refletir sobre dinâmicas de preservação do patrimônio no Brasil à luz dos desafios reflexivos decoloniais: uma empreitada interdisciplinar que se voltou à possibilidade de se fazer críticas sistêmicas ao patrimônio, focando em possíveis esquemas de ação e pensamento que traduzem relações de poder forjadas numa clivagem moderno-colonial. Interessou pensar, portanto, que o poder de nomear e orientar o que seria representativo do passado, de decidir, de batizar o que é patrimônio – enquanto o próprio poder de fazê-lo existir pelas vias jurídico-burocráticas – envolveria um conjunto de agentes e agências cujas relações estariam atravessadas por critérios e dinâmicas disciplinares que fizeram vale a própria existência institucional do IPHAN numa construção narrativa sobre o passado nacional.

Cabe lembrar que o modelo de ação do Instituto – construído na primeira metade do século XX durante a gestão de Rodrigo Melo Franco de Andrade – parece ter se tornado paradigmático no país, representando a política oficial sobre o patrimônio da nação a ser seguido por outras agências (estaduais) a partir da década de 1960. Através do IPHAN o Brasil compartilhou da retórica civilizatória das nações que possuíam instrumentos para preservar seu patrimônio pela via da Modernidade. Esse modelo, aparentemente marcado pelo trabalho especializado e herdeiro de práticas pouco ou nada democráticas nos processos de patrimonialização, acabou sendo capaz de hierarquizar representações através de determinados bens, forjando uma memória que priorizou o passado colonial em sua ligação ibérica. Nesse contexto, Julião (2008) destaca as mediações conduzidas pelo Instituto junto às comunidades locais por meio predominantemente dos especialistas do patrimônio, em geral arquitetos, os quais atuavam em favor da tutela dos monumentos na perspectiva do Estado. A dinâmica reforçava uma lógica de autoridade do saber que apartava as populações locais das decisões sobre a memória a ser preservada. E essa relação se fazia legitimada na posição dos técnicos “como especialistas da razão”, investidos de uma missão pedagógica para “[...] disseminar a norma em uma sociedade concebida como desprovida de conhecimentos e sensibilidade necessários à salvaguarda de seus bens culturais” (JULIÃO, 2008:123).

Sendo assim, o juízo sobre o patrimônio estaria forjado, portanto, numa dinâmica em que o colonialismo e a perspectiva evolucionista da humanidade – no projeto civilizatório eurocêntrico – seria a dimensão constitutiva das experiências históricas, fundamentado no conhecimento universalizante, objetivo, (re)produzido pelos especialistas treinados na tradição ocidental de pensamento. Não nos parece coincidência que grande parte dos bens patrimonializados em nível nacional na primeira metade do século XX, e em Minas Gerais até a década de 1980, privilegiassem as influências europeias na constituição do Estado-nação, fixando-se à margem do universo cultural heterogêneo da sociedade brasileira (JULIÃO, 2008).

O técnico especialista, nesse sentido, encontra-se numa situação de autoridade, transitando, portanto, pelo legado epistemológico do eurocentrismo (PORTO-GONÇALVES, 2005). Provido de conhecimentos e de uma linguagem considerada “legítima”, esse agente foi gradualmente dotado de autoridade para dar a última palavra na disputa de narrativas (e sentidos) sobre um passado em que o patrimônio estaria associado às ideias de “civilização”, “projeto civilizatório”, “marcha civilizatória”. Importa lembrar o discurso do próprio Rodrigo Melo Franco de Andrade em 1963, na ocasião em que recebera o título de *Doutor Honoris Causa* pela Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia³⁸. Sua fala remete à ideia de uma “formação adequada” dos técnicos que somente a universidade seria capaz de oferecer. Tomando os museus com referência no processo de conservação e valorização do patrimônio da nação, Rodrigo cita os exemplos de três universidades norte-americanas – Harvard, Yale e Princeton – cujos museus seriam representativos “integrantes de universidades das grandes nações”. Nesse sentido, o arquiteto menciona que uma das atribuições universitárias seria a de formação de “museologistas” no sentido de responder à “magnitude do papel reclamado aos museus na vida contemporânea das nações civilizadas” (ANDRADE, 2005:86).

Portanto, o presente artigo, com base na fala proferida na ocasião do 3º Sebramus e na tese de doutorado defendida em 2018 no PPGPMUS Unirio-Mast, procurou esboçar brevemente a articulação entre patrimônio e

³⁸ Discurso pronunciado em 1963 por ocasião da cerimônia, publicado originalmente no livro Rodrigo e o SPHAN. Rio de Janeiro: MINC/SPHAN, 1987. Ver em: ANDRADE, Rodrigo Melo. O patrimônio Histórico e Artístico e a Missão da Universidade. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Museus: antropofagia da memória e do patrimônio, Rio de Janeiro, n.1, p.83-87, 2005.

colonialidade, considerando a herança moderno-colonial que diz respeito às estruturas jurídico-burocráticas e à razão ocidental das disciplinas, forjando identidades ligadas a um “projeto civilizatório”. Tal dinâmica permite interpretar que o patrimônio, na sua expressão institucionalizada, seria, então, produto das relações moderno-coloniais, indicando possibilidades de interpretá-lo como uma ferramenta de manutenção da colonialidade.

REFERÊNCIAS

ABREU, Regina. Museus, patrimônios e diferenças culturais. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário S.; SANTOS, Myrian S. *Museus, Coleções e Patrimônios: narrativas polifônicas*. Rio de Janeiro: Garamond, MinC/IPHAN/DEMU, 2007. p.114-125.

ANDRADE, Rodrigo Melo. O patrimônio Histórico e Artístico e a Missão da Universidade. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Museus: antropofagia da memória e do patrimônio, Rio de Janeiro, n.31, p.83-87, 2005 [1963].

BALLESTRIN, Luciana. América do Sul e o Giro Decolonial. *Revista Brasileira de Ciência Política*, Brasília, n.11, p. 89-117, 2013.

BOURDIEU, Pierre. O mercado de bens simbólicos. In: _____. *A Economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1982. p. 79-181.

_____. *Coisas Ditas*. São Paulo: Brasiliense, 2004 [1987].

CALLARI, Cláudia Regina. Os Institutos Históricos: do Patronato de D. Pedro II à construção do Tiradentes. *Rev. bras. Hist.*, São Paulo, v.21, n.40, p.59-82, 2001.

CHUVA, Márcia. Fundando a nação: a representação de um Brasil barroco, moderno e civilizado. *Topoi*, Rio de Janeiro, v.4, n.7, p.313-333, 2003.

_____. Introdução: História e patrimônio: entre o risco e o traço, a trama. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. História e Patrimônio, n.34, p.11-26, 2012a.

_____. O ofício do Historiador: sobre ética e patrimônio cultural. In: Copedoc (Org.). *A pesquisa histórica no IPHAN*. 1ed. Rio de Janeiro: IPHAN, 2008. p.27-43.

_____. *Os arquitetos da memória*. Sociogênese das práticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil (anos 1930-1940). Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.

DUSSEL, Enrique. Europa, modernidade e eurocentrismo. In: LANDER, Edgardo (org). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais*. Perspectivas

latino americanas. Argentina: Colección Sur, CLACSO, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2005. p.24-32.

FONSECA, Maria Cecília Londres. *O Patrimônio em processo* – trajetória da política federal de preservação no Brasil. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.

GROSFOGUEL, Ramón. Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: Transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, Coimbra, n.80, p.115-147, 2008.

HALBWACHS, Maurice. A memória coletiva. *Vértice/Revista dos Tribunais*, São Paulo, [1950] 1990.

IGLESIAS, Francisco. Encontro de duas culturas: América e Europa. *Estud. Av.*, São Paulo, v.6, n.14, p.23-37, 1992.

JULIÃO, Letícia. Enredos museais e intrigas da nacionalidade: museus e identidade nacional no Brasil. 2008. 271f. *Tese* (Doutorado), Programa de Pós-Graduação em História, Departamento de História, FAFICH, UFMG, Belo Horizonte, 2008. Orientadora: Eliana Regina de Freitas Dutra.

LANDER, Edgardo. Ciências Sociais: saberes coloniais e eurocêntricos. In: LANDER, Edgardo (Org). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino americanas*. Argentina: Colección Sur Sur, CLACSO, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2005. p.8-23.

MIGNOLO, Walter. Desobediência Epistêmica: A Opção Descolonial e o significado de Identidade em Política. *Cadernos de Letras da UFF*, Dossiê: Literatura, língua e identidade, Niteroi, n.34, p.287-324, 2008.

MORIN, Edgard. *O Methodo: 1 - A Natureza da Natureza*. Mira-Sintra: Publicações Europa-América, 1977.

NOGUEIRA, Rubem Damião Soares. Conexões entre Arquivo, Biblioteca e Museu: similaridade das atividades profissionais e colaboração entre instituições – o Arquivo Público Mineiro, a Biblioteca Pública Estadual Luís de Bessa e o Museu Mineiro. 2016. 189f. *Dissertação* (Mestrado), Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação, Escola de Ciência da Informação, Universidade Federal de Minas Gerais, 2016. Orientador: Carlos Alberto Ávila Araújo.

PEIXOTO, Gustavo Rocha. O significado da Academia. In: Seminário Internacional – D. João VI, um Rei aclamado na América. Ministério da Cultura, 2000, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2000. p.330-336.

POMBO, Olga. *Interdisciplinaridade: ambições e limites*. Lisboa: Relógio d'Água, 2004.

PORTO-GONÇALVES, Carlos Walter. Apresentação da edição em português. In: LANDER, Edgardo (Org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências*

sociais. Perspectivas latino americanas. Argentina: Colección Sur, CLACSO, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2005. p.3-5.

QUIJANO, Anibal. *Modernidad, Identidad y utopia en América do Sul*. Lima: Sociedad & Política Ediciones, 1988.

_____. Colonialidad y Modernidad/Racionalidad. *Peru Indígena*. v.13, n. 9, Lima, p.11-20, 1992.

RANGEL, Marcio Ferreira. Políticas públicas e museus no Brasil. In: GRANATO, Marcus; SANTOS, Cláudia Penha dos; LOUREIRO, Maria Lucia de Niemeyer Matheus (Orgs.). Série MAST Colloquia, v. 12. *O Caráter Político dos Museus*. Rio de Janeiro: MAST, 2010. p.119-135.

RUBINO, Silvana. As fachadas da história: os antecedentes, a criação e os trabalhos do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – 1937/1968. *Dissertação* (Mestrado), Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Departamento de Antropologia, Universidade Estadual de Campinas, 1993. Orientador: Antonio Augusto Arantes Neto.

SANTOS, Mariza Veloso Motta. Nasce a Academia SPHAN. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n.24, p.77-95, 1996.

SCHWARCZ, Lilia M. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil, 1870-1930*. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.

_____. Nacionalidade e patrimônio. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n.34, p.337-359, 2012.

SOUZA, Luciana Christina Cruz e. Caminhos de Minas: A Lei Robin Hood e as políticas municipais de preservação do patrimônio mineiro. 2013. 113f. *Dissertação* (Mestrado), Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro e Museu de Astronomia e Ciências Afins, Rio de Janeiro, 2013. Orientador: Nilson Alves de Moraes.

WALLERSTEIN, Immanuel. *The Modern World-System: Capitalist Agriculture and the Origins of the European World-Economy in the Sixteenth Century*. Nova Iorque: Academic Press]. E-book Panitch, The Socialist Register. London: The Merlin Press, 1991 [1974].

MUSEUS E CULTURA POLÍTICA

Francisco Sá Barreto
Hugo Menezes Neto
Glauber de Lima

Introdução

Este trabalho oferece um resumo crítico das questões que nortearam, e continuam a fazê-lo, o Grupo de Trabalho Museus e Cultura Política, realizado nas edições de 2015 e 2017 do SEBRAMUS (Seminário Brasileiro de Museologia). Interessa-nos, aqui, debater lugares possíveis para a cultura em sociedades contemporâneas, bem como a complexidade dessa categoria para os equipamentos museológicos.

Atualmente, no que concerne às discussões acerca do diálogo entre cultura e política, não é raro verificar intensa presença do debate sobre a cultura tanto em sofisticados mecanismos de gestão da diferença – editais de fomento, festas populares, processos de patrimonialização, patrimônios imateriais etc. –, quanto compreendida como principal instrumento de organização de vida e consumo coletivos de grupos de resistência. Em meio aos debates que envolvem políticas culturais – especialmente pensadas a partir de uma perspectiva dos Estudos Culturais – ganha atenção uma miríade de relações políticas que se constituem entre os aparelhos de cultura e novos projetos de (e para representação da) sociedade. A Museologia, por sua vez, deve participar das referidas discussões localizadas no centro das querelas políticas contemporâneas: projetos de cidade; reconhecimento do Outro – hegemônicos e subalternos; luta por direitos e o debate contemporâneo sobre o sentido do mundo do direito; efeitos do global e suas alternativas – elementos para outras epistemologias. É no contexto dessas discussões que procuramos justificar a instalação do Grupo de Trabalho que dá título a este artigo, grupo que editou sua proposta nos últimos dois SEBRAMUS sob o pretexto de construir um espaço perene de discussões das agendas em questão – tendo, portanto, como objetivo central, a intenção de pontuar e debater questões sobre as políticas de gestão de cultura por aparelhos culturais, bem como o recurso da cultura enquanto ferramenta de dobra permanente de sentidos e



arranjos do social. Desejamos, assim, nas duas ocasiões, reunir trabalhos que discutiam desde as políticas culturais no Brasil até reflexões críticas sobre lugares comuns do elemento cultural no mundo contemporâneo, tendo o aparelho de cultura como referência, e/ou passando por discussões sobre processos de patrimonialização, museus e políticas da diversidade, políticas de tombamento, projetos de cidade, novas tipologias de museus, elementos para uma teórica museológica crítica e correlatos possíveis, além de estruturar-se, o GT, sobre o lugar geral (e desafiador) de uma reflexão pós-colonial em Museologia.

O Grupo de Trabalho Museus e Cultura Política, doravante GTMCP, foi formado, portanto, a partir de um anseio compartilhado por um grupo de pesquisadores em discutir questões relativas a museus e patrimônio que se diferenciasse, em termos epistemológicos e de agenda, do que convencionalmente se compreende enquanto seara da museologia no Brasil. Isto implicou em uma articulação de diferentes perspectivas que, em certa medida, encontraram um ponto de convergência no uso de teorias e métodos que se desinteressam por uma ciência dos museus nos termos postos por um pretense campo museológico; assim como as que estão familiarizadas com abordagens que alcançam níveis mais complexos das relações que poder nas quais os museus estão imersos, tais como as ditas teorias pós-coloniais e os estudos culturais.

Neste texto, três elementos serão discutidos a pretexto de apresentar tanto a proposição teórica deste grupo de trabalho, quanto a forma como essa se materializou ao longo das edições do SEBRAMUS. Primeiramente, será apresentada a referida postura em relação à museologia, quando se compreende ser o projeto epistemológico da museologia insuficiente (inclusive em seus movimentos renovadores), tanto em delimitar os contornos do que configurariam enquanto ciência, quanto em evidenciar questões políticas centrais derivadas da instrumentalização da cultura da qual estas instituições são parte. Em segundo lugar, as questões teóricas que se entrelaçam em meio aos interesses dos pesquisadores em questão terão seus tons mais bem definidos a fim de, complementarmente ao primeiro elemento, oferecer nitidez à singularidade que configura a proposição do GTMCP. Por fim, um panorama dos trabalhos apresentados ao longo das edições será montado com o intuito de debater esta



heterogeneidade (articulada a partir dos elementos anteriores) e como ela se materializou enquanto um debate dotado de especificidades, as quais reorientam os debates museológicos acerca de uma relação entre museus e cultura política.

De uma cultura da memória à Cultura enquanto problema contemporâneo

Fundamentalmente a partir dos anos 1970, muitos dos grandes eventos de área de reflexão em Museologia passaram a dedicar-se ao tema do imperativo de uma revisão sobre as estruturas tradicionais da instituição museal e da necessidade de construção daquilo que poderia ser chamado de uma nova política do “fazer museu”.

Essas demandas deveriam representar o ponto de partida para, em um primeiro estágio, a requalificação dos espaços do museu tradicional a fim de orientá-los a um conjunto de exigências que não estavam restritas somente ao campo do patrimônio e das memórias traduzidas como tal; em um segundo estágio, os empreendimentos de reconstrução do conceito tradicional de museus submeteriam a curioso processo de atualização uma lógica espacial ainda em forte conexão com uma política de museus intensamente colecionista e tradutora dos já antigos gabinetes de curiosidades.

Com o fim da Segunda Guerra Mundial, o discurso contra uma compreensão estrita de humanismo e a necessidade, a partir deles, da construção daquilo que ficou conhecido como políticas de reconhecimento transformaram de forma radical um significativo conjunto das instituições responsáveis pela representação política de seu tempo. Pode-se falar, a partir de então, de uma nova política de memória que deveria orientar os indivíduos, por um lado, para um futuro construído a partir do imperativo do impedimento de uma nova guerra de proporções globais e, por outro lado, disciplinados por uma remissão a um passado sombrio e amedrontador, manchado pela disposição para o genocídio que caracterizou os anos de chumbo das duas grandes guerras do século XX e as tensões que marcaram os anos entre as duas (HUYSEN, 2000).

Nos museus, esses esforços para recodificação do passado podem ser traduzidos, principalmente, a partir de dois eixos fundamentais: a) o imperativo



de reconstrução das linguagens de representação das identidades nacionais e suas matrizes culturais, desde então, reconhecidas como diversas; b) e um novo ordenamento do passado como produto de um dispositivo disciplinar sofisticado por empreendimentos econômico-policiais para evitar/adiar novos eventos do porte das duas grandes guerras do século.

Assim, o *boom* dos museus representa o nascimento do memorial enquanto importante produto mercadológico de seu tempo, fazendo ser possível falar, inclusive, em uma moda dos museus – ou mesmo uma grife. Representa, além disso, um programa de tratamento para a memória social que deve funcionar a partir de um empreendimento de dupla face que tem, de um lado, um revisionismo dos projetos nacionais como agenda mais destacada e, de outro lado, um sofisticado dispositivo de vigilância como nova característica para as identidades/memórias nacionais. As instituições museais, em uma primeira conclusão, passaram a ser apresentadas, notadamente a partir dos anos 1970, como importantes instrumentos de democratização dos acessos à memória e pontos de partida para uma nova experiência democrática. “Não há dúvida de que o mundo está sendo musealizado e que todos nós representamos os nossos papéis neste processo” (HUYSEN, 2000:15).

Os programas museológicos que foram desenvolvidos a partir do renovado desafio de introduzir nos já tradicionais espaços do museu o difícil elemento democrático transformaram-se no ponto de partida para um novo projeto do “fazer museu”, uma mobilização de sentidos de representação identitária (do Eu e do Outro) renovados por aquilo que se poderia chamar de uma nova lógica do fazer museu. Novos binarismos foram construídos para dar conta dessas demandas, tais como museus e alteridade, museus e democracia, museus e diferença, museus e comunidades etc. Em todos os casos, o mote transformado em desafio central para tal empreendimento pode bem ser resumido na questão-problema que segue: pode o museu funcionar como dispositivo de reconstrução contemporânea da experiência democrática? Qual é o lugar político dos equipamentos culturais paradigmaticamente representados pelo museu em um contexto de luta por espaços políticos reconstruídos? Essas duas questões mobilizaram e mobilizam o GTMCP desde sua primeira edição.

De um lado, parece claro que as questões acompanham um conjunto amplo de reflexões a respeito das novas “condutas democráticas” que se desenvolvem



em recorte temporal semelhante e seguem a trilha das políticas de reconhecimento (TAYLOR, 2000; HABERMAS, 2002) e do projeto liberal de democracia (RAWLS, 2004; RORTY, 2005). De outro lado, as questões têm sido mobilizadas para dar conta da trilha do pós-colonialismo ou das políticas de descolonização; mores, inclusive, para o que poderíamos chamar de uma crítica democrática a um arranjo político contemporâneo para a democracia (SAID, 2007; BHABHA, 1998; HALL, 2003; FANON, 2008; SPIVAK, 2010; SOUSA SANTOS, 2010).

Em ambos os eixos de reflexão, quando pretendemos traduzir para um pretense campo de produção de conhecimento científico da Museologia as questões centrais sobre o problema contemporâneo da democracia, a noção de comunidade arrolada por um conjunto difuso de práticas museológicas funciona como importante dispositivo para, em um primeiro estágio, elaboração de programas museológicos que tenham uma política do acesso como ponto de partida e, em um segundo estágio, lugar de referência para um tipo novo do fazer museu, supostamente nascido a partir de um lugar de fala (uma narrativa) do Outro: o museu elevado a objeto do discurso do diferente. Em resumo, temos assistido nos últimos quarenta anos uma Museologia Brasileira comprometida com políticas de acesso e em configurar-se como porta-voz da diferença cultural. As técnicas para tal procedimento estão bem discutidas por Glauber de Lima (2014), ao pontuar sobre as fragilidades de uma Museologia Social supostamente habilitada pela pedagogia de Paulo Freire³⁹. O exercício parece mais descrever o empreendimento de uma política de compensação pela cultura do que propriamente a cultura enquanto recurso de emancipação.

Nesse contexto, os equipamentos culturais ocupariam lugar de destaque para realização de uma tripla tarefa. Em primeiro lugar, seriam o mais destacado recurso discursivo para uma inclusão administrada do diferente, como postulamos acima ao citarmos a emergência dos novos binarismos museológicos. O desenvolvimento de novas tipologias de museus que, por um lado, seria apresentado como importante solução política para uma instituição em progressivo desgaste produziu, por outro lado, importante sofisticação das retóricas de inclusão dos novos Estados-Nação, todos mobilizados pelo desafio

³⁹ Não por conta da contribuição de Freire, mas, como o autor sustenta, pela má tradução e mau uso da obra por um fazer museu da Museologia Social.



de uma “nova política”, construção de zonas de reconhecimento da diferença cultural e a realização material de uma fala para/do subalterno, indicando um sorridente “sim” como resposta à questão-problema de Spivak (2010). A cultura demonstrou ser, nesse contexto, importante recurso para um novo modelo de gestão museológica, tendo, como fundamento, o imperativo da inclusão do outro.

Em segundo lugar, o paradigma museu traduz a cultura como recurso à medida que compreendemos a noção de recurso enquanto dispositivo de gestão estatal. Como política de governo, o elemento cultural precisaria ser materializado em equipamentos que transformassem a indisposição para lidar com o Outro em memoriais, centros culturais, monumentos dedicados à memória de um tempo que não deveria ser esquecida. Como Huyssen (2014) destacou, a emergência de uma cultura do passado-presente está intimamente ligada a uma força disciplinar que ordena funcionamentos políticos a partir da gestão de memória e arquivos do social. O resultado desse empreendimento é diverso. O destaque que nos interessa, no GTMCP, é uma tomada instrumental da cultura pelo dispositivo político-institucional.

Por fim, em terceiro lugar, os usos políticos dos novos equipamentos culturais do pós-guerra reforçam a cultura enquanto importante mercadoria, objeto de interesse de mercados que estenderam à cultura seus campos de atuação, fazendo de chavões como “economia cultural” ou “desenvolvimento cultural” elementos presentes nos discursos de políticos ou empresários, todos “comprometidos” com o recurso à cultura como paradigma para administração do Estado e para a boa gestão dos mercados. Esse movimento torna possível a conclusão de que “... a nova fase do crescimento econômico, a economia cultural, também é uma economia política” (YÚDICE, 2004:35).

A complexa junção entre uma tomada político-institucional da cultura – cultura como problema de Estado/governo – e uma inevitável economia da cultura – entendendo a noção de economia, nesse estágio, em um sentido estrito – produz o jargão presente em dez entre dez relatórios institucionais elaborados por equipes representantes dos gestores de equipamentos de cultura – museus, centros culturais, cinemas, parques temáticos, galerias, memoriais etc. –: a economia criativa.



Produto de políticas multiculturais e do uso instrumental da cultura, a economia criativa atende um sem-número de editais e é a pauta do dia dos equipamentos de cultura que se mantêm a partir de linhas de financiamento do Estado ou de instituições privadas que investem em cultura como recurso para ampliação de mercados ou isenção fiscal. Nesse cenário, não é difícil observar a interdependência entre as lógicas de gentrificação (PROENÇA LEITE, 2007) – projetos de “requalificação” urbana intensamente ligados a um tipo sofisticado de exclusão – e uma economia criativa como principal expoente capitalista do mundo contemporâneo, discussão-objeto recorrente no GTMCP.

Se Yúdice destaca essa característica para demonstrar de que maneiras a cultura deveria ser mobilizada como conteúdo para uma sociedade em rede, nós podemos afirmar, além disso, que o principal produto desse empreendimento é uma noção de cidadania fortemente vinculada às políticas de acesso cultural tão recorrentes nos produtos adjetivados com a alcunha de multiculturais (HALL, 2003).

Implicações de uso, a cultura política e a emergência do GTMCP

Nesse cenário, até mesmo os discursos de resistência, tais como os dos Movimentos Sociais ou mesmo daqueles projetados como Novíssimos Movimentos Sociais – recorrentemente ligados aos recentes levantes globais contra formas específicas do capitalismo – incorrem no risco permanente de um tipo sofisticado de “adesionismo” político bem constituído, por excelência, em instituições tais como o museu.

É o que ocorre, a título de exemplo, com o Movimento dos Sem Terra (MST), transformado em objeto na exposição de longa duração do Museu do Homem do Nordeste, em Recife. Nesse caso específico, o movimento é apresentado a partir de tomada estética que o interdita completamente enquanto movimento, registrando-o apenas como objeto museal despido de sua agenda política. No mesmo museu, o charme crítico – mas apenas isso – também está presente em uma lápide cujo texto inscrito é maravilhosamente ambíguo: “Aqui jaz nosso protesto contra todas as arbitrariedades da história!”. Não é o caso, neste trabalho, de investigar o campo semântico do verbo “jazer”, mas sua compreensão mais corriqueira já é suficiente para crítica que também não cabe aqui. Jazer é descansar em paz. A lápide gostaria de dizer que descansam em



paz ali todos os protestos contra as arbitrariedades a história? Provavelmente não, mas essa passagem bem sugere o recurso da cultura como produto que deve dar retornos políticos e econômicos para o social, sem os quais, por certo, sequer precisa ser considerada cultura. A história do próprio SEBRAMUS cruzou, em sua segunda edição, com esse debate, quando o evento se realizou no MUHNE, em Recife, Pernambuco, 2015.

Naquela ocasião, editamos pela primeira vez o GTMCP. O Seminário tinha por tema “Pesquisa em Museologia e perspectivas disciplinares” e dedicou suas mesas redondas a esse tema. Em uma das mesas, que se chamava “Pesquisa em Museologia: questões teórico-metodológicas”, da qual participaram as professoras Judite Primo e Zita Possamai, e o Professor Bruno Burlon, o acirramento do debate (e suas razões para tal) é de grande simbolismo e conveniência ao propósito de espelharmos, aqui, de forma sumarizada, os limites do projeto epistemológico e político da museologia que o integrantes do GTMCP tomam como ponto de partida para a construção de uma outra agenda.

Em meio às apresentações dos participantes da mesa, entendimentos dissonantes acerca do objeto da museologia (o qual haveria de lhe conferir cientificidade) e a própria fragilidade desta em constituir um campo científico específico ficaram evidentes. Nos debates, as diferentes percepções se materializaram nas manifestações de pesquisadores que possuem uma reconhecida trajetória de pesquisa na Museologia (e que estão ligados as mais tradicionais escolas de museologia do país), os quais tentavam, cada qual ao seu modo, alimentar epistemologicamente um desejo de ciência que operasse em favor de específicos projeto político para a disciplina. Tais tentativas, que tangenciaram desde o trabalho técnico no museu até sua agenda inclusiva, se ressentiam de especificidade e coerência suficiente para justificar para a Museologia.

Para nós, os coordenadores do GTMCP, o projeto epistemológico da Museologia, além de ser inconsistente enquanto pretensa ciência, enseja agendas de pesquisa que desconsideram a central contradição entre a racionalidade política do museu e os princípios de democratização que lhe são imputados (BENNET, 1995), estando muito mais interessadas no aprimoramento e na efetividade das políticas culturais em que o museu está imerso do que em uma crítica que as desestabilize.



A partir disso, entendemos que a percepção do museu enquanto dispositivo (AGAMBEN, 2005) que opera e produz relações de poder interessadas em inscrever sentidos que impliquem em relações de governo sobre e nos indivíduos/sociedade (FOUCAULT, 1979), é mais adequada aos nossos propósitos de construir uma agenda de pesquisa crítica; não celebrativa das políticas culturais que alçaram o museu ao seu status atual, sendo, portanto, mais interessadas em questões de teoria, política e poder do que em de eficácia, eficiência e boas práticas de gestão que aprimorem o que é hegemônico. Consequentemente, interessa-nos uma agenda que dê centralidade ao papel político dos museus no contexto de instrumentalização da cultura na contemporaneidade.

É a isto que se referia a primeira descrição do grupo de trabalho apresentada no II SEBRAMUS, exercício que reeditamos com pequenos ajustes na edição seguinte, em Belém do Pará. Interessava-nos, e interessa, portanto, o debate que nos conduza a uma crítica da cultura como recurso para pensar os equipamentos museológicos – ou simplesmente as museo-lógicas – no contexto dos complexos dispositivos de gestão em sociedades contemporâneas. Nesse sentido, as mudanças no campo de reflexão em Museologia não estão sozinhas, bem com os estudos que analisam criticamente alguns desses empreendimentos. O surgimento da UNESCO e do ICOM são dois bons exemplos disso.

Em 1972, os países-membro da UNESCO referendaram a petição intitulada “Convenção para a Proteção do Patrimônio Cultural e Natural do Mundo”. Na petição, ficou proposta a proteção de monumentos, construções, lugares arqueológicos, assim como de formações físicas ou biológicas, que tivessem um valor universal e excepcional, tanto do ponto de vista estético como científico. Essa política de preservação dava continuidade às preocupações já presentes em Conferências Europeias sobre Políticas Culturais (Veneza, 1970, e Helsinki, 1972) em conter as consequências do colonialismo sobre culturas nacionais, combater o racismo e proteger as culturas nacionais do então chamado “neo-colonialismo” (PEIXOTO, 2010, p.6).

A questão que melhor traduz os esforços deste trabalho só é possível a partir da conexão entre um conjunto de discussões que bem resumem o imperativo da revisão de um projeto de fazer museus que remetia mais ao século XIX do que aos desafios do pós-guerra, aqui grosseiramente resumidos a partir

da noção de “nova museologia”⁴⁰, e da tradução das políticas de reconhecimento na construção de instituições comprometidas com as leis de acesso e de produção de visibilidade para um Outro sempre apartado das representações culturais/patrimoniais globais. A criação do ICOM e da UNESCO integram totalmente esse desafio.

O Conselho Internacional de Museus (ICOM), criado em 1946, com sede em Paris, traz até os nossos dias, como missão, a preservação do patrimônio mundial e o combate ao tráfico de bens culturais. Está registrado, dessa forma, como elemento estruturante do conselho – um de seus pontos de partida – a noção problemática de patrimônios mundiais, objeto de importantes estudos (PEIXOTO, 2008, 2010; FORTUNA & LEITE, 2013; LEITE, 2007).

Esses trabalhos não pretendem dar conta da superação do conceito ou de sua negação, mas, de maneira geral, da demonstração de grande filiação entre a pretensão de se fazer patrimônio mundial e uma nova geopolítica global pós-1989, que converte em especial objeto de análise a noção de comunidade/comunitário. Os dados de Peixoto (2010) traduzem bem a questão. Segundo o autor, em 1990, imediatamente após o início do que, acima, chamamos de uma nova dinâmica do dispositivo nacional – fortemente marcado por uma profissionalização do mercado da cultura –, a Índia ocupava a primeira posição na lista dos países com maior número registrado de patrimônios mundiais, lista que ainda trazia a Bulgária em oitavo lugar, o Peru em décimo, a Etiópia em décimo terceiro, a Argélia em décimo oitavo, e o Egito, a Líbia e o Paquistão em vigésimo primeiro lugares. Em 2001, a Índia já ocupava o sétimo lugar e os demais países citados não mais apareciam na lista dos vinte primeiros lugares. No início do século XXI, a lista dos dez primeiros lugares já era ocupada por Espanha, Itália, China, França, Alemanha, Reino Unido, Índia, México, Estados Unidos e Brasil. Os países-membro do G8 (4,3% do total de países filiados a ONU) detinham, em 2008, quase um terço do número total de patrimônios mundiais, perfazendo um total de 26,7 patrimônios mundiais, em média, por país. Os demais 179 países-membro (95,7%), por sua vez, possuíam os demais 697 patrimônios mundiais, ou uma média de 3,9 por país.

⁴⁰ Ver Brulon (2014).



Esse movimento revela a progressiva filiação entre as políticas econômicas e as dinâmicas para cultura/patrimônio no mundo pós-1989. Não por coincidência, a lista de países detentores de patrimônios mundiais reproduz quase exatamente – guardando as mesmas posições, inclusive – a lista que hierarquiza os destinos turísticos globais.

Esse dado nos permite inferir duas importantes conclusões. Em primeiro lugar, é possível falar na consolidação de um “negócio da cultura patrimonial” que se desenvolveu desde o pós-guerra, mas que alcançara níveis elevados de profissionalismo notadamente depois da queda do Muro de Berlim, fazendo as cidades que detêm patrimônios mundiais entrarem em frenética corrida pela disputa de lugares de destaque em um cenário do fluxo de turismo global, consignando suas políticas de identidade a processos de patrimonialização bem orquestrados. Nesse sentido, a “... crescente competição entre cidades está a fazer com que as políticas ligadas ao turismo se concentrem cada vez mais no *marketing* do turismo cultural urbano...” (PEIXOTO, 2010:12).

Em segundo lugar, em categoria de análise ainda mais complexa, parece cada vez mais clara a conversão do dispositivo patrimonial em elemento paradigmático para os estudos de cultura contemporâneos. A partir da noção de paradigma desenvolvida por Agamben (2009), e da tomada do patrimônio como dispositivo paradigmático para a compreensão de cultura, dicotomias tradicionais desse universo perdem força como dicotomia para se transformar em objeto de análise paradigmática. Visto que o paradigma funciona, como analogia, como exemplaridade, inscrevendo-se enquanto sistema a partir do qual uma política se organiza, a tradicional distinção entre nacional e comunitário, global e local, por exemplo, no contexto que interessa a esta análise, perde substancial força, podendo ser compreendidos a partir de dinâmica política singular que produz, nesse estágio, o nacional e o comunitário, por exemplo, como vetores para tradução do paradigma – o patrimônio, nesse caso –, apenas.

Debates recentes não levaram à democratização do acesso à lista de patrimônios culturais e naturais, mas, sim, à criação de uma nova categoria de patrimônio. A partir de 1989, uma série de convenções, congressos e deliberações foram realizadas em apoio às políticas preservacionistas voltadas para a defesa do folclore e de outras manifestações, compreendidas como patrimônio imaterial ou intangível (PEIXOTO, 2010:15).



Instituições do porte da UNESCO, por exemplo, não parecem ter perdido isso de vista. A criação dos patrimônios mundiais imateriais é um ótimo exemplo para esse movimento, reforçando a crítica de Huyssen (2000, 2014) à noção de cultura como compensação. Se, por um lado, não estamos interessados diretamente no argumento radical de Paulo Peixoto, que relega totalmente à noção de compensação tudo o que parece ser compreendido como patrimônio imaterial, por outro lado, sua tese pode funcionar como importante ferramenta para uma crítica às políticas de acesso a partir de novas categorias patrimoniais e, por que não, com a emergência da “Nova Museologia”, das tipologias que pretenderam seguir esse movimento.

Esse movimento é possível à medida que as políticas para reconhecimento dos patrimônios imateriais está fortemente vinculada ao projeto de “reconhecimento” – talvez fosse efetivamente mais radical e adequado falar em administração – de povos, costumes e tradições oprimidos. Um importante conjunto dos trabalhos apresentados no GTMCP procurou dar conta da extensão possível dessas discussões materializadas em uma série de exemplos, bem como da crítica a tais empreendimentos.

Não por coincidência, a lista de países detentores de patrimônios materiais mundiais repete muito pouco seus membros nessa segunda lista, dedicada aos patrimônios imateriais. Alguns dos ditos países hegemônicos sequer submeteram registros – Estados Unidos, Alemanha, Reino Unido e Canadá nem ao menos participaram do Fundo da Convenção de 2003 –, bem como alguns outros ocupam posições apenas discretas. América Latina, Ásia e África, por sua vez, detêm quase 70% dos registros. Não é difícil concluir que é íntima a conexão entre a noção de patrimônio imaterial e as políticas de reconhecimento. Em outras palavras, a emergência de novas políticas do fazer museológico podem ser objeto de um conjunto de estudos que carregam as noções de típico e estereótipo (ŽIŽEK, 2005; BHABHA, 1998) e é esse exercício que procuramos realizar na última seção deste trabalho, quando traremos a variedade das questões trazidas por diversos autores nas duas edições do GTMCP.

Principais debates do GTMCP no III SEBRAMUS

Na terceira edição do SEBRAMUS, realizada na Universidade Federal do Pará, o GTMCP fundiu-se com o Grupo de Trabalho “Museologia e Patrimônio: discussões sobre as relações de preservação pelas chaves da colonialidade ou do pós-colonialismo”, coordenado por Bruno Brulon Soares e Luciana Souza. Com isso, os debates promovidos pelo GT atraíram pesquisadores também interessados na geopolítica do saber em Museologia, mais especificamente, nas formas coloniais de dominação que parecem ainda atravessar as relações materiais e subjetivas dos indivíduos, se fazendo presentes nos museus e nos patrimônios mesmo após a descolonização formal dos territórios, bem como, interessados no debate crítico acerca das articulações entre musealidade e expansão conceitual de patrimônio no sistema de produção e circulação de bens simbólicos. Reuniram-se pesquisadores cujas reflexões, de modo geral, se enquadram em dois eixos interligados. O primeiro eixo ativa mais fortemente a ideia de cultura como recurso e mercado, pensando-a a partir da lógica da conveniência (YÚDICE, 2004). São trabalhos que atentam para as iniciativas culturais como dispositivos mobilizadores dos interesses de uma agenda política e econômica específica.

Algumas reflexões apresentadas são emblemáticas dos debates que o GTMCP teve a intenção de promover. Aquelas propostas por Francisco Sá Barreto e Izabella Medeiros partem da premissa da cultura como recurso e dispositivo de gestão das cidades para refletir sobre os programas de requalificação urbana realizados em grandes cidades brasileiras, pensando em como tais programas foram intensamente atravessados pela mercadoria cultural, sofisticando políticas de segregação urbana a partir do dispositivo cultural. Concedem, os autores, o lugar de centralidade à questão urbana para uma reflexão sobre desigualdades contemporâneas e políticas de exclusão, e sobre o patrimônio como mercadoria cultural, funcionando enquanto dispositivo de reforço das políticas de segregação urbana na cidade brasileira contemporânea.

Seguindo o pensamento de Huyssen (2000), de que o mercado da cultura se confunde com o próprio mercado, e que a cidade simboliza a conversão de um empreendimento da cultura em divisas, Manuela Dias de Melo, Tatiana Coelho da Paz e Joice Taiana da Silva refletiram sobre os equipamentos culturais como



instrumentos de uma agenda das culturas políticas contemporâneas marcadas pelo “negócio da cultura” e transformação de uma memória do passado em produto de mercado. Por sua vez, Glauber Guedes de Lima e Hugo Menezes discutiram como nas políticas culturais a burocracia e a lógica da criatividade manejam as iniciativas de modo a direcioná-las segundo conveniências do estado e do mercado. A questão foi pensada a partir do processo que deu origem ao equipamento cultural Paço do Frevo, na cidade de Recife. Trazem à baila a articulação entre o financiamento público e a concepção neoliberal de cultura, e como tal articulação materializou-se nos dispositivos burocráticos que disciplinaram o desejo de memória sobre o Frevo transformando-o um instrumento de desenvolvimento econômico. Os autores colocaram no centro do debate o aparelho burocrático como produtor de sentido (e não uma instância pré-discursiva e neutra), o que implica considerar as políticas culturais como uma ferramenta a serviço do controle e da normatização de corpos e subjetividades, em favor de um projeto determinado de sociedade e estado.

O segundo eixo trata da articulação entre política e a emergência de novos patrimônios e de novas iniciativas museais. Outros três trabalhos representam essa dimensão do debate engendrado no GTMCP.

O trabalho de Alexandro de Jesus discutiu a emergência do patrimônio genético, mais especificamente o modo como ele coloca em jogo natureza e cultura, e alinha saberes como a Museologia e Antropologia em torno do conceito – também emergente – de comunidades tradicionais. Como resultado propõe a curadoria do conceito de conservação à medida que essa nova qualidade de patrimônio encena uma relação outra entre estado e sujeitos. Gleyce Kelly Heitor analisou o conceito e o contexto do Museu da Beira da Linha do Coque, uma iniciativa comunitária, independente, de articulação e difusão de memórias da comunidade do Coque, na cidade de Recife. Criado em 2013 pelo Ponto de Cultura Espaço Livre do Coque, tem como objetivo desmistificar os estereótipos sobre o bairro recifense, que figura entre os mais violentos, nas narrativas e no imaginário da cidade, estigma herdado ao longo de anos de exclusão e de políticas sociais no local e que serviu de critério para entrada do Programa Pontos de Memória do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM) no bairro. Interessou-se, a autora, em analisar como as dissidências no processo de criação do Museu do Mangue do Coque deram origem ao seu contrapúblico



(FRASER, 1992; WARNER, 2016) – o Museu da Beira da Linha do Coque. Trata-se, portanto, de um museu fruto das divergências de parte dos moradores e líderes locais para com as propostas e as metodologias do IBRAM. Os articuladores dessa iniciativa, constatara Heitor, criaram uma coleção de entrevistas, denominada Cadastro dos Contadores e Contadoras de Histórias do Coque, um inventário/arquivo de pessoas, que antes de disputar identidades ou passados comuns, visa afirmar sua permanência no bairro e na cidade, através da reescrita da história do lugar e de seus cotidianos pela eliminação de porta-vozes ou intermediários.

Por fim, Leandro Guedes Nóbrega de Moraes, Luciana Christina Cruz e Souza e Bruno César Brulon Soares, debateram a participação dos indígenas na curadoria da exposição “Dja Guata Porã: Rio de Janeiro Indígena”, realizada no Museu de Arte do Rio entre os meses de maio de 2017 e março de 2018. Refletiram sobre o papel desempenhado pelos representantes de povos indígenas no processo curatorial, as negociações interculturais inerentes a essa curadoria realizada também com não-indígenas, considerando o silenciamento e apagamento da memória indígena no Estado do Rio de Janeiro pela história da colonização. A questão central, então, é a participação dos indígenas como um dos agentes envolvidos na concepção e montagem dessa exposição que se configurou como um projeto inédito no Museu de Arte do Rio.

Os trabalhos acima mencionados resumem o conjunto diverso – e por que não difuso? – de discussões que têm sido reunidas pelo GTMCP, estimulando, a partir, ora de dobras conceituais, ora com exercícios mesmo de arqueologia dos conceitos, a emergência de teses críticas a lugares comuns de um pretenso objeto de suposto campo científico da Museologia. Nesse exercício, perseguir um conjunto amplo de táticas e paradigmas para usos específicos da cultura em sociedades contemporâneas nos tem possibilitado tratar com o variado conjunto de temas a partir de uma dimensão política de cultura, certamente mais ampla que as circunscritas às específicas políticas culturais. Depois de duas edições, com grande número de submissão de trabalhos e mesmo a grande audiência durante os seminários, o GTMCP tem sido inscrito como importante fórum para acolher e comunicar pesquisadores interessados em desde processos de patrimonialização, políticas da diversidade, políticas de

tombamento, até projetos de cidade, novas tipologias de museus, elementos para uma teoria museológica crítica (e correlatos possíveis).

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer I – O poder soberano e a vida nua*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.
- _____. *Homo Sacer II, 1 – O estado de exceção*. São Paulo: Boitempo, 2004.
- _____. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- _____. *O que é um dispositivo?*. Outra travessia, n. 5, p. 9-16, 2005.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- APPADURAI, Arjun; BRECKENBRIDGE, Carol. "Museus são bons para pensar: o patrimônio em cena na Índia". *Revista MUSAS* nº 3. Rio de Janeiro: IBRAM, 2007.
- BENNET, Tony. *The birth of the museum. History, theory, politics*, 1995.
- BHABHA, Homi. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- BRULON, Bruno. *Os mitos do ecomuseu: entre a representação e a realidade dos museus comunitários*. Musas (IPHAN), v. 7, p. 28-45, 2014.
- FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: Ed. UFBA, 2008.
- FOUCAULT, Michel. *A governamentalidade: microfísica do poder*. Tradução e organização de Roberto Machado, v. 13, 1979.
- FRASER, Nancy. *Rethinking the Public Sphere: A contribution to the critique of actually existing democracy*. In: CALHOUN, Craig. (org.). *Habermas and the Public Sphere*. London: MIT Press, 1992.
- FREIRE, Paulo. *Extensão ou comunicação?* Rio de Janeiro. Editora Paz e Terra. 7ª edição, 1983.
- HABERMAS, Jürgen. *A inclusão do outro*. São Paulo: Edições Loyola, 2002.
- HALL, Stuart. *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- HUYSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- _____. *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Rio de Janeiro: Contraponto: Museu de Arte do Rio, 2014.
- LIMA, Glauber de. *Museus, desenvolvimento e emancipação: O paradoxo do discurso emancipatório e desenvolvimentista da (nova) Museologia*. Rio de Janeiro: *Revista Museologia e Patrimônio*, 2014.
- PEIXOTO, Paulo. *Patrimônios Mundiais*. 2010.
- PROENÇA LEITE, Rogério. *Contra-usos da cidade: lugares e espaço público na experiência urbana contemporânea*. Campinas: Unicamp, 2007.

- RAWLS, John. *El Liberalismo Político*. Barcelona: Editorial Critica, 2004.
- RORTY, Richard. Verdade, universalidade e política democrática IN SOUZA, José Crisóstomo de. *Filosofia, Racionalidade, Democracia*. São Paulo: UNESP, 2005.
- SÁ BARRETO, Francisco. A dor e a delícia de ser o que é: a brasilidade e o caso do pertencimento como disciplina. João Pessoa, UFPB: *Tese de Doutorado*, 2012.
- SAID, Edward. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007.
- SOUZA SANTOS, Boaventura de. *A gramática do tempo: para uma nova cultura política*. São Paulo: Cortez, 2010.
- SOUZA SANTOS, Boaventura de; Meneses, Ana Paula de. *Epistemologias do Sul*. São Paulo: Cortez Editora, 2010.
- SOUZA, Jessé. *A invisibilidade da desigualdade brasileira*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.
- TAYLOR, Charles. *Argumentos filosóficos*. São Paulo: Edições Loyola, 2000.
- WARNER, Michel. Públicos e Contrapúblicos (versão abreviada). In: HONORATO, Cayo; MORAES, Diogo (ed.). *Periódico Permanente*. nº 6 , Fevereiro de 2016.
- YÚDICE, George. *A conveniência da cultura: usos da cultura na era global*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.
- ŽIŽEK, Slavoj. Multiculturalismo, ou a lógica cultural do capitalismo multinacional IN ŽIŽEK, Slavoj et al. *Žižek crítico: política e psicanálise na era do multiculturalismo*. São Paulo: Hacker Editores, 2005.

A PESQUISA EM MUSEOLOGIA OU... POR UMA PESQUISA ADJETIVADA

Manuelina Maria Duarte Cândido

Introdução

O espaço deste texto se deve à coordenação, juntamente com a Profa. Dra. Carolina Ruoso, do GT "Museologia e trabalho em museus: trajetórias, tendências, modelos, formação e papel social", no III Sebramus. Em virtude do convite à professora Carolina para apresentação de um texto exclusivo sobre curadorias colaborativas a partir de sua participação em uma mesa redonda do evento, intitulada "Curadoria, mediação e estudos de público: perspectivas críticas", tive este espaço cedido, e com permissão da Coordenação da Rede, pude desenvolver aqui um dos temas que suscitam bons debates no campo da Museologia em relação ao trabalho em museus: a pesquisa.

Vou tratar da pesquisa em Museologia propondo adotar o uso do termo pesquisa sempre adjetivada, conforme os argumentos que aqui apresentarei. Adoto como referenciais teóricos o fato museal de Waldisa Rússio (1979 *in* BRUNO, 2010: 80), segundo o qual a Museologia estuda a reação entre o homem e o objeto em um cenário, e a ideia de Cristina Bruno de que os problemas básicos da Museologia são

- Identificar e analisar o comportamento individual e/ou coletivo do Homem frente ao seu patrimônio
- Desenvolver processos - técnicos e científicos - para que a partir dessa relação o patrimônio seja transformado em herança e contribua para a construção das identidades." (Cristina Bruno, 1996)

Um outro referencial importante é a estrutura para o campo da Museologia proposta por Vinos Sofka (1980 apud HERNÁNDEZ-HERNÁNDEZ, 2006: 142.). Ele indica três grandes eixos para esta estrutura: a Museologia Geral formada pela teoria museológica, pela história dos museus e pela administração dos museus, a Museologia Especial composta por texto e contexto museológicos que vêm a ser a tipologia de museus (texto) e os contextos sócio-econômico-culturais em que as instituições estão inseridas, e a Museologia Aplicada. A Museologia Geral seria a "ciência geral aplicável a todo

tipo de museu”, e Museologia Aplicada, subordinada a esta. A Museologia Especial, que se relaciona aqui sempre a textos – tipologias – e contextos museológicos, é aquela que “aprofunda e modifica a Museologia Geral”.

Assim como outros autores, Cristina Bruno entende que corresponde à Museologia Aplicada a face museográfica da Museologia. Eu costumo combinar a proposta de estrutura de Vinos Sofka com o detalhamento para a Museologia Aplicada (museografia) proposto por Cristina Bruno. Esta autora compreende que a aplicação da Museologia é realizada por meio da cadeia operatória museológica composta por salvaguarda patrimonial (que inclui a documentação e a conservação de acervos) e a comunicação patrimonial (por meio da expografia e da ação educativo-cultural).



Figura 1: Estrutura da Museologia, elaborada por Duarte Cândido (2014: 20) com base em Sofka (1980 apud HERNÁNDEZ-HERNÁNDEZ, 2006, p. 142) e Bruno (1996, 35-36).

Também reitero como em muitos outros textos meus, que não me refiro somente a museu instituição, tudo o que está sendo tratado aqui, ao falar museu, subentende processo de musealização mesmo que não institucionalizado e outros modelos museais como museus de território e museus comunitários, para além de acervos físicos desterritorializados e encerrados em edificações.

Varine (in DESVALLÉES, 1992: 64-65), que também entende a Museologia como disciplina aplicada, sugere que a formação na área para preparar profissionais em sintonia com a demanda de servir ao desenvolvimento do homem área deva contemplar três domínios principais:

- Antropologia Social e Cultural, Sociologia, Psicologia, Economia (aplicadas aos problemas nacionais e locais de desenvolvimento);
- Estudos de metodologia (do trabalho multidisciplinar, das comunicações de massa, da pedagogia, das pesquisas de avaliação);
- Elaboração de técnicas de desenvolvimento adaptadas ao caráter específico do museu.

Investigando o que é a pesquisa em Museologia

Peter van Mensch afirma que parece que a história da Museologia pode ser descrita como um processo de emancipação envolvendo sua retirada de dentro das chamadas “*subject-matter disciplines*” ou seja, das disciplinas básicas, e construindo sua própria orientação cognitiva e metodologia (VAN MENSCH, 1992). Ressalta ainda que a Museologia não pretende substituir as disciplinas básicas no contexto museológico, mas atuar complementarmente a elas. Em sua tese, o autor percebe a existência de três gêneros de Museologias, “*museum oriented museologies*”⁴¹ “*object oriented museologies*”⁴² e “*functions oriented museologies*”⁴³ (idem), que por sua vez implicam em diferentes formatos de organização de museus e de formação de profissionais, por exemplo. Todos meus argumentos a seguir advogam por uma Museologia orientada para as funções e não para os objetos ou museus, como adotado na concepção do curso de Museologia da Universidade Federal de Goiás (UFG) e como sigo defendendo⁴⁴, como no recente evento em São Petersburgo, na

⁴¹ Muito tradicional e empírica, adotando o conceito de Museologia em vigor no Seminário Regional da UNESCO sobre Museus realizado no Rio de Janeiro em 1958, segundo o qual seu objeto de estudo é a organização de museus.

⁴² Nesta linha, de acordo com o autor, juntamente com a Biblioteconomia e a Arquivologia, a Museologia comporia as chamadas Ciências da Informação (ou da Documentação) e as tarefas principais são coletar, conservar e dar acesso aos objetos como fontes primárias de informação.

⁴³ Nesta linha, cuja “paternidade” o autor atribui a Stránský, localiza também Gluzinski e Rússio, entre outros (o próprio Stránský teria deixado registrada a proximidade entre o pensamento dos três)

⁴⁴ Adotar a orientação da Museologia para as funções e não para os objetos é uma etapa para escolhas que concernem ao segundo problema apontado por Bruno, na primeira citação apresentada neste texto, ou seja, como equacionar os problemas na relação entre sociedade e patrimônio identificados no primeiro problema. Esta etapa se refere aos aspectos museográficos, ou seja, da intervenção da Museologia na realidade, passando da identificação do problema para a atuação, o que para mim é essencial para diferenciar a Museologia de

Rússia intitulado “*Museology – museum studies in the XXI century: issues of studies and teaching*” (DUARTE CÂNDIDO, no prelo)

Para avançar nesta discussão, cabe esclarecer alguns entendimentos, pois já são muito conhecidas algumas críticas precipitadas que associam esta defesa da Museologia como disciplina aplicada a uma diminuição frente a outras ciências. Minha posição não implica entender que uma ciência aplicada é inferior às ciências ditas puras ou independentes. Assim como em outros campos, compreendo que a ligação com o universo empírico promove o enriquecimento e o cotejamento das teorias, em um processo de retroalimentação contínua entre teoria e prática, indissociadas:

A prática é um conjunto de revezamentos de uma teoria a outra e a teoria um revezamento de uma prática à outra. Nenhuma teoria pode se desenvolver sem encontrar uma espécie de muro e é preciso a prática para atravessar o muro - Gilles Deleuze em conversa com Michel Foucault (in: FOUCAULT, 1979: 69)

Sob este ponto de vista, uma Museologia somente interpretativa ou fenomenológica tende a se conectar somente com o já decorrido, analisando fenômenos sem intervir na realidade, enquanto que a Museologia Aplicada tem a possibilidade de deflagrar novos processos de musealização e projetar no futuro uma nova relação da sociedade com seu patrimônio a partir dos problemas identificados no presente. Portanto, defendo que é exatamente o viés aplicado da Museologia que lhe garante um canal de projeção no tempo e de transformação social.

outras áreas do conhecimento que só identificariam, estudariam e narrariam o problema. Isto não quer dizer que defino a Museologia como o estudo das funções dos museus, pois, como já foi dito, adoto o conceito de Waldisa Rússio, segundo o qual a Museologia é “a ciência que estuda a relação entre o Homem e o Objeto, ou o Artefato, tendo o Museu como cenário desse relacionamento.” (RÚSSIO, 1979 in BRUNO, 2010: 80) e ainda: “O objeto da museologia é o fato “museal” ou fato museológico. O fato museológico é a relação profunda entre o homem – sujeito conhecedor –, e o objeto, parte da realidade sobre a qual o homem igualmente atua e pode agir.” (RÚSSIO, 1981 in BRUNO, 2010: 123). O próprio van Mensch no seu livro “O objeto de estudo da Museologia”, situa os autores em mais de uma das cinco tendências em que classifica a Museologia, e atribui em parte à “maternidade” da Waldisa Rússio a última tendência, da Museologia como estudo da relação específica do homem com a realidade, ao lado de Stránský, Gluzinsky, Gregorová e outros autores brasileiros por ela influenciados (ver um esquema sintético destas tendências em BRUNO, 1996: 16).

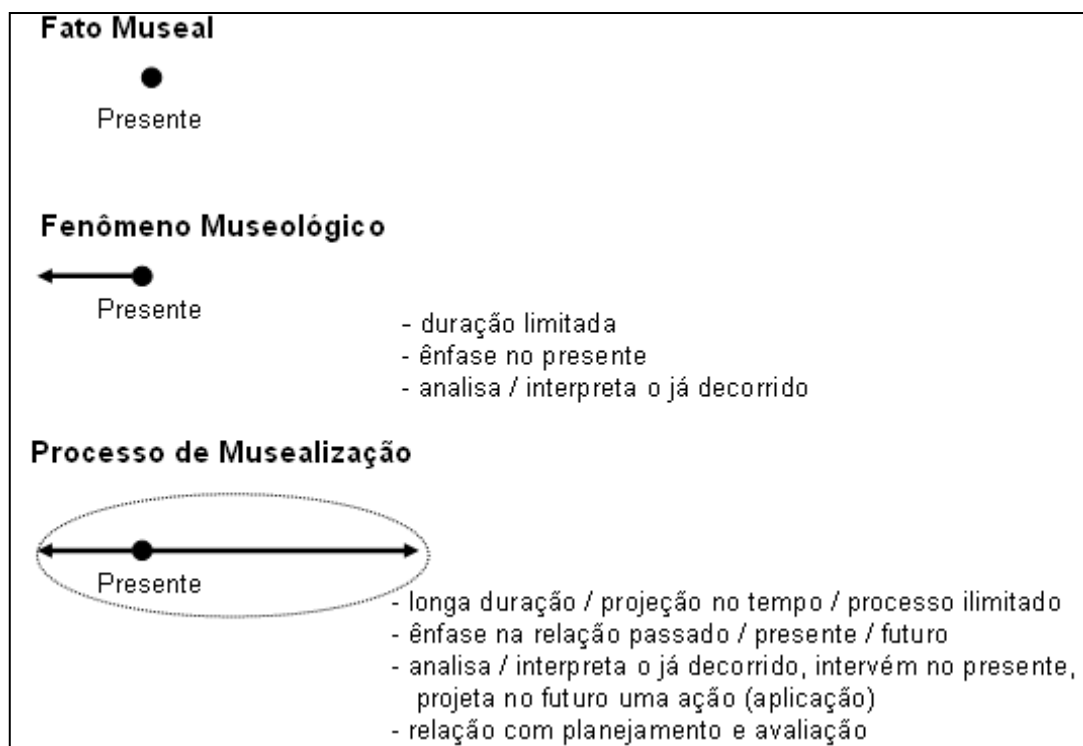


Figura 2: Fato Museal/Fenômeno Museológico/Processo de Musealização (DUARTE CÂNDIDO, 2014: 61)

Mas se a Museologia aplicada implica um fazer, como explicar que não seja somente técnica, a reboque de outras áreas do conhecimento que fazem pesquisa no museu? Por que a cadeia operatória museológica não explicita a pesquisa como uma das etapas deste fazer? Veremos adiante.

E como diferenciar os tipos de pesquisa que se realizam nos museus e processos de musealização, e perceber especificidades e posições para o diálogo interdisciplinar dentro dos museus?

Com interesse em aprofundar reflexões sobre estas e outras perguntas, criei na Universidade Federal de Goiás, em 2009, o projeto de pesquisa Museologia e Interdisciplinaridade. Em 2013 o projeto passou a estruturar um Grupo de Pesquisa certificado pelo CNPq, denominado Grupo de Estudo e Pesquisa em Museologia e Interdisciplinaridade (GEMINTER), que tem desde 2017 a profa. Camila Moraes Wichers como vice-líder.

A ideia do projeto e depois do grupo, é reunir pessoas com diferentes formações e perfis de atuação em museus, que possam refletir sobre suas práticas com perguntas como: até onde vão o papel de uma disciplina dita básica



(ligada à tipologia do museu, por exemplo, História, Artes, Ciências Naturais, etc), e o papel da Museologia, em um projeto comum, interdisciplinar.

O projeto se inspirou em Waldisa Rússio (1977) que, ao refletir sobre Museologia e interdisciplinaridade, afirmou que o museu se refere ao homem e à vida, e para dar conta desta complexidade precisa lançar mão do conhecimento integrado que a extrema especialização precisou separar.

O GEMINTER parte de premissas, já explicitadas, de que a Museologia é uma disciplina aplicada voltada à transformação da realidade por meio da relação da sociedade com seu patrimônio. Propomos aos integrantes investigar as possibilidades e fronteiras no âmbito da Museologia e de suas relações interdisciplinares nos projetos em que eles se insiram, buscando sistematizar as vivências de caráter interdisciplinar presentes em sua realidade profissional e acadêmica de forma a contribuir para delinear especificidades da Museologia nos diferentes contextos de intervenção. Os participantes são estimulados a investigar as seguintes hipóteses:

- A Museologia é campo fértil para a discussão sobre interdisciplinaridade, conquanto ciência social aplicada, sempre em relação com disciplinas das chamadas áreas básicas dos museus e com conhecimentos disciplinares que modificam, aprofundam ou contribuem com a Museologia Geral e que são apropriados pela Museologia Especial e pela Museologia Aplicada.
- Independentemente do modelo museológico, de uma instituição museológica ser mais ou menos tradicional, ela sempre deverá ter o amparo interdisciplinar, embora haja disciplinas mais reforçadas em diferentes modelos institucionais. Em todas elas a Museologia atua como elemento de mediação entre os diferentes campos disciplinares e como motor da intervenção e de qualificação da relação entre a sociedade e seu patrimônio. Ou seja, experimentar diferentes processos e perceber o que há de comum neles permite avançar no delineamento das especificidades da Museologia frente a outros campos e, portanto, fortalecê-la como disciplina.
- Inserir a discussão sobre Museologia na formação de profissionais de outras áreas, bem como em publicações e eventos destinados a estas outras áreas, contribui para fortalecer o campo e a estabelecer as especificidades do saber-fazer museológico frente às demais disciplinas.

Uma disciplina ou um campo profissional não se fortalece com isolamento e construção de barreiras.

As linhas e projetos de pesquisa do GEMINTER são apresentadas no quadro a seguir⁴⁵:

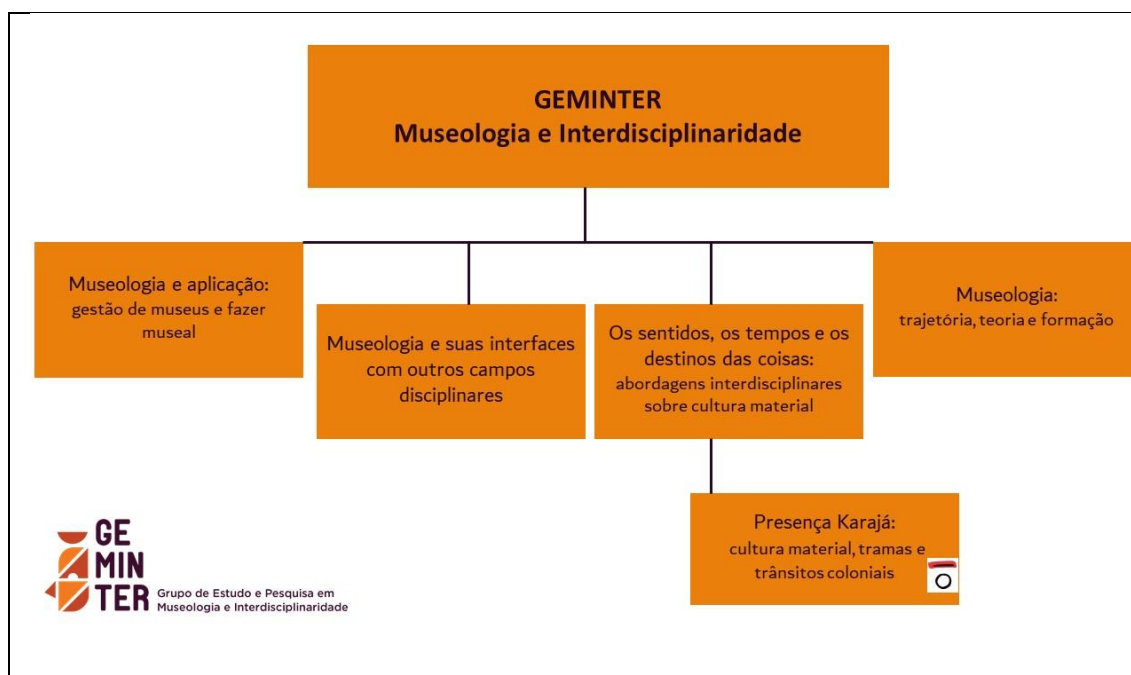


Figura 3: Estrutura das linhas pesquisa do Grupo de Estudo e Pesquisa em Museologia e Interdisciplinaridade (GEMINTER)

Pesquisa em museus, pesquisa em Museologia: a mesma coisa?

Cabe, entretanto, diferenciar entre funções dos museus, pesquisa em museus e pesquisa em Museologia. Para tal, proponho a adoção de uma pesquisa adjetivada, seja pesquisa básica ou pesquisa aplicada, individualizando estes dois fazeres, afetos aos museus, mas distintos nas áreas do conhecimento a que se associam⁴⁶. Sob o meu ponto de vista, a imprecisão sobre a existência destas

⁴⁵ Para maiores detalhes consultar o espelho do grupo no Diretório de Grupos de Pesquisa do CNPq no link dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/4526358060926237

⁴⁶ Não desconheço que Van Mensch (1992) menciona a divisão de Sofka da pesquisa museológica em pesquisa museológica básica e pesquisa museológica aplicada, mas compreendendo que são outros fins, pois se trata de pensar pesquisas museológicas que são comuns a vários tipos de museus e outras específicas. A originalidade da minha proposta é distinguir, nos museus, entre as pesquisas museais (básica e aplicada) e a pesquisa museológica, que seria somente a pesquisa aplicada. À parte disto, reconheço a possibilidade de pesquisas museológicas fora do universo dos museus e processos de musealização, dentro do que Sofka chama de Museologia Geral (figura 1), em uma espécie de meta-Museologia. Mas tendo a pensar que uma meta-Museologia superdesenvolvida sem relação com os processos de musealização concretos, campo de aplicação da Museologia, tem pouca utilidade social. Há que ter o equilíbrio entre teoria e prática e, especialmente, acredito que os



diferentes pesquisas no museu é um dos fatores que tem levado a sobreposições entre profissionais de diferentes campos, ora com trabalhadores de outros campos imaginando prescindirem do pessoal da Museologia, ora o contrário, com pessoas com formação em Museologia entendendo que estão aptas a realizarem pesquisa em Antropologia, em Artes ou em História, entre outras.

Creio que para os profissionais do campo da Museologia o cerne do problema esteja na transposição do conceito de museu do ICOM, e da forma que ele se refere à pesquisa, para os argumentos em torno da Museologia. Fala-se de pesquisa como uma das funções do museu e aceita-se irrefletidamente pesquisa como uma das funções da Museologia, sem diferenciar pesquisa museal de pesquisa museológica. Entendendo como museal tudo que ocorre no museu, e como museológico aquilo pertinente à Museologia, considero a necessidade de defender o uso do termo pesquisa em Museologia sempre adjetivado, como pesquisa aplicada, para diferenciar da pesquisa no museu, que pode ser aplicada ou pesquisa básica, relativa aos campos conexos ao patrimônio que ele preserva. A clareza sobre o que sejam modalidades de pesquisa específicas em Museologia permite priorizar conteúdos na formação dos profissionais de Museologia, evitando que os cursos se percam em demasiados conteúdos de Antropologia, História ou Arte, por exemplo, que afinal, não irão formar um profissional de nenhum destes campos, e acabem por ter poucas disciplinas específicas do campo da Museologia, ligadas aos aspectos já apresentados na figura 1.

Volto à questão sobre por que a cadeia operatória museológica não explicita a pesquisa como uma de suas etapas. Mais uma vez é preciso lembrar da diferenciação entre museal e museológica. Faz-se muita pesquisa nos museus, sim, mas nem toda pesquisa ali é museológica. A pesquisa que está lá na definição de museus do ICOM e em muitos manuais, junto com preservação⁴⁷

profissionais do campo não devam se especializar sobremaneira na teoria sem vivenciar os desafios da prática. Particularmente, eu tenho me enriquecido muito mais com a leitura e acompanhamento da produção no campo da Museologia de profissionais que atuam também na prática (Waldisa Rússio, Cristina Bruno, François Mairesse, Georges Henri-Rivière, Jacques Hainard, Mário Chagas, Hugues de Varine, Camila Wichers, Vânia de Oliveira, Maria Ignez Mantovani, Marília Cury, Marcelo Araújo, Marcelo Cunha, Jorge Wagensberg, Isabel Victor, entre muitos outros), do que com os apenas teóricos.

⁴⁷ Já expliquei em outros textos porque adoto, a exemplo de Cristina Bruno e outros, salvaguarda e não preservação, que ao meu ver é algo mais amplo, contemplando o processo de musealização como um todo:

e comunicação, é a museal (dos museus), não é ou não deveria ser, a museológica, pois ali não se trata de uma definição de Museologia. Já a cadeia operatória é museológica e é, por definição, aplicada.

Van Mensch apresentou duas propostas de entendimento para as funções dos museus: PRC (*Preservation, Research, Communication*)⁴⁸ e CC (*Collections Management, Communication*)⁴⁹. Entendo, assim como Hernández-Hernández (2006) que não sejam modelos estruturais para a Museologia, mas aproximações do campo museal, identificando a existência de cadeias operatórias diferentes, nas quais inclusive localizo a ideia de salvaguarda e comunicação patrimoniais. *Collections management*, no glossário organizado por Fopp (1997: 208), é semelhante a controle de estoques na área de negócios. É a atividade, processo ou estudo do controle das coleções em um museu, correspondendo à catalogação, acesso, controle, preservação e conservação em um padrão satisfatório. Podemos tomá-la, pois, como gestão de acervos ou salvaguarda, com a ressalva já feita de que a compreensão que tenho de preservação é mais ampla, e apenas possível quando a comunicação também acontece, ou seja, todo o CC ou toda a cadeia operatória é a preservação, e não uma de suas partes.

Os dois modelos coexistem, conforme atesta o Dictionnaire Encyclopédique de Muséologie ao elencar diferentes termos usados ao redor do mundo para se referir às funções dos museus, que pode ser dupla ou tripla: Em francês, *archivage/sauvegarde /préservation* e *transmission/communication*,⁵⁰

“Considera-se, portanto, que o processo de musealização ocorre a partir de uma seleção e atribuição de sentidos feita dentro de um universo patrimonial amplo, resultando em um recorte formado por um conjunto de indicadores da memória ou referências patrimoniais tangíveis ou intangíveis, naturais ou artificiais, indistintamente. Feita a seleção, essas referências patrimoniais ingressam em uma cadeia operatória que corresponde ao universo de aplicação da Museologia – museografia. Preservação, portanto, é tomada como equivalente a processo de musealização, e é realizada pela aplicação de uma cadeia operatória formada por procedimentos técnico-científicos de salvaguarda e de comunicação patrimoniais, em equilíbrio. A cadeia operatória representa tanto a responsabilidade pela herança constituída para o futuro, como a comunicação permanente e processual. Ela é necessariamente inserida em um contexto de planejamento e avaliação, ou seja, é contínua, não uma linha de operação: cada estágio de avaliação realimenta o planejamento e está presente a ideia de subsidiariedade da gestão, retirando-a do contexto de administração exclusiva dos recursos humanos e financeiros e das decisões de topo.

A preservação, ou processo de musealização, abrange desde a seleção das referências patrimoniais à devolução para a sociedade, que por sua vez produz novos bens patrimoniais e interfere em novas seleções e atribuições de sentido, em moto contínuo.” (DUARTE CÂNDIDO, 2014: 154)

⁴⁸ Preservação, pesquisa, comunicação

⁴⁹ Gestão de coleções, comunicação

⁵⁰ Arquivamento/salvaguarda/preservação e transmissão/comunicação

aos quais alguns (não todos) acrescentam *étude/recherche*⁵¹ (MAIRESSE, 2011: 314).

A cadeia operatória museológica é aplicada, opera, mas tem toda uma teoria por trás. Já defendi a relação entre teoria e prática e como elas se retroalimentam. É ali que se realizam os tais processos – técnicos e científicos – mencionados por Bruno em citação no início deste texto. Estes processos não são, portanto, meras práticas desprovidas de reflexão e ciência, há uma pesquisa em que se baseiam, que combina bases teórico-metodológicas e muita experimentação, avaliação, tomadas de decisão⁵².

A conexão teoria-prática ocorre, de acordo com Bruno, porque se a consolidação epistemológica dessa disciplina depende, em grande parte, de sua experimentação nos museus, estas instituições necessitam, em contrapartida, de orientação filosófica e conceitual, derivada dos paradigmas que alimentam a discussão em torno da Museologia. Neste sentido, o refinamento dos caminhos entre o sonho e a utopia reside na conciliação entre o desenvolvimento dos museus e as conquistas do pensamento museológico (BRUNO, 2006, p. 5).

Incluir a pesquisa não adjetivada na cadeia operatória museológica só geraria confusão, pois além de se tratar da pesquisa museal (que se divide em duas, pesquisa básica e pesquisa aplicada), daria a entender que a salvaguarda e a comunicação ocorrem como práticas sem pesquisa, sendo esta uma coisa à parte.

Entendo, porém, que mesmo implícita, a pesquisa museológica ou pesquisa aplicada está sempre presente na cadeia operatória museológica proposta por Bruno, pois a salvaguarda e a comunicação são, em suas palavras, processos técnico-científicos, não somente técnicas ou fazeres reproduzíveis. Já o acervo ou as referências patrimoniais de que trata o museu ou processo de musealização, são interpretados pela pesquisa básica das áreas de sua

⁵¹ Estudo/pesquisa

⁵² Cristina Bruno afirma, ao apresentar o detalhamento da Museologia Aplicada que usei na figura 1, que isto significa ter esta cadeia operatória museológica de salvaguarda e comunicação sempre inserida em um contexto de planejamento e avaliação. Ou seja, aquela representação, que parece bem simples, na verdade deve ser lida como uma engrenagem com movimentos em diferentes direções entre salvaguarda e comunicação, mas também entre planejamento e avaliação, e encadeados, mesmo, sem um ponto de início e de fim: o planejamento pode começar pelo diagnóstico, que é uma avaliação, e a comunicação pode ser o pronto de partida da abordagem de um processo de musealização, que não começa necessariamente pela salvaguarda.

afinidade, podendo ser pesquisa básica em Artes, em História, em Antropologia, em Zoologia, em Mineralogia, ou em várias destas, quando se trata de um museu não disciplinar, um museu integrado, um ecomuseu, um museu de cidade ou mesmo um destes museus ecléticos em que há acervos compartimentados, mas de várias áreas⁵³. Na figura a seguir, diferenciei a pesquisa (básica) por se tratar de pesquisa proveniente de outras áreas, enquanto a pesquisa aplicada está como amparo para os demais fazeres museais. Em resumo, se pensarmos que a Museologia trata dos destinos das coisas (BRUNO, 2009), enquanto a interpretação das coisas cabe às áreas básicas de pesquisa, que por sua vez não se interessam em garantir a passagem destas coisas a legado, a condução do processo que faz estas coisas chegarem às gerações futuras como herança por meio da salvaguarda e da comunicação é que seria específico da Museologia (idem), incluídos aí práticas, procedimentos, técnicas, metodologias, pesquisas e teorias.

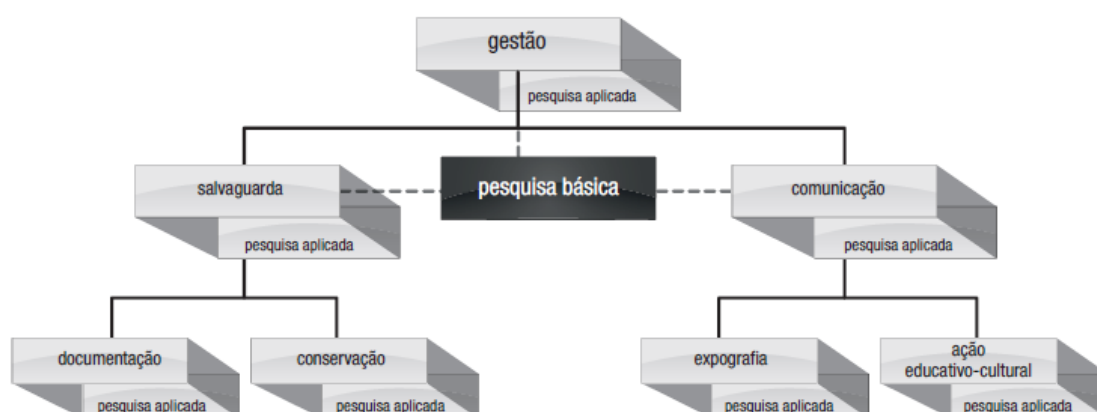


Figura 4: A pesquisa básica e a aplicada nos processos de musealização (DUARTE CÂNDIDO, 2014: 163)

Museologia em museus: para além da pesquisa e das operações museológicas, uma prática de mediação

Afora a pesquisa aplicada, a Museologia contribui, nos processos de musealização, como mediadora no âmbito da equipe interdisciplinar. Isso não significa dizer que não produza, ela mesma, conhecimento novo, mas que esse conhecimento deva ter como interesse a mediação de grupos de trabalho

⁵³ Peter Van Mensch (2004) assinala ainda a existência das disciplinas de suporte (Gestão, Comunicação, Pedagogia, Design, Química, etc.).

interdisciplinares envolvidos em processos de comunicação e gestão de informação proveniente de outros campos, chamados de áreas básicas, como já vimos.

O mediador é um terceiro elemento num processo de construção de uma qualquer realidade fortemente comunicacional no qual desempenha o papel simultaneamente de tradutor, facilitador, negociador, anfitrião, embaixador, parceiro, moderador, decodificador, orientador, catalisador e intermediário entre dois ou mais interlocutores, tendo como cenário diferentes contextos de sociabilidade, sendo por isso a sua identidade redefinida constantemente. (AZEVEDO, s.d.: 11)

Portanto, mediar é também produzir um conhecimento novo, não apenas reproduzir ou ‘traduzir’ o conhecimento de outra área. Destacar o papel de mediação da Museologia não é diminuí-la, é estar em sintonia com as ideias da Declaração de Caracas, de 1992, que reforçou o museu como canal de comunicação (DUARTE CÂNDIDO, 2014: 59). A Museologia tem um forte papel de mediação, entre referência patrimonial e sociedade, entre conhecimento científico e público leigo, e entre os diferentes campos do conhecimento que se articulam no museu (DUARTE CÂNDIDO, 2009).

Numa situação em que várias inteligências estejam em torno de um mesmo processo de musealização, enquanto as áreas básicas se voltam para a interpretação das coisas, a Museologia aborda essas coisas com o fito de lhes atribuir relevância (MANUEL-CARDOSO, 2014), zela pelo seu destino (BRUNO, 2009) e, por meio delas, proporciona à sociedade⁵⁴ meios para realizar leituras de mundo e atuar sobre ele de maneira a transformá-lo (RÚSSIO, 1990: 204).

Precisamos contribuir mais fortemente para a construção disciplinar da Museologia, que teve seu ápice, segundo Dominique Poulot, no fim dos anos 1980, enquanto a partir da década seguinte há um refluxo, com predominância de uma “fraseologia estereotipada” (POULOT, 2005: 97). Talvez a “corrida” para a teoria tenha proporcionado alguns avanços iniciais, mas, após um tempo, tenha gerado seu distanciamento das práticas e, com isso, seu próprio esvaziamento. São recorrentes, por isso, duas faces da questão: teoria desconectada de práticas e por isso esvaziadas, mas também resistência dos

⁵⁴ Rússio utiliza o termo Homem, inclusive em suas diversas definições do fato museal. O termo é datado e, em concordância com o olhar crítico de meus e minhas colegas atuantes nos estudos de gênero, sempre que possível eu substituí por sociedade.

museus a se abrirem aos novos profissionais formados no campo da Museologia⁵⁵. São vários os desafios, é necessária muita inquietação e muitos revezamentos entre teoria e prática para que possamos alcançá-los.

Considerações finais

Peter Van Mensch parece ter uma posição dúbia a respeito da problemática deste artigo pois, como vários de seus colegas europeus, inclui a pesquisa (sem adjetivação) em seus textos. Mas lendo-se com atenção sua tese, no capítulo específico sobre metodologia (***Towards a methodology***), ao apresentar como pontos de partida o campo de ação, a forma da ação, o padrão de ação, o objeto da ação e o propósito da ação, inclui o seguinte argumento no padrão da ação:

These basic museological activities are: preservation (including collecting, conservation, restoration, documentation) and communication (including exhibition and education).⁵⁶ (VAN MENSCH, 1992)

Anteriormente (infelizmente eu uso uma versão não paginada da tese, que não tem uma publicação oficial em inglês circulando, e outras versões são incompletas), ele esclarece ainda:

'Research' in the meaning of subject-matter research, should not be considered part of museology. The confusion arose from the fact that the museum institute is still used as general frame of reference. No clear distinction is made between the functions of the museum institute and the functions in museology.⁵⁷ (VAN MENSCH, 1992)

Ou seja, para deixar mais claro o argumento, a única coisa que falta é realmente não usar o termo pesquisa isoladamente, e sempre associá-lo ao

⁵⁵ Este fenômeno é observável não somente no Brasil, mas em todo o mundo. Segundo Van Mensch (1992), em uma mesa redonda em 1984 sobre desenvolvimento profissional, alguns diretores de museus canadenses indicaram relutância em empregar egressos dos cursos de Museologia (*Museum Studies*) por causa de sua falta de experiência prática e formação super generalista. Em minha prática percebo resistências similares ainda hoje em muitos países como Alemanha, Bélgica e Portugal, e o esforço reiterado dos cursos de Museologia de mostrarem para o campo dos museus para que servem os profissionais com formação em Museologia.

⁵⁶ Tradução livre: "Estas atividades museológicas básicas são: preservação (incluindo coleta, conservação, restauração, documentação) e comunicação (incluindo exposição e educação)."

⁵⁷ Tradução livre: "'Pesquisa' no sentido de pesquisa da área básica não deveria ser considerada parte de museologia [o autor, diferentemente de mim, usa caixa baixa]. A confusão surgiu do fato que a instituição museu é ainda usada como quadro geral de referência. Nenhuma diferenciação clara é feita entre as funções da instituição museu e as funções na museologia."

adjetivo básica ou aplicada/museológica, diferenciando assim, entre funções museais e museológicas, e que pesquisas se faz em cada uma delas. Finalmente, reforço o que já afirmei anteriormente: a clareza sobre estes conceitos, no caso, pesquisa museológica, é fundamental para embasar modelos de formação, e assim foi fundamentada a proposta para o Projeto Pedagógico do Curso de Museologia da UFG, já analisado em outros textos. Compreender as especificidades da pesquisa museológica é ainda fator fundamental na orientação de trabalhos de conclusão de curso, na escolha de temáticas e abordagens que fortaleçam o campo, sem concorrer de maneira inócua com pesquisas que já são realizadas em outras áreas.

Agradecimentos:

Registro meu agradecimento ao colega Jean Baptista, que ao me convidar para uma aula em sua disciplina de Trabalho de Conclusão de Curso no Bacharelado em Museologia da UFG, me provocou com o tema da pesquisa em Museologia, que me é muito caro e aparecia fragmentado em minhas aulas e textos, mas não desenvolvido como aqui.

Da mesma forma agradeço a todos os alunos e alunas que passaram por mim e com seus questionamentos e reflexões contribuíram para amadurecimento destas ideias tanto quando os textos e autores com quem estou em interlocução.

Meu agradecimento especial à Carolina Ruoso, colega de coordenação de GT no SEBRAMUS, por abrir espaço para que eu apresentasse meu texto autoral na publicação e ainda fazer uma leitura crítica. Finalmente, obrigada à Rede de Professores e Pesquisadores do Campo da Museologia pela oportunidade de difusão destas ideias nesta importante publicação.

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Maria do Rosário Palma de Melo. *Dinâmicas de aprendizagem nos museus: a mediação*. Lisboa: Museu Calouste Gulbenkian, (s.d.).

BRUNO, Maria Cristina O. Estudos de cultura material e coleções museológicas: avanços, retrocessos e desafios. In: GRANATO, Marcus; RANGEL, Márcio F. (Orgs.) *Cultura material e patrimônio da ciência e tecnologia*. Rio de Janeiro: Museu de Astronomia e Ciências Afins – Mast, 2009. [Livro eletrônico]

BRUNO, Maria Cristina O. Museologia e museus: os inevitáveis caminhos entrelaçados. In: *XIII Encontro Nacional Museologia e Autarquias – a Qualidade em Museus*, Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, 2006a, p. 05-20. (Cadernos de Sociomuseologia, 25)

BRUNO, Maria Cristina O. *Museologia e Comunicação*. Lisboa: ULHT, 1996. (Cadernos de Sociomuseologia, 9)

DUARTE CÂNDIDO, Manuelina Maria. *Gestão de museus, um desafio contemporâneo: diagnóstico museológico e planejamento*. 2ª Edição. Porto Alegre: Editora Medianiz, 2014.

DUARTE CÂNDIDO, Manuelina Maria. "Museus e conhecimento interdisciplinar". In: *Revista Museu*, v. 1, p. 1, 2009. Disponível em: www.revistamuseu.com.br. Acesso em 22 Dez 2017

DUARTE CÂNDIDO, Manuelina Maria. "Structure for a Museology course in Brazil". In: *The Problems of Museology*. Saint Petersburg, Russia. (<http://voprosi-muzeologii.spbu.ru/en>) (no prelo)

FOPP, Michael A.. *Managing museums and galleries*. London: Routledge, 1997.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. São Paulo: Graal, 1979.

HERNÁNDEZ-HERNÁNDEZ, Francisca. *Planteamientos teóricos de la museología*. Gijón: Ediciones Trea, 2006. (Biblioteconomía y Administración Cultural, 142)

MAIRESSE, François. « Musée » in : DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François (dir.). *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. Paris: Armand Colin, 2011. p. 271- 320.

MANUEL-CARDOSO, Pedro. "*O Que é a Museologia e o Património?*". Lisboa: IGAC, 2014.

POULOT, Dominique. *Musée et muséologie*. Paris: Éditions La Découverte, 2005. (Collecton Repères)

RÚSSIO CAMARGO-GUARNIÉRI, Waldisa. *A interdisciplinaridade em Museologia*. Texto de aula, 1977. (manuscrito não publicado)

RÚSSIO CAMARGO-GUARNIÉRI, Waldisa. "Museologia e museu" (1979) in BRUNO, Maria Cristina O. (coord.). *Waldisa Rússio Camargo Guarniéri: textos e contextos de uma trajetória profissional*. 2 v.. São Paulo: Pinacoteca do Estado / Secretaria de Estado da Cultura /Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, 2010.

RÚSSIO CAMARGO-GUARNIÉRI, Waldisa. Conceito de Cultura e sua inter-relação com o patrimônio cultural e a preservação (1990) in BRUNO, Maria Cristina O. (coord.). *Waldisa Rússio Camargo Guarniéri: textos e contextos de uma trajetória profissional*. 2 v.. São Paulo: Pinacoteca do Estado / Secretaria de Estado da Cultura /Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, 2010.

VAN MENSCH, Peter. *Museology and management: enemies or friends?* In: MIZUSHIMA, E. (red.). *Museum management in the 21st century*. Tokyo: Museum Management Academy, 2004, p. 03-19.

VAN MENSCH, Peter. *Towards a methodology for Museology*. PhD thesis, University of Zagreb, 1992. Disponível em:



<www.xa.yimg.com/kq/groups/23466284/1995686355/name/Towards> .
Acesso em 22 Dez 2017.

VARINE, Hugues de. « Le musée au service de l'homme et du développement » (1969) in DESVALLÉES, André. *Vagues*: une anthologie de la nouvelle muséologie. Paris: W M. N. E. S., 1992. Vol. 1. P. 49-68.

MUSEOLOGIA E AS TECNOLOGIAS DIGITAIS E EM REDE: PATRIMÔNIO E MUSEUS EM ESPAÇOS E TEMPOS EXPANDIDOS

Carmen Lucia Souza da Silva
Priscila Maria de Jesus

A vivência e o estudo do patrimônio cultural e dos museus adquiriram outras perspectivas de abordagens e possibilidades de imersão com a ampliação dos usos das tecnologias digitais e de conexão em rede. Esta aproximação, cada vez mais estreita e ao mesmo tempo vasta, mobiliza iniciativas crescentes de pesquisas científicas e de experiências em espaços museológicos, que passam a ser vistos também como ambientes interconectados, espaços de memória expandidos. Ações e investigações desenvolvidas a partir do campo da Museologia, com associações interdisciplinares, que questionam paradigmas e convidam ao pensamento complexo, do que pode ser “tecido junto”, como ensina Morin (2006), em ambientes de socialização de conhecimento. Neste trabalho, apresentamos algumas pesquisas que foram dialogadas coletivamente e que delineiam o anseio de propor espaço de compartilhamento de ideias e de encontro de pesquisadores interessados no debate, no Brasil, sobre o patrimônio e os museus na Cultura digital, transmidiática e ciberconectada.

A abertura desse ambiente de diálogo científico sobre essas temáticas partiu das propostas de constituição de dois Grupos de Trabalho (GT's) inéditos para o 3º Seminário Brasileiro de Museologia (Sebramus), realizado em Belém do Pará, de 20 a 24 de novembro de 2017. Um deles, denominado *Museologia e patrimônio em espaços expandidos*, tinha como intento “estabelecer e consolidar uma rede para o diálogo e reflexões sobre experimentos de socialização do patrimônio e concepção de espaços museológicos expandidos através das técnicas e tecnologias da informação e comunicação”, citando como exemplos práticas e estudos teóricos sobre “games digitais e analógicos que dinamizam os museus e o patrimônio, os cibermuseus ou museus digitais, as ações de digitalização e virtualização do patrimônio em 2D e 3D”, além de “recursos expositivos que utilizam Realidade Virtual e/ou Realidade Aumentada, entre outros”. O GT objetivava dar visibilidade aos estudos e experiências, promover troca de ideias, e incentivar a produção de conhecimento nessas



vertentes temáticas, através de diálogos interdisciplinares da Museologia com outros campos de saber.

Com proposta semelhante, também foi apresentado o GT intitulado *Entre cenas e narrativas: o uso de novas tecnologias na comunicação museal*. Este GT propunha “a discussão de teorias e possibilidades do uso das tecnologias na concepção de exposições” e análises de “exposições que trazem recursos tecnológicos em seus circuitos expositivos” e de “tecnologias que são utilizadas ou podem vir a serem utilizadas nos ambientes museais” e seus “impactos nos processos de recepção e comunicação nos museus”. Sob estes prismas, também estava aberto a estudos e debates acerca do uso nos espaços expositivos de “realidade aumentada, realidade virtual, games, softwares e mecanismos interativos que aproximem e informem o visitante do museu”.

Os dois GT's foram integrados em um só, o GT 09, o que fortaleceu, uniu e ampliou o debate sobre as conexões entre a Museologia e as tecnologias digitais e em rede. Pesquisadores de diferentes Estados brasileiros submeteram trabalhos, o que também estendeu a visibilização e a discussão da produção científica nessas temáticas originada de distintos polos do país. Os textos discutiam, por exemplo, os avanços das tecnologias da informação e comunicação no Brasil e o objeto de estudo da museologia; o papel dos *museum makers* e seu modo de erigir expografias digitais; a expansão sócioespacial da memória e do patrimônio e o protagonismo do “ciber-público” de museus; e a implementação do projeto de Mídias Interativas Expográficas no Museu Casa de Cora Coralina, na Cidade de Goiás (GO), para citar alguns.

Nos dois dias de debates, entre as reflexões teóricas discutidas, algumas foram consideradas basilares, como o tensionamento entre os conceitos de museu virtual e cibermuseu, cuja discussão não é recente, mas ainda gera controvérsias, como destacado por Desvallées e Mairesse (p. 67, 2013):

[...] o museu virtual pode ser concebido como o conjunto de museus possíveis, ou o conjunto de soluções possíveis aplicadas às problemáticas às quais responde, notadamente, o museu clássico. Assim, o museu virtual, em uma acepção que não é a do cibermuseu, pode ser definido como um ‘conceito que designa globalmente o campo problemático do museal, isto é, os efeitos do processo de descontextualização/recontextualização’ [...]. (DESVALLÉES; MAIRESSE, p.67, 2013).

Na origem dessa reflexão está o pensamento de Levy (1999), que destaca:

[...] O ciberespaço [que também chamarei de 'rede'] é o novo meio de comunicação que surge da interconexão mundial dos computadores. O termo especifica não apenas a infra-estrutura material da comunicação digital, mas também o universo oceânico de informações que ela abriga, assim como os seres humanos que navegam e alimentam esse universo. [...]. (LÉVY, 1999, pag. 17)

A esse conceito, soma-se o de “cibercultura” que enfatiza “o conjunto de técnicas [materiais e intelectuais], de práticas, de atitudes, de modos de pensamento e de valores que se desenvolvem juntamente com o crescimento do ciberespaço” (LÉVY, 1999, p. 17). O cibermuseu, portando, partindo deste prisma, seria não só a presença do museu na rede, em suas possibilidades diversas de uso, mas também se constitui das pessoas que as utilizam, como por exemplo o seu “ciber-público”, que pode construir e desconstruir seus “ciberpersonagens”, uma “multiplicidade de personalidades de natureza prismática ou multifacetada” (ANDRADE, 2010) feitas para vivenciar o ciberespaço e remodelar identidades.

Por “virtual”, o filósofo francês entende “toda entidade ‘desterritorializada’, capaz de gerar diversas manifestações concretas em diferentes momentos e locais determinados, sem, contudo, estar ela mesma presa a um lugar ou tempo em particular” (LEVY, 1999, p. 47). Ele destaca que, “em termos rigorosamente filosóficos, o virtual não se opõe ao real, mas, sim, ao atual: virtualidade e atualidade são apenas duas maneiras de ser, diferentes” (LEVY, 1996, p. 15). Desta forma, e longe de defender um só sentido possível, mas sinalizando uma possibilidade mais expandida de uso do “virtual”, a exteriorização do museu e do patrimônio, em movimentos dinâmicos por tempos e espaços, é que expressariam suas virtualidades, e não a existência ou não de referentes no mundo físico. Nesta direção apontam Desvallées e Mairesse (p. 67, 2013): “O museu virtual, ao se constituir como uma gama de soluções possíveis para a questão do museu, inclui naturalmente o cibermuseu, mas, nessa perspectiva, não se reduz a ele”.

São entendimentos cujo delineamento se aprofunda no Brasil, a partir do desenvolvimento das pesquisas, sua visibilização, e, em especial abertura de



espaço de discussão constante e específica em evento científico, o que o GT integrado 09 ofereceu. Para dinamizar os estudos sobre os elos possíveis entre patrimônios, museus, virtual, ciberespaço e outros conceitos, teorias e experiências nesta temática, também foram mobilizados nos trabalhos apresentados ao GT autores como: Castells (2011), Foucault (2009), Fuck e Vilha (2012), Jenkins (2015), Mensch (2009), entre outros. Percebe-se, portanto, que para compreensão das problemáticas estudadas, nesta vertente, foi preciso a articulação de pensamentos oriundos de diferentes áreas de estudo, mas tendo como norte a Museologia.

Para melhor detalhar e exemplificar as discussões travadas neste GT, apresentaremos a seguir estudos, desenvolvidos em estados brasileiros distintos, e que mostram variados caminhos de investigações, em contextos heterogêneos, sobre patrimônios culturais e museus e a aproximação dialógica com a tecnologia digital e de conexão em rede.

Museus e patrimônio para além da conexão

Diante de uma época de tempo e espaços sobrepostos e de uma sociedade que os interliga em rede, dois projetos da Universidade Federal do Pará desenvolvem estudos transdisciplinares entre as áreas da Museologia, Comunicação, Realidade Virtual e Artes Visuais com o intuito de colaborar com a reflexão sobre o patrimônio cultural digital e a memória socializada na internet. O primeiro é *Cartografias na Internet – Entre Memórias e Patrimônio*, desenvolvido no âmbito Universidade Federal do Pará (UFPA). Através deste projeto mapeamos e construímos cartografias de espaços na Web, com o intuito de inferir como a internet vem possibilitando (re)construir ou (re)descobrir o patrimônio cultural e as instituições museológicas. Buscamos compreender esse processo em fluxo e, principalmente, responder como se (re)configuram diante de novas possibilidades de pensar o virtual. Questionamento que também se alimenta do debate entre o “fabricar esquecimento” do tempo em tela e a “febre de memória”, na qual se inscreve o crescimento dos museus desde a segunda metade do século XX, o que demanda pela necessidade de “investigar nossa contraditória percepção das transformações da temporalidade, de modo que nos permita ‘pensar juntos a amnésia e o boom da memória’ (MARTÍN-BARBERO, 2006, p. 71).

Através do projeto *Cartografias na Internet*, foram feitos quatro mapeamentos, utilizando metodologia híbrida, que, em uma primeira fase, envolveu diversos *softwares* como de *Web crawler* e de construção dos grafos, para obtenção de materiais que permitam observar e descrever espaços. Nesta etapa foram feitos mapeamentos da rede tendo como eixos propagadores três ambientes na internet com considerável conteúdo sobre museus e patrimônio: Conhecendo Museus⁵⁸, Era Virtual⁵⁹ e Google Arts & Culture⁶⁰. Na etapa seguinte, foram feitas cartografias de “ambientes de fala” sobre museus na internet, com ênfase sobre a composição dos *posts* de visitantes de museus de Belém no portal *TripAdvisor*.

Trabalhos investigativos que, entre outros aspectos, mostraram que vivenciar o patrimônio cultural ou espaços museológicos, na contemporaneidade, representa uma experiência em processo de expansão e de fortalecimento da conexão, entre espaços e tempos múltiplos, portanto não excludentes. Como um deslocar-se do passado ao presente, diante do futuro, através de ambientes e representações, sincréticos, que, como portais, convidam à passagem pendular entre o esquecimento e a memória, entre a significação e a ressignificação, entre o (des)conhecimento e o (re)conhecimento. Um movimento processual e dinâmico, mas não-linear, que deixa exposta a complexidade desta era da comunicação digital em rede quando se trata da expansão dos usos do patrimônio, especialmente, na Web.

Virtualização do patrimônio

O segundo projeto, que aqui vamos nos deter um pouco mais, é o *Transcodificações Urbanas: virtualização dos monumentos de Belém*, que se lança aos desafios de conjugar a reflexão sobre a preservação do patrimônio e a transformação que o atravessa, sob os usos sociais das tecnologias emergentes integrado à apropriação dessas tecnologias. Baseado em pesquisas de materiais, documentos, imagética e tecnológica, desenvolve visitas de espaços de patrimônio (figura 1), criadas em ambiente interativo com

⁵⁸ Disponível em: <<http://www.conhecendomuseus.com.br/>>. Acesso em: diversos 2017-2018.

⁵⁹ Disponível em: <<http://eravirtual.org/>>. Acesso em: diversos 2017-2018.

⁶⁰ Disponível em: <<https://artsandculture.google.com/search?q=brasil>>. Acesso em: diversos 2017-2018.

modelagem 3D, e disponibilizados no site do projeto (www.monumentosdebelem.ufpa.br).



Figura 1 – Fragmento da visitação 3D ao Monumento Gama Malcher
Fonte: UFPA/Monumentos de Belém/Transcodificações Urbanas

Dois conceitos, o de virtual e o de agenciamento, são norteadores desse projeto. Além do que propõe Levy (1999), a compreensão de virtual que partimos pode ser visualizada ainda quando Foucault (2009, p. 415) traz o exemplo do espelho:

O espelho, afinal, é uma utopia, pois é um lugar sem lugar. No espelho, eu me vejo lá onde não estou, em um espaço irreal que se abre virtualmente atrás da superfície, eu estou lá longe, lá onde não estou, uma espécie de sombra que me dá a mim mesmo minha própria visibilidade, que me permite me olhar lá onde estou ausente: utopia do espelho. Mas é igualmente uma heterotopia, na medida em que o espelho existe realmente, e que tem, no lugar que ocupo, uma espécie de efeito retroativo; é a partir do espelho que me descubro ausente no lugar em que estou porque eu me vejo lá longe. A partir desse olhar que [...] se dirige para mim, do fundo desse espaço virtual que está do outro lado do espelho, eu retorno a mim e começo a dirigir meus olhos para mim mesmo e a me constituir ali onde estou; o espelho funciona como uma heterotopia no sentido em que ele torna esse lugar que ocupo, no momento em que me olho no espelho, ao mesmo tempo absolutamente real, em relação com todo o espaço que o envolve, e absolutamente irreal, já que ela é obrigada, para ser percebida, a passar por aquele **ponto virtual** que está lá longe. (FOUCAULT, 2009, p. 415; destaque nosso).

Por meio do *Transcodificações Urbanas*, também acreditamos que o virtual se apresenta em processo dinâmico. Está além das simples imagens, de



unicamente digitalizar o patrimônio, de focar na compreensão de acervos compostos por bytes, da mera presença na internet ou em oposição aquilo que é físico ou presencial ou está no espaço tradicional. A virtualização é dinâmica, pressupõe desterritorialização, deslocamento, passagem pelo “ponto virtual”, ser potência pela possibilidade de tornarem atuais. Os ambientes imersivos do projeto objetivam, desta forma, propiciar ao visitante a possibilidade de passar pelo “ponto virtual”, de vivenciar um ambiente que existe em potência justamente por ser possível “realizá-lo”.

Mas essa passagem, em pêndulo, requer dois movimentos. O primeiro que o ambiente modelado e socializado em rede, como potência, seja lugar de usos outros, emergentes. O segundo, atrelado ao primeiro, é que exige interação, participação do visitante, permitindo novas vivências. Sem esses dois movimentos não seria possível exercitar a virtualização, inclusive de museus e patrimônio. Para melhor compreender o segundo movimento, é necessário o entendimento sobre o “regime de imersão”, que Machado (2007) trata conforme o conceito de “agenciamento”:

Os povos de língua inglesa chamam de agenciamento (agency) a sensação experimentada por um interator de que uma ação significativa é resultado de sua decisão ou escolha (Murray, 1997: 126). Normalmente, quando lemos um romance ou assistimos a um filme, não esperamos que qualquer de nossas ações possam interferir na evolução da história, ou seja, não experimentamos nenhum sentimento de agenciamento. Por mais grave ou perigosa que seja a situação apresentada em um filme, sabemos que nada podemos fazer, enquanto espectadores, para ajudar as personagens. Já nos meios digitais, nós nos defrontamos o tempo todo com um mundo que é dinamicamente alterado pela nossa participação (MACHADO, 2007, p. 212).

Agenciar neste novo cenário seria, de acordo com o autor, experimentar como seu agente, como aquele que age dentro do evento e como elemento em função do qual o próprio evento acontece. Desta forma, o efeito do agenciamento seria necessariamente interativo, passaria por desenvolver sistemas capazes de reagir ou de responder às ações dos usuários. Este cenário apresentado por Machado (2007) está voltado especialmente para pensar o *videogame*, onde a intervenção do jogador é necessária e sem ela não haveria literalmente o jogo. Por outro lado, a intervenção do interator, no jogo, está condicionada à própria existência do sistema.



Contudo, quando se trata de virtualizar espaços de monumentos históricos e de Arte Pública, recorreremos ao conceito de agenciamento como um convite às experiências de imersão como possibilidades de reconstruir vivências através desses espaços, vistos como expandidos e inscritos em uma sociedade que os interliga em rede. Inclusive, abrindo portas à ressignificação e reapropriações desses espaços na contemporaneidade, propondo, portanto, novos usos sociais. E, como propõe Garcia Canclini (2006), considerar, portanto, que o patrimônio cultural está envolto em tensões entre a memória histórica e a trama visual das cidades modernas. Para isso, deve considerar a diferença entre o arcaico, o residual e o emergente, proposta por Raymond Williams.

O **arcaico** é o que pertence ao passado e é reconhecido como tal por aqueles que hoje o revivem, quase sempre 'de um modo deliberadamente especializado'. Ao contrário, o **residual** formou-se no passado, mas ainda se encontra em atividade dentro dos processos culturais. O **emergente** designa os novos significados e valores, novas práticas e relações sociais. (WILLIAMS apud GARCIA CANCLINI, 2006, p. 198)

Quando se trata dos usos sociais do patrimônio através das tecnologias comunicacionais também se torna indispensável considerar o arcaico, o residual e o emergente para se opor ao dualismo entre o presente e o passado. Mais do que apresentar o patrimônio como um objeto "autêntico" da sociedade (o arcaico), as tecnologias comunicacionais podem nos permitir enxergar novos horizontes daquilo que permanece (o residual) para trazer outras formas de apropriação, novos significados (o emergente). Aberturas epistemológicas que permitem questionar paradigmas e permitir o fluir do pensamento para compreensão da sociedade em tempos e espaços expandidos.

Entre narrativas: do tradicional ao digital

Em tempos em que a internet e as tecnologias da informação têm feito parte do dia a dia não apenas da população, mas também de empresas, instituições, ONGs, o museu no Brasil nos últimos anos tem se utilizado desse ambiente como um recurso educacional e, sobretudo, de comunicação de seu acervo. Nessa perspectiva, os museus enquanto espaços voltados para a disseminação da informação que dialogam, constantemente, com as novidades e inovações, adequando-as para o trato diário do fazer museológico, deve estar



atento à gestão da propriedade intelectual, uma vez que esta possibilita o maior alcance e qualidade nos processos de comunicação interno e externo. Assim, ao se afirmar que “As inovações tecnológicas, por sua vez, podem ser entendidas como a introdução de produtos/serviços ou processos produtivos tecnologicamente novos e melhorias significativas em produtos e processos existentes.” (FUCK; VILHA, 2012, p. 08). Essa ideia parte da que tecnologias desenvolvidas para determinados fins, podem ser adaptadas e adequadas para novas funções e outros contextos, a exemplo dos museus.

Embora, nem todas as instituições possuam em seu escopo corpo técnico ou recursos para a sua inserção nas inovações tecnológicas, uma gestão eficiente e que vise a sustentabilidade e baixo custo das ações, bem como políticas de fomento de PI, possibilitariam uma diversidade de linguagens e formas como são abordadas as narrativas dentro do espaço museal, bem como seus acervos.

A Propriedade Intelectual (PI) versa sobre o direito da produção humana, por meio de suas obras, sejam artísticas, científicas ou literárias, as marcas comerciais e industriais, elencando-as em três modalidades específicas: direito autoral – direito do autor, direitos conexos e programas de computador; propriedade industrial - marcas (nome de um produto ou serviço), patentes (uma nova tecnologia), desenho industrial (desenho de um objeto), indicação geográfica (localização de produto ou serviço), e transferência de tecnologia; e proteção sui generis, que compreende a topografia de circuito integrado (desenho de um chip), o cultivar e conhecimento tradicional (JUNGSMANN, 2010).

No que tange aos museus e a gestão da PI dialogam, sobretudo, com o direito autoral, quando da reprodução, divulgação e informação de suas obras, com o intuito de garantir ao-(s) autor-(es) a proteção contra o uso indevido e qualidade da mesma. Assim, “A gestão de PI engloba uma série de processos que ajudam identificar, organizar e aumentar o conhecimento sobre a coleção de um museu.” (PANTALONY, 2017, p. 75). Essa gestão de PI, por exemplo, permite saber quem detém a titularidade dos direitos autorais para fins de reprodução ou uso de imagens que fazem parte do acervo da instituição e possíveis restrições de uso. Embora o assunto seja extenso e permita outros diálogos, ressalta-se a importância desse levantamento para o uso desse acervo



em inovações que possam ser desenvolvidas dentro e para a instituição museológica sem que gere problemas futuros de titularidade de autoria e inviabilizando, por exemplo, projetos que já tenham sido financiados e ou estejam em processo de capacitação de recursos.

O processo de virtualização da informação, por meio de uma gestão do acervo, sobretudo no que tange ao hiperdocumento e a possibilidade de agregar ou modificar outras informações a partir pelo/para o usuário, na atualidade, norteia as ações do museu e os processos de salvaguarda do patrimônio. Dentro de uma lógica museológica, a comunicação museal é o primeiro e, às vezes, único processo com o qual o visitante tem contato dentro do espaço museal, no entanto, isto torna-o tão importante quanto os demais processos, quando da organização e gestão da instituição.

Pierre Lévy (1999) em seu livro *Cibercultura* entre outras questões que tange sobre os impactos e os processos de virtualização, destaca que esta permite a aproximação dos sujeitos e seus objetos de interesse ao derrubar as barreiras geográficas e temporais, possibilitando a imersão em um espaço/tempo diferenciado do vivido, o que possibilita discussões e interações tanto no nível informacional quanto no comunicacional.

No museu a concepção de exposições que consiste em um processo longo, complexo e criativo, integra o programa de comunicação da instituição, no qual curador ou equipe expositiva cria um ambiente instigante, informativo e capaz de transmitir em seu circuito, uma mensagem pré-determinada, que pode ser a missão do museu ou a história do seu acervo. Nesse processo ao se construir a narrativa da exposição, assim como no processo de aquisição de bens, é necessário realizar uma seleção, a qual atenderá critérios como: mensagem a ser passada, construção ou solidificação da identidade da instituição, orçamento, equipe disponível, acervo existente, público-(s) a ser-(em) atingido-(s). Essa narrativa, não constrói-se sozinha e quando trabalha-se com instituições que estão passando por um processo de reformulação, é necessário implementar etapas básicas para se pensar em seu sucesso futuro, seja uma exposição que use ou não recursos de inovação tecnológicas, um dos primeiros passos é o diagnóstico da comunicação museal e ter claro o que se pretende com a nova exposição.

Diagnosticando exposições

Cada profissional ou instituição irá compor metodologias próprias para diagnosticar a sua exposição, mas todos sempre passam ou contam, também, com a avaliação do público. Mas, além, do posicionamento dos visitantes, conhecer os pontos fracos e fortes já existentes, para serem sanados no processo de reformulação de uma comunicação museal constitui-se em ponto chave para início das ações.

Aqui, elas são divididas por áreas, as quais apresentam perguntas específicas que devem ser respondidas ao se analisar uma exposição existente. E para se analisar algo, é necessário questioná-lo. O processo de perguntar para/sobre a exposição, tem como objetivo lançar um olhar diferenciado e crítico sobre o museu. O modelo, serve como um ponto de partida, que pode e deve ser adaptado às indagações ou necessidades profissionais/institucionais:

- a) Conhecer o acervo e a exposição existente: possui uma compreensão da dimensão dos tipos de bens existentes na sua instituição e sua possível associações em metanarrativas⁶¹. Sabe o espaço existente e os melhores usos na criação de circuitos expositivos e ambientes para circulação dos visitantes;
- b) Suportes e informação: analisa suportes e informações dispostas, se os mesmos apresentam ou não um layout funcional, atrativo, objetivo;
- c) Comunicação museu – público: embora esse faça parte do processo como um todo, analisa especificamente os recursos utilizados para ao se dirigir especificamente ao visitante, como forma de atraí-lo, ouvi-lo e fidelizá-lo à instituição;
- d) Inovação: o museu apresenta recursos digitais ou não digitais que objetivam entreter e informar o seu visitante? É importante frisar os não digitais, pois embora dos digitais sejam os mais almejados, nem toda instituição possui estrutura e recursos para implantá-lo e manter uma exposição altamente tecnológica;

⁶¹ Compreende-se aqui o termo metanarrativas como outra possibilidade de inserção dos bens expostos ou não em outras mensagens a serem passadas/construídas, sobretudo por meio de leituras diferenciadas sobre o prisma de confrontar temas que sejam atuais e que dialoguem com questões sociais em pauta, tornando o museu também um espaço provocativo e não meramente informativo.

- 
- e) Análise crítica: perceber, quais os pontos que funcionara e aqueles que não, dentro da exposição existente, para que o novo projeto expográfico atenda às novas demandas institucionais.

Os museus têm se mostrado cada vez mais abertos ao uso de inovação tecnológica no auxílio da construção das narrativas expositivas, desde recursos tidos como de baixo custo, a exemplo dos *QR Codes* até aqueles que demandam maior complexidade, profissionais e orçamento, a exemplo da realidade virtual e aumentada, desenvolvimento de softwares, hologramas, games e outros. Essas novas interações têm possibilitado a inserção de elementos digitais no espaço físico do museu, permitindo que o seu público se conecte de forma diferenciada com aquilo que está exposto. Essas tecnologias, que tem se tornado frequente, tem como aliada o crescente número de pessoas no mundo com acesso a dispositivos como *smarthphones* com recursos quase ilimitados de funcionalidades.

Para prosseguir

As pesquisas aqui relatadas sinalizam o anseio de prosseguir no aprofundamento das investigações, dialógicas e interdisciplinares, que estabeleçam conexões entre a Museologia e as tecnologias digitais e em rede. Para compreensão dos lugares dos museus e do patrimônio na contemporaneidade, é preciso também investigar e debater as possibilidades museológicas emergentes, considerando as vivências de uma sociedade cada vez mais conectada. É necessária a abertura epistemológica que permita que os estudos nestas vertentes se entrelacem, colaborem entre si, sejam discutidos em espaços democráticos de conhecimento, e sejam compartilhados. É esta rede de ideias que propomos expandir.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Pedro de (coordenador). *Museus Públicos e Literacia Científico-tecnológica*. Redes de Comunicação de Significados no espaço interdimensional do museu. Lisboa: Extra-Colecção, 2010.

CASTELLS, Manuel. Museus na era da informação: conectores culturais de tempo e espaço. *Revista Musas*, Brasília, ano. VII, n.5, 2011, p. 8-21.

CONHECENDO Museus. *Apresentação*. Disponível em: <<http://www.conhecendomuseus.com.br/>>. Acesso em: diversos 2017-2018.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE François. *Conceitos-chave de Museologia*. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus: Pinacoteca do Estado de São Paulo : Secretaria de Estado da Cultura, 2013.

ERA Virtual. *Apresentação*. 2018. Disponível em <<http://www.eravirtual.org/>>. Acesso em: diversos 2015-2018.

FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Ditos e Escritos. Vol. 3. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

FUCK, M. P; VILHA, A. M. *Inovação Tecnológica: da definição a ação*. Ed. UFABC. Contemporâneos: Revista Artes e Humanidade. N.9 .2012.

GARCIA CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4. ed. São Paulo: USP, 2006.

GOOGLE. *Google Arts & Culture*. Disponível em: <<https://www.google.com/culturalinstitute/beta/search/streetview>>; <<https://www.google.com/culturalinstitute/beta/search?q=brasil>>. Acesso em: diversos 2016-2018.

JENKINS, Paul. *A cultura da convergência*. São Paulo: Aleph, 2015. (kindle ebook)

JUNGSMANN, Diana de Mello. *A caminho da inovação: proteção e negócios com bens de propriedade intelectual: guia para o empresário* /Diana de Mello Jungsmann, Esther Aquemi Bonetti. – Brasília: IEL, 2010.

LEMONS, André; Cunha, Paulo (orgs). *Cibercultura*. Alguns pontos para compreender a nossa época. In: *Olhares sobre a Cibercultura*. Sulina, Porto Alegre, 2003; pp. 11-23;

LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. Tradução Carlos Irineu da Costa. 3 ed. São Paulo: Ed. 34, 1999.

_____. *O que é o virtual?*. São Paulo: Ed.34, 1996.

MACHADO, Arlindo. *O sujeito na tela*.1. ed. São Paulo: Paulus, 2007.

MARTÍN-BARBERO, Jesús-Martin. *Tecnicidades, identidades, alteridades: mudanças e opacidades da comunicação no novo século*. In: MORAES, Denis. *Sociedade Mediaticizada*. Rio de Janeiro, Mauad, 2006.

MENSCH, Peter van. *Notas sobre os arredores: patrimônio e novas tecnologias*. *MUSAS* -revista brasileira de museologia, Ano V, 2009, n. 4, p. 11-23.

MORIN, Edgar. *A cabeça bem-feita: repensar a reforma, reformar o pensamento*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

PANTALONY, Rina Elster. *Gestão da propriedade Intelectual em Museus*. Tradução de Daniel B. C. Fernandes. Brasília: IBRAM, 2017.

TRIPADVISOR. **Apresentação**. Disponível em: <<https://www.tripadvisor.com.br/>> . Acesso: Diversos, 2017.

UFPA. *Monumentos de Belém – Transcodificações Urbanas*. Disponível em: <<http://www.monumentosdebelelem.ufpa.br/>>. Acesso em: diversos 2011-2016.

MUSEOLOGIA E ARTE CONTEMPORÂNEA EM DIÁLOGO

Anna Paula da Silva

Recusamos o espaço representativo e a obra como contemplação passiva; [...] recusamos a obra de arte como tal e damos mais ênfase ao ato de realizar a proposição; recusamos a duração como meio de expressão. Propomos o tempo mesmo do ato como campo de experiência. Num mundo em que o homem tornou-se estranho ao seu trabalho, nós o incitamos, pela experiência, a tomar consciência da alienação em que vive; recusamos toda transferência no objeto – mesmo no objeto que pretendesse apenas salientar o absurdo de toda expressão; recusamos o artista que pretendia transmitir através de seu objeto uma comunicação integral de sua mensagem, sem a participação do espectador; [...] Propomos o precário como novo conceito de existência contra toda cristalização estática na duração (CLARK, 1966).

Lygia Clark (1920-1988) e muitos outros artistas criaram obras que questionam o lugar museu, as (im)posições sobre o ver e o sentir, sobretudo, as narrativas de artistas e as suas obras abalaram o sentido perene da instituição. No texto acima, Clark (1966) apresenta as dimensões e os sentidos para a experiência com as suas obras e a importância de experimentar o processo e colocar em suspensão a obra como matéria e o tempo como algo hermético e estático.

O fato é que obras como de Lygia Clark ainda constituem reflexões e problematizações sobre o museu, como esse lugar de salvaguarda, que provoca os fetiches (i)materiais preservacionistas. Um dos casos recorrentes em narrativas sobre a poética de Lygia Clark é a obra *Os bichos* (1960-1964), que por sua vez, em instituições como o Museu de Arte Moderna do Rio Janeiro (MAM-RJ), encontra-se dentro de uma vitrine, e que para alguns significa o “enjaulamento” do bicho, o que subverte a proposta inicial da artista, onde o bicho é bicho quando o espectador o manipula e torna-se parte, corporalmente, ao bicho.

Este texto apresenta algumas reflexões sobre esse lugar da perenidade do museu e das convenções de materialidade sobre a preservação de obras de arte contemporânea, assim como o sentido de “origem” da obra a partir da poética para a sua (re)exibição; e, também, reflexões sobre o olhar da



museologia frente ao imaterial, efêmero e transitório da obra e as narrativas sobre as dificuldades de preservação. Recentemente, em reunião com o orientador de doutorado, Professor Emerson Dionísio Gomes de Oliveira, dialogamos sobre a impossibilidade da experiência do espectador com o Bicho frente ao sentido de “origem” proposto por Lygia Clark, e uma das reflexões que perdurou em meus pensamentos foi o fetiche sobre o sentido primeiro da obra, ou seja, sobre a proposta poética da obra, e a ideia de desdobramento, transmutação da obra e as necessidades preservacionista diante da matéria do Bicho, o objeto em metal, que coloca em evidência a função preservacionista da instituição museu. Neste sentido, vive-se, então, o paradoxo entre as noções de origem, singularidade, autenticidade e subversão da poética da obra no museu. Afinal, como a museologia tem refletido sobre essas questões?

Certa vez, em um evento da museologia, me foi indagado que os artistas não estavam preocupados/interessados em terem suas obras acervadas pelos museus. Naquele momento, a resposta plausível foi evidenciar a existência de museus que adquirem obras de arte contemporânea e do interesse dos artistas em terem suas obras em coleções museais, como uma forma de visibilidade, reconhecimento e legitimação de suas obras. Aquele tempo foi o tempo do mestrado, em que eu, como pesquisadora do campo do conhecimento da museologia, tentava compreender a “lógica” operacional de preservação de obras com linguagens tão distintas e que apresentam dificuldades para o enquadramento em um modelo de documentação apreendido em cursos de graduação em museologia.

A trajetória trilhada sobre a perspectiva de operacionalizar e construir formas de preservar, fundamentalmente, documentar acervos de arte contemporânea é uma reflexão contínua desde a graduação e sempre me pareceu algo paradoxal, como se essa tipologia de acervo apresentasse uma dificuldade maior para a sua preservação, uma vez que algumas das narrativas das obras, fundamentalmente, a poética, questionam o museu como um lugar da perenidade e de que as reflexões vislumbram a transitoriedade entre o perene e o efêmero e vice-versa.

Neste sentido, compreende-se a museologia como um campo do conhecimento interdisciplinar, onde conjuga as suas teorias e as práticas em



atravessamentos com outras áreas do conhecimento, no caso aqui apresentado com as artes visuais e a história da arte.

A Museologia, em sua dinâmica interdisciplinar, tem colaborado para que os museus desvelem de forma qualificada as suas formas de representação e argumentação e se estabeleçam como lugares de apreciação, contestação e negociação cultural, mas também, como espaços de acolhimento e aprendizagem, tendo na ressignificação dos bens patrimoniais a sua principal característica (BRUNO, 2006, p. 14).

A autora Cristina Bruno estabelece o museu como esse lugar de uma prática colaborativa para a construção e o desenvolvimento de narrativas frente aos seus acervos. O museu é compreendido como um dos lugares de campo da museologia, onde seu escopo pauta-se nas narrativas produzidas, capturadas e projetadas a partir de noções sobre a memória e o patrimônio. Enfatiza-se esse escopo a partir da tríade pesquisa, preservação e comunicação, que envolvem práticas operacionais dos museus. Este, por sua vez, é como um campo gravitacional, um dispositivo de poder entre narrativas e temporalidades construídas e reproduzidas, que tem em seus sentidos a transformação de suas práticas como documentação, conservação, comunicação, gestão, dentre outras a partir dos recursos humanos, da infraestrutura, dos seus acervos e do público.

A analogia frequentemente usada, é que a pedagogia não é a ciência da escola e a medicina não é a ciência do hospital. Entretanto, para otimizar suas operações, todo museu tem que fazer o uso dos princípios gerais da museologia, bem como toda escola insiste nos princípios gerais da pedagogia (MENSCH, 1994, p. 15)

Peter Van Mensch, como outros autores da museologia, enfatiza que a museologia não é a ciência dos museus, mas compreende que o museu é lugar que baliza as teorias e as práticas museológicas. Portanto, quando os museus adquirem e possuem obras de arte contemporânea inscritas em poéticas sob as noções de imaterial, efêmero e transitório são acionados a pensar em seus próprios contextos institucionais e a analisar as transformações que as práticas artísticas causam em seu *modus operandi*.

Para tanto, a pesquisa é fundamental para a atualização dessas práticas, e a interdisciplinaridade pode ser compreendida como um método, afinal



impulsiona o conhecimento sobre as obras e o seu contexto no acervo da instituição, bem como impulsiona a pesquisa a partir de referenciais teóricos e práticos de outros campos do conhecimento, ou seja, as narrativas e as temporalidades construídas em torno de uma obra e de sua órbita em diferentes contextos de institucionalização.

Para compreender o diálogo entre museologia e arte contemporânea, o texto está dividido em três partes: a primeira propõe pensar essas noções de imaterial, efêmero e transitório como uma característica de qualquer tipologia de acervo, e a potência da arte contemporânea como um vetor de reflexão para a museologia e o museu; a segunda aborda a trajetória da obra e o seu contexto em acervos; e a terceira problematiza os sentidos de preservação da reserva técnica para que as obras sejam comunicadas, exibidas.

1. A arte contemporânea como ponto de partida

Durante a graduação, na realização de pesquisa sobre documentação museológica, tanto na iniciação científica quanto na produção do trabalho de conclusão de curso do bacharelado em museologia, na Universidade de Brasília, o foco era a compreensão das especificidades da documentação de obras de arte contemporânea, priorizando o desenvolvimento de documentos, o preenchimento desses documentos e a pretensão da construção de um vocabulário controlado. Isto, por sua vez, gerou o projeto de pesquisa para o mestrado em museologia da Universidade Federal da Bahia.

No entanto, durante o campo do mestrado, no Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM-BA), que envolvia os projetos de artistas inscritos nos salões de arte da Bahia, como também toda a documentação arquivada pela instituição sobre os salões, foi encontrada uma diversidade de possibilidades de narrativas das poéticas das obras e compreensão da própria instituição sobre as obras, a partir dos critérios do edital, da seleção e premiação (prêmios aquisição para formar o acervo da instituição) do evento. De fato, os encontros com a documentação no campo, me fez perceber que não era uma questão de vocabulário controlado, era uma questão de reflexão sobre as condições poéticas e as condições institucionais para a existência e sobrevivência de obras adquiridas por meio dos prêmios ou doadas pelos artistas para a formação do acervo.



Em alguns casos, no MAM-BA, as condições institucionais não viabilizaram a preservação de obras já adquiridas, é o caso das obras efêmeras da instituição⁶², que se tornaram efêmeras não por suas condições poéticas, mas pela impossibilidade de conservação e manutenção das obras e pelo momento em que a instituição se deu conta da existência dessas obras em seu acervo. Quando o MAM-BA se dá conta de que três obras não existem materialmente, na reserva técnica ou em outro espaço da instituição, constitui a solução de torna-las efêmeras, ou seja, a instituição assimila as obras em uma perspectiva efêmera sob a não existência da materialidade das obras e frente a impossibilidade de salvaguarda do museu.

O subterfugio criado me parece tendencioso, tendo em vista que tende a disfarçar a impossibilidade institucional de preservação das obras, ou mesmo, de evitar uma problematização sobre a perenidade no museu, utilizando de narrativas, em uma perspectiva poética de existência efêmera das obras, a partir de uma breve descrição do que é efêmero em um documento e atribuindo essa noção como uma condição de algumas obras de arte contemporânea, e que não se relaciona com aquelas obras adquiridas frente a condição poética estabelecida pelos artistas. Até que ponto as condições institucionais podem se sobrepor as condições poéticas e vice-versa?

A partir dessas reflexões e indagação é evidenciado que os acervos, em suas diferentes tipologias, apresentam características com similitudes, enquanto parte de uma memória e patrimônio regional e nacional, que são irreduzíveis aos usos e não usos, e torna pungente a relação de seleção do que existe e sobrevive, uma vez que essa constituição de acervos, aquisição de obras, nos conta sobre narrativas inscritas em temporalidades tanto do passado como também do presente, e que impulsiona um possível futuro de análise de acervos e instituições. Assim, lembro do que a banca de mestrado mencionou na defesa de que a não perenidade e a imaterialidade estava presente

⁶² Ver dissertação de mestrado de museologia da autora, cujo título é Reflexões sobre a (não) perenidade nos museus: a documentação e a aquisição de obras nos Salões de Arte da Bahia (2015) (Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/18596/1/Disserta%C3%A7%C3%A3o%20completa%20%5BAnna%20Paula%20da%20Silva%5D%20-%20PPGMUSEU%20UFBA.pdf>>. Acesso em: 22 ago 2018).



em diferentes instituições e em diferentes acervos, que poderia ser uma discussão ampliada em outras frentes.

O caso narrado apresenta a arte contemporânea como um ponto de partida na pesquisa, no campo do conhecimento da museologia, fundamentalmente, por dois aspectos: o primeiro, a compreensão da documentação museológica constituída pela pesquisa; e o segundo, a musealização de arte contemporânea como um ato que causa a transmutação de práticas institucionais.

O primeiro aspecto é oriundo de uma inquietação como estudante, pesquisadora e professora da museologia: a compreensão de que a documentação museológica é apenas técnica, na medida em que se constitui um sistema de recuperação da informação, que possui um manual de normas e procedimentos, e que a partir disso dá conta da preservação do acervo.

O fato é que a documentação precisa de procedimentos e do cumprimento de etapas para que efetivamente o acervo seja salvaguardado, mas para que isso ocorra é necessário que os profissionais conheçam o seu acervo, e isto acontece por meio de pesquisas, a exemplo de uma ficha catalográfica com uma série de metadados a serem preenchidos, e o metadado *descrição* não se trata apenas de descrever aquilo que se vê, mas de compreender as narrativas daquele que documenta como de outras pessoas, afinal a experiência com objetos / obras é algo particular, por esta e por todas as outras etapas de documentação, compreende-se o processo de documentar como um processo de pesquisa.

O segundo aspecto é a musealização da arte contemporânea como um ato “[...] de (auto) afirmação e reinvenção do museu [...]” (NORONHA, 2017, p. 36). A autora Elisa Noronha (2017, p. 19) apresenta a musealização de arte contemporânea “[...] como um processo de atualização, adesão, ruptura, afirmação, reorientação de discursos e práticas institucionais [...]”, que impulsiona reflexões sobre as narrativas entre obras e instituição, bem como as temporalidades inscritas nessas narrativas. A partir da compreensão da obra em sua condição poética e o seu contexto de criação é possível relacioná-la à condição institucional, ou seja, compreender a assimilação em um acervo e as possibilidades de preservação, pesquisa e comunicação da obra.



A musealização de arte contemporânea abre para o questionamento da perenidade, pois algumas das obras criadas anunciam a sua efemeridade e transitoriedade como parte da poética, o que se diferencia de outras tipologias de acervos, em termos de “origem” e que são musealizados sob uma perspectiva da materialidade, mas que ao fim e ao cabo abordam o efêmero e o transitório, afinal a evidência material não é suficiente para construção de narrativas, assim a imaterialidade é uma necessidade intrínseca a ser preservada, pesquisada e comunicada em instituições museológicas.

A compreensão da obra de arte enquanto elemento material perene deixou de ser unânime por volta dos anos de 1960. Nessa época, tornou-se evidente que a conservação de processos artísticos e seus suportes materiais eram incompatíveis com muitas das poéticas concebidas desde então. Buscava-se, em certo sentido, desfazer-se de algumas convenções que envolviam acordos institucionais. No Brasil, os artistas começaram a problematizar a homogeneidade do suporte, entendido por meio de sua essência material, no mesmo período. Além de Barrio – e antes dele –, Hélio Oiticica, Lygia Clark, Antonio Manuel, Nelson Leirner, Paulo Bruscky, Lygia Pape, Luiz Alphonsus, Letícia Parente, Anna Bella Geiger tornaram-se nomes obrigatórios da historiografia brasileira. Todavia, o predicado do registro veio como elemento necessário para a construção narrativa que desse sentido memorial aos happenings, às performances e às intervenções da época (OLIVEIRA, 2011, p. 2).

Como abordado por Oliveira (2011), o registro é parte da produção artística contemporânea e torna-se fundamental para a documentação das obras, pois narra poéticas / notícias / contextos sobre algumas obras inscritas em linguagens que tem situações propositivas e tempo-lugar de acontecimento, a exemplo de performances, cuja existência e sobrevivência da obra e dos seus vestígios dependem da documentação realizada, seja pelo artista ou mesmo pelo museu.

Desta forma, a questão latente é o fato de a arte contemporânea propor formas de atuação das instituições, conforme as especificidades das obras e os acordos estabelecidos, questionando formas padronizadas de documentar, preservar, comunicar e pesquisar. Portanto, as obras de arte contemporânea tencionam e problematizam uma proposta fixa de atuação das instituições, assim como tencionam os fetiches da materialidade oriundos da teoria e prática museológica, como também entram em acordo com as condições institucionais.

2 A construção de um acervo!?

A produção de pesquisa sobre a relação entre a museologia e a arte contemporânea perpassa por uma noção de trajetória, principalmente, da trajetória da obra de arte em seu contexto de criação e no contexto institucional. Este, por sua vez, é o que tem causado reflexões sobre o desdobramento, sobre a trajetória da obra na formação de um acervo e na construção de narrativas a partir das condições poéticas e das condições institucionais.

A noção de trajetória é assimilada a partir do texto *The Migration of the Aura: or How to Explore the Original: Through Its Facsimiles* (2011) dos autores Bruno Latour e Adam Lowe. Os autores discutem a trajetória da obra de arte a partir de sua originalidade e da criação de cópias, em como a cópia está atrelada com a original e tem potência, uma vez que a cópia passa a ser um desdobramento, uma narrativa possível de uma obra de arte, entre possibilidades de explorar as trajetórias da original, da feitura de sua cópia e da exibição da cópia (LATOURE; LOWE, 2011, p. 108-109).

Neste sentido de trajetória, algumas obras de arte são (re)conhecidas por meio de suas imagens e de outras narrativas, que apresentam as suas trajetórias e, também, para a compreensão das relações entre originalidade, autenticidade, exibição, dentre outras tantas noções que evidenciam as escolhas / os recortes para existência e a sobrevivência da obra.

Portanto, compreende-se a trajetória da obra em seu contexto de criação, ou seja, das condições poéticas criadas e estabelecidas pelos artistas, como também a obra quanto tornar-se parte de um acervo. As trajetórias narram a formação de um acervo institucional e das relações possíveis entre a decisão do museu e a relação dessa obra com as outras que formam a coleção, dando em certa medida possibilidades de compreender as temporalidades, os anacronismos e os recursos humanos presentes durante a musealização e o acervamento.

[...] o museu, além de exhibir e estudar a obra, tem por obrigação cuidar da peça, climatizar o espaço onde ela fica. Aqui no meu ateliê não posso pensar em climatizar, seria muito caro. São raros os artistas que podem manter seus trabalhos em condições museológicas de armazenamento. O museu favorece a acessibilidade para pesquisa e empresta para outras



exposições do artista. Hoje em dia, o museu é a maneira mais respeitosa [do] artista tornar sua obra acessível ao público (MEIRELES, 2014, p. 110).

Cildo Meireles é de uma geração que questionava a institucionalização dos trabalhos, no âmbito do museu, e que anos mais tarde reconhecerá a importância desse lugar, quando descobre que uma instituição tem mais informações e documentação sobre a obra, *Eureka/Blindhotland* (1970-75), do que ele próprio. Evidentemente, é importante o artista contribuir – ser um desses recursos humanos para a existência e a sobrevivência da obra –, ou seja, ser parte da construção de narrativas sobre o trabalho e entrar em negociações com o museu sobre as formas possíveis de preservação.

Quando analisamos os acervos de museus de arte nos deparamos com a seguinte realidade quanto a aquisição / formação de acervo: doação dos artistas, obras oriundas de salões de arte e outros eventos como feiras de arte, comissionamento por colecionadores/ empresas e os contatos estabelecidos pela direção do museu. Para aqueles que perguntam do interesse dos artistas em serem institucionalizados em museus, a resposta é que existem pessoas, dentre elas as/os artistas que veem o museu como um lugar de visibilidade e expositividade de obras. Como todo sistema, o sistema da arte possui as suas formas controversas e as suas políticas de ascensão, afinal nem tudo torna-se colecionável por uma série de escolhas.

Muitas vezes entra em questão se é a nova arte que procura seu contexto museológico ou se é o museu que está em busca de uma nova arte. Sem o museu, a arte atual estaria não apenas sem pátria, mas sem voz e mesmo invisível. O museu, por seu turno, por menos que esteja predestinado à arte contemporânea, mesmo fechando suas portas para ela, faria história de si mesmo. Por isso essa aliança forçada elimina por si só qualquer alternativa ao museu (BELTING, 2012, p. 175).

Em seu livro, *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois* (2012), Hans Belting apresenta reflexões sobre a arte contemporânea e os “distúrbios” que não causam o fim de uma produção teórica ou mesmo de uma condição institucional, mas a provocação que a arte contemporânea causa constitui outras formas de análise da produção historiográfica artística e de práticas museológicas.



A arte contemporânea tem como um dos seus lugares o museu, as antíteses de algumas obras muitas vezes são potentes, justamente, por estarem no museu. Portanto, como afirma Belting (2012, p. 177), não existe um perfil específico de obras a serem adquiridas por museus, e que na atualidade o museu aceita “com gratidão e submissão” algumas obras, cujos doadores estabelecem as formas como serão assimiladas e narradas. Este aspecto é interessante, pois a absorção do que é adquirido está no limiar entre as condições estabelecidas de antemão pelos doadores, que em alguns casos entram em conflito com as condições institucionais, afinal o museu forma as suas coleções, mas não necessariamente tem condições de tornar possível a existência da obra numa perspectiva poeticamente “original”, as adaptações são realizadas, talvez a questão seja como pensar a sobreposição de possibilidades de como preservar a obra, não como uma ideia de substituição do que foi e do que é agora, mas do que é possível em um contexto institucional.

3 A reserva técnica como uma noção de preservação?

A funcionalidade da reserva técnica como o lugar de guarda e conservação de obras é problematizado, na medida em que alguns casos o seu lugar de salvaguarda tem funcionado apenas como pretexto de depositar obras que não são compreendidas por terem sido adquiridas em determinado momento sem uma documentação, ou mesmo de obras que foram adquiridas em determinadas circunstâncias, a exemplo de prêmios aquisição de salões de arte, que não estão de acordo com as propostas curatoriais da instituição na atualidade, dentre outros motivos.

Para Antônio Mirabile (2010, p. 4), “[...] a reserva técnica é o museu”, o autor afirma que o papel da reserva técnica é fundamental, pois apresenta a formação da instituição a partir de seu acervo, “[...] o que justifica o valor dos objetos em exposição”, portanto, para o autor, a reserva é essa conexão entre o que está exposto e o que está guardado.

Há concordância em perceber a reserva técnica como um arquivo da história da instituição a partir do acervo, no entanto, o termo que mais se aproxima das reservas de instituições que conheci no Brasil, por meio de visitas técnicas, é a hibernação, a reserva como esse lugar que hiberna objetos e obras, e que em seu espaço visualizamos vestígios e fragmentos de obras, que



precisam ser contextualizados, e que apresentam dificuldades para as narrativas em um contexto institucional.

O fato é que reservas técnicas são lugares de preservação, mas são lugares que colocam evidência as lacunas das instituições, como um lugar da incompletude, do acúmulo em anos e de objetos colecionáveis em outros tempos. Posto isto a problematização da reserva técnica revela o paradoxo de compreender o museu como o lugar da visibilidade, mas também o lugar que guarda, mas não exhibe, e de ser um lugar público da impossibilidade de divulgação do próprio acervo.

Atualmente, na pesquisa de doutorado, a análise está pautada em performances acervadas em museus brasileiros, e em sua maioria, são obras que não são reexibidas, e em alguns casos são encontrados fragmentos e vestígios das obras nas reservas técnicas, que não fazem sentido como obra estar naquele lugar, e que em alguns casos não se tem documentação sobre a obra, e quando tem não é suficiente para uma reexibição, mesmo como vestígio de performance. Isto volta ao nosso ponto de partida de que a arte contemporânea pode contribuir para a transformação das teorias e práticas museológicas, contanto que as condições poéticas e as condições institucionais possam de alguma forma trabalhar coletivamente, em prol da visibilidade das obras e de suas narrativas. A reserva técnica é também o museu e, também, um lugar contraditório, mas, em minha opinião, não pode ser apenas um lugar lacunar e de hibernação de obras.

Considerações abertas

“Mas o museu não é, contudo, um receptáculo inerte. O seu papel consiste, também, em organizar o que se apresenta na mais completa desordem e fixar o que é instável. Porque não são apenas as matérias, mas também os significados que são volúveis” (MILLET, 1997, p. 77).

Catherine Millet (1997) vai de encontro ao diálogo entre a museologia e a arte contemporânea, ou seja, as interseções entre o instável e a transformação das narrativas a partir da (i)materialidade das poéticas das obras, em como o museu, como campo da museologia, é mutável em sua



estrutura e tem um papel fundamental na preservação de um acervo artístico contemporâneo.

Neste sentido, este texto enfatiza a importância da pesquisa interdisciplinar do campo do conhecimento da museologia a partir das diferentes tipologias de acervo e da produção teórica e prática de outras áreas, tendo apresentado aqui a tipologia de acervo de arte contemporânea. Outro aspecto importante é refletir sobre a presença de indivíduos e grupos no museu para a formação de um acervo, a partir dos recursos humanos é possível compreender a aquisição de obras e as narrativas construídas dentro de um contexto espaço-temporal.

Evidencia-se a efemeridade como um discurso institucional, que não necessariamente é uma contradição ou um embate com a perenidade, mas esse discurso atravessa o sentido do termo transitoriedade quando se considera a tipologia do acervo e as condições poéticas da obra, a perenidade passa a ser uma fator de persistência e resistência das narrativas sobre as obras, corroborando sempre com algum fetiche, seja em uma tentativa de manutenção da originalidade poética quanto de manter o aspecto material da obra, como o já mencionado Bicho de Lygia Clark. A questão que paira sobre o “enjaulamento” não seria se deixou de ser, mas quais foram/ quais são as condições possíveis para existência e sobrevivência da obra, afinal o museu tem como função a preservação de acervos, no sentido tangível e intangível.

A proposta do texto foi abrir chaves para reflexões e problematizações nos diálogos entre museologia e arte contemporânea, que são parta da minha atual pesquisa, em realização no doutorado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade de Brasília (PPGARTE-UnB). Como mencionado acima, a pesquisa sobre performances acervadas em museus tem apresentado um arcabouço de possibilidades para estabelecer o devir de obras entre as condições poéticas e as condições institucionais para reexibição, considerando o desdobramento da presença na ação que aconteceu, como também, a partir da performatividade dos registros (fotografias e vídeos) e de outros vestígios sobre a obra.

Por fim, este texto tem uma relação com a coordenação do grupo de trabalho, número 12 – Interseções entre a museologia e a arte contemporânea,

no 3º Seminário Brasileiro de Museologia (Sebramus), em Belém-Pará. Eu, a Professora Mariela Brazón Hernandez e o Professor John Fletcher coordenamos o referido GT, cujo objetivo principal foi discutir pesquisas que relacionavam a arte contemporânea com as teorias e as práticas museológicas, sejam elas no âmbito do museu ou em outras formas de institucionalização. Ao final do evento, eu e os outros professores percebemos o caráter profícuo desse diálogo e a possibilidade de dar continuidade aos trabalhos nas outras edições do evento. Portanto, este texto e as outras/futuras pesquisas podem gerar ainda mais reflexões sobre o diálogo entre a museologia e a arte contemporânea, proporcionando práticas abertas e reflexivas nos museus e em outros lugares de institucionalização.

REFERÊNCIAS

BELTING, Hans. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

BRUNO, Maria Cristina Oliveira. Museologia e Museus: os inevitáveis caminhos entrelaçados. *Cadernos de Sociomuseologia*. n. 25, 2006. Disponível em: < <http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/419> >. Acesso em: 9 ago 2018.

CLARK, Lygia. *Nós Recusamos...* Rio de Janeiro: 1966. Disponível em:< http://www.lygiac Clark.org.br/arquivo_detPT.asp?idarquivo=24>. Acesso em: 9 ago 2018.

LATOUR, Bruno; LOWE, Adam. The Migration of the Aura: or How to Explore the Original: Through Its Facsimiles. In: BARTSCHERER, Thomas; COOVER, Roderick (Org.). *Switching Codes: Thinking Through Digital Technology in the Humanities and the Arts*. Chicago: University of Chicago Press, 2011, p. 275-297. Disponível em:< <http://www.bruno-latour.fr/node/151>> . Acesso em: 9 ago 2018.

MEIRELES, Cildo. Criação de Valor: Entrevista. In: *O valor da obra de arte*. São Paulo: Metalivros, 2014, p. 100-135.

MENSCH, Peter Van. *O objeto de estudo da museologia*. Tradução de Débora Bolsanello e Vânia Dolores Estevam de Oliveira. Rio de Janeiro: UNIRIO/UGF, 1994. (Pretextos museológicos, 1).

MILLET, Catherine. *A Arte Contemporânea*. Lisboa: Portugal: Flamarion, 1997.

MIRABILE, Antonio. A reserva técnica também é museu. *Boletim Eletrônico da ABRACOR* – Associação Brasileira de Conservadores-Restauradores de Bens Culturais. n. 1, jun 2010. Disponível em:< <http://antoniomirabile.com/images/competence/56bf5dfd06e968.57668508-areservatecnicatambememuseu.pdf>>. Acesso em: 23 ago 2018.



NORONHA, Elisa. *Discurso e reflexividade*: um estudo sobre a musealização de arte contemporânea. Lisboa: Edições Afrontamento, 2017.

OLIVEIRA, Emerson Dionísio Gome de. Registros e ausências: arte contemporânea como desafio para historiadores da arte. In: *10º Encontro Internacional de Arte e Tecnologia (#.ART)*, 2011, Brasília. 10.art. Brasília-DF: PPG-Arte-UnB, 2011. p. 1-5.

O DIABO VAI AO MUSEU:

LEVANTAMENTO E ANÁLISE DAS REPRESENTAÇÕES DO DIABO EM MUSEUS BRASILEIROS DE ARTE E DE CULTURA POPULAR

Judivan Ferreira
Vânia Dolores Estevam de Oliveira

Para início de conversa:

“Nós, os ocidentais, somos produtos de uma tradição oficial que pinta o diabo com cores negativas, a saber, como o opositor de Deus” (FLUSSER, 1965: 16), “que no inferno toca cover das canções celestiais” (BALEIRO, 1997). Ele, o diabo, – como é sabido e apesar da tradição oficial apontada pelo filósofo tcheco, naturalizado brasileiro, Vilém Flusser – tem lugar de destaque no imaginário coletivo ocidental, sobretudo enquanto “resultado da ascensão do cristianismo à religião do Império” (MAGALHÃES; BRANDÃO, 2012: 277) nos séculos XII e XIII até a ideia de sedução e consumo que lhe cabe na contemporaneidade. Ele e os temas ligados a ele despertam e alimentam o interesse do público. Não à toa existam tantas narrativas sobre o diabo e tantos produtos culturais que bebam dessas narrativas.

Dada à centralidade que o diabo tem na cultura da qual fazemos parte – sendo visto, inclusive, como antagonista de deus, sobretudo o cristão – o plano de trabalho⁶³ que originou este artigo almejou levantar e analisar a *museália* que representasse e/ou fizesse pensar a figura do diabo nos acervos de arte e de cultura popular de museus brasileiros.

Para alcançar este objetivo foram estabelecidos os seguintes objetivos secundários: levantar bibliografia pertinente ao tema; levantar e elencar os

⁶³ Submetido e aprovado com bolsa de iniciação científica no edital Edital PRPI N.01/2017 (PIBIC/PIBIC-AF/PIVIC) da Universidade Federal de Goiás, sob orientação da museóloga e professora de Museologia da Faculdade de Ciências Sociais da UFG, Vânia de Oliveira. Este plano de trabalho foi subsidiário da pesquisa de pós-doutoramento em Artes pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), realizada em 2016, que teve como título e tema “As performances e representações do diabo nos acervos de cultura popular de museus brasileiros”.

museus brasileiros que se encaixavam no escopo desta pesquisa; levantar os acervos existentes sobre o tema da pesquisa; selecionar *museália* acerca do diabo e analisá-la; articular os resultados encontrados com o referencial teórico-metodológico; planejar e montar exposição (se houvesse recursos, e não houve, até o presente momento); disponibilizar os resultados da investigação através de comunicações científicas⁶⁴.

Diante disso, tendo em vista os objetivos supracitados, seguem as considerações da pesquisa intitulada “O diabo vai ao museu: levantamento e análise das representações do diabo em museus brasileiros de arte e cultura popular”.

Da Literatura à Museologia: o percurso da pesquisa...

De início, lançando mão da pesquisa bibliográfica, – que é aquela desenvolvida tendo como ponto inicial materiais (científicos, literários, artísticos) já produzidos acerca do tema (GIL, 2008) que, nesta pesquisa, girou em torno do universo sobre diabo, Museologia, Performances Culturais e Memória Social – observou-se que o campo de maior produção bibliográfica sobre o diabo é a Literatura.

Foram levantados desde textos literários (como, por exemplo, a *Bíblia* entendida nesta pesquisa como literatura; *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri; *Fausto*, de Goethe; *O Diabo do Campanário*, de Edgar Allan Poe; *O Diabo*, de Leon Tolstói; *O Auto da Barca do Inferno*, *O Senhor Diabo*, *A Hora do Diabo* e *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, dos portugueses Gil Vicente, Eça de Queirós, Fernando Pessoa e José Saramago, respectivamente; até a produção brasileira representada – nesta pesquisa – por *Macário*, de Álvares de Azevedo; *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa; e, *O Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, bem como a literatura de cordel) a textos de crítica literária como, por exemplo, as produções de Salma Ferraz (2007, 2013), trazendo à tona o

⁶⁴ Uma prévia desse trabalho foi apresentada por Judivan Ferreira (2017) em formato de comunicação oral no GT13 - Patrimônio e memória da alteridade em coleções museológicas de arte e cultura populares, coordenado pelos professores Ricardo Gomes Lima e Vânia Dolores Estevam de Oliveira - do 3º Sebramus, realizado em Belém, Pará no período de 20 a 24 de novembro de 2017, sob o título “As camadas do diabo: algumas transformações de visibilidade. Da mesma forma, o relatório do plano de trabalho foi apresentado no 15º Congresso de Pesquisa, Ensino e Extensão (CONPEEX) tendo como temática central “*Ciência para a Redução das Desigualdades*”, realizado no período de 15 a 17 de outubro de 2018 na Universidade Federal de Goiás.



diabo presente nos textos voltados para crianças e apresentando uma dessacralização da figura do diabo; Maurício Menon (2008), que investiga de que forma são dadas diversas faces a um ser sem rosto; Tânia Lopes (2009), que a partir de *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* estabelece relações entre deus e o diabo tendo como elo Jesus Cristo; Cecília Marks (2012), abordando a tradição faustina em Guimarães Rosa, Thomas Mann e Dostoiévski; Davi Oliveira (2012), analisando a “demoniologia” na obra de Eça de Queirós; e, dentre outros, Gleice Gonçalves (2014), que a partir de documentos hagiográficos pesquisa o diabo como manifestação do mal.

A área de cultura popular também apresentou produções dignas de nota. Destacam-se os trabalhos de Sílvia Maria Azevedo (1985), que discute o diabo e a cultura popular na perspectiva dos estudos medievais numa dialética religioso-profano a partir do carnaval, da festa dos loucos e da festa dos asnos; Luciana Gonçalves de Carvalho (2004) que discute o diabo como ser que ri e faz rir, concomitantemente; e, Aressa da Silveira (2010), que traz discussões relacionadas à presença do diabo nas folias de reis, caracterizando um diabo festivo.

Além destas duas áreas, Literatura e Cultura Popular, encontramos trabalhos nas Artes, Ciências Sociais e Filosofia. No campo filosófico, Flusser (1965), já na introdução da obra *A história do Diabo*, nos diz que “o termo ‘diabo’ tem a ver com o conceito da confusão, e, de maneira inquietante, com o conceito de Deus” (FLUSSER, 1965: 15). Para ele,

O Diabo é possivelmente imortal, mas certamente surgiu em dado momento. Ele nada na correnteza do tempo, quiçá a dirige, ele é histórico no sentido estrito do termo. É possível a afirmativa de que o tempo começou com o diabo, que o seu surgir ou a sua queda representam o início do drama do tempo, e que ‘diabo’ e ‘história’ são os dois aspectos do mesmo processo. Assim poderíamos afirmar que a nossa tentativa de fugir do diabo é um outro aspecto da nossa tentativa de emergir da temporalidade (FLUSSER, 1965: 15).

O filósofo sugere que nos dispamos de preconceitos para nos aproximarmos do diabo e conhecê-lo, mesmo que minimamente. O diabo é, segundo o autor, “muito mais próximo que o Senhor, e que seguir o diabo é muito mais cômodo e simples do que perseguir os obscuros caminhos divinos” (FLUSSER, 1965: 17). Compete ao diabo a manutenção do mundo no tempo,

pois é “ele o próprio princípio da modificação, do progresso, da fenomenalização” (FLUSSER, 1995: 26) e neste sentido Flusser (1965: 27) trabalha com a seguinte definição do capiroto: “o diabo é, (no seu aspecto externo), o fluxo do tempo, graças ao qual os fenômenos nos aparecem”, isto é, o diabo, numa leitura flusseriana, é o tempo (FLUSSER, 1965: 33), o “príncipe da atualidade” (FLUSSER, 1965: 46).

O Diabo na Arte e no Imaginário Ocidental, texto de Antonio Carlos de Melo Magalhães e Eli Brandão, aponta que “é possível identificar o desenvolvimento, as oscilações e as continuidades nas representações e crenças no diabo no âmbito da arte, da religião e das ideologias” (MAGALHAES; BRANDÃO, 2012: 277). Para eles, a primeira grande sistematização e unificação sobre a história do diabo foi elaborada pelos teólogos medievais. No entanto, tal sistematização encontrou força especial nos séculos seguintes, sobretudo, entre os XIV e XVI por meio dos artistas renascentistas. O diabo nos séculos XVII e XVIII, face ao Iluminismo (processo de racionalização e desencantamento do mundo, laicização do diabo) e ao Romantismo (ascensão, reescrita sobre o diabo), passou por altos e baixos sendo que no período romântico os autores tinham na figura do diabo um mito literário e não mais apenas o religioso. Este mito persiste até o século XIX (embora seja referenciado até a contemporaneidade) e no século XX o diabo é marcado pela indústria cultural, que – nas palavras dos autores – transforma “bens simbólicos em mercadorias sedutoras aos gostos do consumidor” (MAGALHAES; BRANDÃO, 2012: 278).

O diabo, quer queiramos ou não, faz parte do imaginário coletivo e religioso ganhando importância como figura, pessoa, representação e força principalmente no medievo e no renascimento uma vez que, de acordo com Magalhães e Brandão (2012: 278), “o cristianismo é o principal responsável pela força do Diabo no mundo, pois é justamente nele que as representações e projeções do Diabo encontrarão um singular avanço na cultura e na civilização”.

Literatura, pintura, teatro (e, posteriormente, o cinema) são as artes em que mais aparece a representação do diabo. E é nesse período de intersecções entre as artes, religião e cultura popular que a teologia e a Igreja fortalecem, segundo os autores, a preocupação em sistematizar uma visão do diabo no mundo e a gravidade de um mundo sob o poder demoníaco



(MAGALHÃES; BRANDÃO, 2012). Diante disso, a pintura passou a desempenhar um papel ambíguo na representação do diabo: ora representava-o tal qual a cultura popular imaginara ora desempenhava, por meio da Igreja, uma pedagogia do medo. A literatura, tendo como exemplo o período romântico, transforma o diabo em símbolo de “espírito livre, da vida alegre não contra uma lei moral, mas segundo uma lei natural, contrária à aversão por este mundo pregada pela Igreja. Satanás significa liberdade, progresso, ciência, vida” (NOGUEIRA, 2000: 104 apud MAGALHÃES; BRANDÃO, 2012: 281). Para Nogueira, o diabo no Romantismo

passa a representar a rebelião contra a fé e a moral tradicional, representando a revolta do homem, mas com a aceitação do sofrimento porque este é uma fonte purificadora do espírito, uma nobreza moral, da qual só pode surgir o bem da humanidade. E o demoníaco torna-se o símbolo do Renascimento: demoníaco como paixão, como terror do desconhecido, como descoberta do lado irracional existente no homem: a explosão da imaginação contra obstáculos excessivos da consciência e das leis (NOGUEIRA, 2000: 104 apud MAGALHÃES; BRANDÃO, 2012: 281).

Observa-se, à luz dos autores, que o Romantismo representou “um passo importante para a compreensão do Diabo como mito literário [...] [e] o que era coisa do diabo passa a ser cada vez mais coisa do humano” (MAGALHÃES; BRANDÃO, 2012: 282), vide as produções literárias de Goethe, William Blake, Balzac, Victor Hugo, Dostoiévski, Baudelaire. No entanto, e apesar da importância do Romantismo para a ascensão do diabo, este mostrava – de acordo com Stanford (2003) – sinais de envelhecimento a partir do final do século XIX e já no início do século XX estaria sendo substituído, enquanto metáfora, por novas explicações filosóficas para os infortúnios mundanos.

Entretanto, mesmo relegado ao esquecimento, o Diabo continuou exercendo seu fascínio natural, pois embora os poetas, os artistas e os escritores o tivessem posto de lado em favor de outras soluções para os eternos dilemas da humanidade, a psique popular nunca deixou de tê-lo como bode expiatório, sobretudo nos tempos mais difíceis. (STANFORD, 2003: 279 apud MAGALHÃES; BRANDÃO, 2012: 282).

Neste processo de transferência da personificação do mal é o natural, e não mais o sobrenatural, que importa na literatura que viria a ser escrita. A literatura é colocada como “escritora e reescritora dos discursos teológicos



que forjam o imaginário ocidental” (MAGALHÃES; BRANDÃO, 2012: 283). Ela se constrói como intérprete e interpretação de vivências pessoais socioculturais e históricas do humano possibilitando um diálogo profícuo entre diversos discursos.

Além disso, no campo das artes visuais existe uma profícua produção iconográfica representando o diabo. Entretanto, poucas são as produções textuais relacionadas a elas que atendam ao escopo desta pesquisa. No cinema, e considerando os aspectos mencionados no parágrafo anterior, somos brindados com produções que nos fazem pensar que o diabo é o próprio humano. Isso nos faz lembrar que, já em 1916, Tolstói (2008: 60) nos dizia isso: “ela é o diabo. Sem dúvida é o diabo”, atribuindo a uma mulher a personificação do capiroto. Ainda sobre a produção cinematográfica e audiovisual podemos citar como exemplos *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964); *Rainha Diaba* (1974); *Madame Satã* (2002) e *O Homem que Desafiou o Diabo* (2007) filmes de Glauber Rocha, de Antônio Carlos Fontoura, de Karim Aïnouz e de Moacyr Góes, respectivamente. Temos também *O Diabo veste Prada* (2006) que conseguiu um grande público e a série televisa *Lucifer* (2016), que só no primeiro episódio alcançou mais de sete milhões de espectadores.

Atrelado ao desejo, como a série *Lucifer* nos faz pensar, e devido ao fascínio que o diabo despertou e desperta ao longo dos anos em função da sua transformação de visibilidade e troca de camadas (FERREIRA, 2017) ele passou a ser utilizado, como sugere Marcos Almeida (2010: 1) “pela indústria do entretenimento e pela sociedade de consumo como mercadoria capaz de satisfazer os gostos das sociedades e das culturas contemporâneas”.

Tendo este panorama em vista, e considerando que os museus constituem espaço privilegiado de fruição artística e cultural, cabendo a eles adquirir, conservar, estudar, expor e transmitir o patrimônio cultural da humanidade e do seu meio, com fins de estudo, educação e deleite (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013), observou-se que no campo da Museologia, o diabo e as discussões sobre ele ainda se mostram um terreno a ser explorado.

Alexandre Corrêa (2014) e Vânia de Oliveira (2015) foram as referências encontradas até então nestas discussões. Esta discute as performances e

representações do diabo em acervos de cultura popular e aquele aborda a “satanização” cristã dos objetos.

Sabe-se que no âmbito religioso, o diabo é, “comumente”, atrelado ao mal, ao oculto, à magia. Alexandre Corrêa (2014) no texto *Um museu mefistofélico* apresenta uma reflexão sobre as improvisações museológicas ocorridas no processo de tombamento da Coleção “Museu de Magia Negra do Museu da Polícia Civil do Rio de Janeiro”. Corrêa chama atenção para o tabu que era (e, de certo modo, continua a ser) lidar com este tipo de acervo. Com o passar dos anos e com sucessivas discussões acerca do patrimônio, da Museologia e com o advento de políticas públicas culturais

as manifestações culturais e artísticas que antes eram proibidas e reprimidas, hoje estão entronizadas como identidade cultural oficial dos estados e regiões do país. Passaram por processos de esvaziamento de conflitos, de resistências culturais e enfrentamentos latentes, para uma manifestação apaziguadora, teatral, de entretenimento espetacularizado e turistificado (CORRÊA, 2014: 46).

Todavia, o autor pontua que existe um processo de “sanitarização” e “satanização” do campo religioso nacional por parte dos neopentecostais, que vêm promovendo perseguições às relações com o sagrado de origem africana e afro-brasileira. Eles, os neopentecostais, veem no acervo da magia negra o próprio Satanás e acabam por impossibilitar quaisquer tentativas de exposição daqueles objetos. Ademais, a imagem do diabo criada pela Igreja influencia diretamente na forma como os museus classificam e documentam seus acervos.

Oliveira (2015: 8), por sua vez, no projeto de pesquisa intitulado *Performances e representações do diabo nos acervos de cultura popular de museus brasileiros*, pontua que “a vivência profissional tem mostrado que o capeta aparece nos museus em geral, e em particular nos acervos de cultura popular, onde sua ocorrência é mais frequente”. Compete mencionar que os estudos de Oliveira (2015) vão ao encontro dos estudos de Magalhães e Brandão (2012) quando dizem que é na cultura e na arte popular que o diabo e a representação dele têm maior aparição.

Das instituições

É por este motivo que optamos pelos museus e espaços museais de arte e de cultura popular para desenvolver esta investigação. Neste sentido, partimos para o levantamento e listagem destas instituições. Para fazer o levantamento utilizamos como instrumento de busca o Cadastro Nacional de Museus (CNM), que é uma plataforma que disponibiliza a lista dos museus cadastrados junto ao Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), o Guia dos Museus Brasileiros (IBRAM, 2011) e pesquisas na internet, em páginas e base de dados disponibilizadas por algumas instituições museológicas.

Para tanto, utilizamos, na busca, palavras-chave como: Museu do Diabo; Museu do Satanás; Museu do Capeta; Museu do Cão; Museu do Capiroto; Museu do Demônio; Museu da Feitiçaria; Museu da Magia Negra; Museu da Religião; Museu de Arte Popular; Museu de Cultura Popular; Museu de Arte e Cultura Populares; Museu de Folclore; Museu do Folclore; Centro de Arte Popular; Centro de Cultura Popular; Centro de Arte e Cultura Popular. Não foi encontrado nenhum museu cuja denominação ocorresse a palavra diabo ou algum de seus sinônimos. Porém, foram encontradas 41 instituições que atendiam aos objetivos da pesquisa.

Tabela 01 – Levantamento dos museus/espços museais que atendem ao escopo da pesquisa

Palavra-chave	Instituição	Cidade/UF
Arte Popular	01 Museu de Arte Popular	Salvador/BA
	02 Museu de Arte Popular	Recife/PE
	03 Museu de Arte Popular*	Recife/PE
	04 Museu de Arte Popular	Diadema/SP
	05 Museu de Arte Popular Brasileira	Palmeira/PR
	06 Museu de Arte Popular Janete Costa	Niterói/RJ
	07 Centro de Arte Popular – Museu da Cidade	Maranguape/CE
	08 Centro de Arte Popular – Cemig	Belo Horizonte/MG
	09 Museu de Arte Popular da Paraíba	Campina Grande/PB
	10 Coleção Karandash de Arte Popular e Contemporânea	Maceió/AL
Cultura Popular	11 Coleção de Arte Popular Lina Bo Bardi	Salvador/BA
	12 Arquivo e Museu de Cultura Popular de Caetité	Caetité/BA
	13 Museu de Cultura Popular	Juiz de Fora/MG
	14 Museu de Cultura Popular e Ex-Votos Maria das Graças	São João/PE
	15 Museu de Cultura Popular Djalma Maranhão	Natal/PE
	16 Centro de Pesquisas Históricas e Cultura Popular – Museu Carlos Cléber	São Caitano/ PE
	17 Museu da Cultura Popular Paraibana	João Pessoa/ PB

	18	Casa de Cultura Popular Oswaldo Lamartine	Serra Negra do Norte/RN
Arte e Cultura Populares	19	Museu de Arte e Cultura Populares (Centro de Turismo)	Fortaleza/CE
	20	Museu de Arte e de Cultura Popular	Cuiabá/MT
Folclore	21	Museu de Folclore Edison Carneiro	Rio de Janeiro/ RJ
	22	Museu de História e Folclore Maria Olímpia	Olímpia/SP
	23	Museu Municipal do Folclore	Penápolis/SP
	24	Museu do Folclore de São José dos Campos	São José dos Campos/SP
	25	Museu Mul. Dr. José Olavo Machado	Santo Ângelo/RS
	26	Museu Théo Brandão de Antropologia e Folclore	Maceió/AL
	27	Museu do Folclore Saul Martins	Vespasiano/ MG
	28	Museu de Arte e Folclore de Santo Antônio da Alegria	Santo Antônio da Alegria/SP
	29	Museu do Folclore	Duas Barras/RJ
	30	Museu do Folclore**	Campinas/SP
	31	Museu do Folclore José Aluísio Vilela (extinto)	Viçosa/AL
	32	Museu do Folclore Rossini Tavares de Lima	São Paulo/SP
Outros	33	Centro Cultural de São Paulo – Acervo Mario de Andrade	São Paulo/SP
	34	Fundação Pierre Chalita	Maceió/AL
	35	Memorial Câmara Cascudo	Natal/RN
	36	Museu Casa do Pontal	Rio de Janeiro/RJ
	37	Museu da Polícia Civil do Estado do Rio de Janeiro	Rio de Janeiro/RJ
	38	Museu do Cordel Olegário Fernandes	Caruaru/PE
	39	Museu do Mamulengo	Olinda/PE
	40	Museu Raymundo Ottoni de Castro Maya – Chácara do Céu	Rio de Janeiro/RJ
	41	Museu Raymundo Ottoni de Castro Maya – Museu do Açude	Rio de Janeiro/RJ

* Incorporado ao Museu do Homem do Nordeste.

** Incorporado ao Museu da Cidade (Campinas/SP) em 1992.

Fonte: os autores

Identificados os museus e espaços museais (instituições culturais) foram formulados uma carta de apresentação da pesquisa e um questionário (em arquivo e em formato digital), que foram encaminhados aos representantes dos museus levantados. O questionário foi composto por questões que, se respondidas, possibilitaria identificar informações relacionadas à instituição e ao acervo.

No âmbito institucional, e uma vez que nem todos os museus selecionados possuem site, solicitamos que os responsáveis pelo museu ou espaço museal respondessem os seguintes questionamentos: nome da instituição; denominação (museu, centro cultural, outra, qual?); tipologia (antropologia, arqueologia, arte, biblioteconômico, ciência e tecnologia,

documental, etnográfico, histórico, imagem e som, virtual, outra, qual?); natureza administrativa (pública federal, estadual, municipal, privada, outra, qual?); endereço; telefones; e-mails; sites; redes sociais; histórico da instituição; possui plano museológico?; possui museólogo/a na equipe?; responsável pela instituição e formação do responsável; observações.

No que diz respeito ao acervo, perguntamos: possui acervo/coleção relacionado ao diabo ou objetos que façam pensar esta personagem?; caso tenha, qual o quantitativo de objetos relativos ao tema?; existe a possibilidade de empréstimo de objeto(s) para a exposição que se delineia?; se sim, quais as condições e termos?; se não, não, quais os motivos?; o(s) objeto(s) faz(em) parte de alguma exposição ou está(ão) em reserva técnica?; se compõe(m) exposição, qual o título da exposição?; como este acervo foi constituído?; existe um vocabulário controlado na documentação desse(s) objeto(s)?; quais os vocábulos/descriptores atribuídos aos objetos que representem o diabo?; existem instrumentos de pesquisa?; se sim, quais?; observações.

Dos questionários enviados, muitos retornaram acusando erro de e-mail e ao longo da pesquisa obtivemos o retorno de apenas seis instituições. Sendo que destas, apenas três responderam ao questionário. Buscamos meios alternativos de comunicação como os sites institucionais e as redes sociais para estabelecer contatos e enviarmos o questionário, mas sem sucesso. As redes sociais se mostram importantes instrumentos que nos possibilitam contato com as instituições. No entanto, observou-se que, das instituições levantadas, poucas possuem site institucional, a maioria não responde aos e-mails, não atualiza as redes sociais e nem responde por estes canais.

Ante o exposto, e dada a grande quantidade de museus, optamos por trabalhar com os museus das regiões Centro-Oeste e Sudeste dada a proximidade de Goiânia. Quais sejam:

Tabela 02 – Recorte dos museus/espacos museais que atendem ao escopo da pesquisa

	Instituição	Cidade/UF
01	Museu de Arte Popular	Diadema/SP
02	Museu de Arte Popular Janete Costa	Niterói/RJ
03	Centro de Arte Popular – Cemig	Belo Horizonte/MG
04	Museu de Cultura Popular	Juiz de Fora/MG
05	Museu de Arte e de Cultura Popular	Cuiabá/MT
06	Museu de Folclore Edison Carneiro	Rio de Janeiro/ RJ

07	Museu de História e Folclore Maria Olímpia	Olímpia/SP
08	Museu Municipal do Folclore	Penápolis/SP
09	Museu do Folclore de São José dos Campos	São José dos Campos/SP
10	Museu do Folclore Saul Martins	Vespasiano/MG
11	Museu de Arte e Folclore de Santo Antônio da Alegria	Santo Antônio da Alegria/SP
12	Museu do Folclore	Duas Barras/RJ
13	Museu do Folclore (incorporado ao Museu da Cidade em 1992)	Campinas/SP
14	Museu do Folclore Rossini Tavares de Lima	São Paulo/SP
15	Museu Casa do Pontal	Rio de Janeiro/RJ
16	Museu da Polícia Civil do Estado do Rio de Janeiro	Rio de Janeiro
17	Museus Raymundo Ottoni de Castro Maya - Chácara do Céu	Rio de Janeiro/RJ
18	Museus Raymundo Ottoni de Castro Maya - Museu do Açude	Rio de Janeiro/RJ
19	Centro Cultural de São Paulo – Acervo Mario de Andrade	São Paulo/SP

Fonte: os autores

Destas 19 instituições, apenas os museus de Arte e de Cultura Popular, da Universidade Federal do Mato Grosso (UFMT); o de Folclore Edison Carneiro, o do Folclore Saul Martins e a Casa do Pontal responderam a nossa solicitação. A Casa do Pontal não respondeu ao nosso questionário por razões técnicas e estruturais. O museu vinculado à UFMT não possui acervo e/ou *museália* que represente ou faça pensar o diabo. Pelo exposto, temos para análise os museus de/do folclore.

Museus de/do Folclore

O reconhecimento do folclore como saber científico (VILHENA, 1997) e a valorização da arte e da cultura populares adquiriu, segundo Guacira Waldeck (1999: 83), novos contornos no Brasil a partir da década de quarenta. A Carta do Folclore Brasileiro, fruto do I Congresso Brasileiro de Folclore, realizado na cidade do Rio de Janeiro em 1951, por exemplo, trouxe como questão e anseio a necessidade de preservar os produtos da cultura popular e recomendou a criação, na capital federal, do Museu Folclórico Nacional.

Contudo, mesmo com esta recomendação, a criação de um museu folclórico não se tornou uma realidade imediata. Manuel Diegues Júnior, em 1954 (apud LIMA; FERREIRA, 1999: 105), lamentava a não existência de espaços museológicos relacionados à cultura popular: “quanto nos faz falta um Museu de Arte Popular, de Folclore, de Tradições Populares, de Técnicas



Populares, de Etnografia, ou que outro nome tenha, mas que seja um museu representativo de nossa cultura popular”, pontuou o antropólogo brasileiro.

Luis Rodolfo Vilhena (1997) e Elizabeth Travassos (1998: 187) apontam que “os folcloristas consideravam a institucionalização fundamental, porém não necessariamente nos moldes de uma agremiação acadêmica”. O Brasil foi o primeiro país a atender as recomendações da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) de criação de Comissões Nacionais de Folclore (TRADIÇÃO E RESISTÊNCIA, 2015: 19). Após a criação da Comissão Nacional de Folclore (CNFL), em 1947, “o Professor Renato Almeida cuidou de ampliar o organismo através da instalação de comissões regionais” (MARTINS, 1983: 1). Neste sentido, com a mobilização do Movimento Folclórico Nacional, foram instituídas as comissões estaduais e a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (CDFB) (LIMA; FERREIRA, 1999: 102) no intuito de fortalecer e fomentar esta área.

O etnólogo, folclorista e historiador Edison Carneiro, à frente da CDFB (1961 – 1964), “chegou a propor a criação de um Museu de Arte Popular no Estado da Guanabara” (RUBINO, 2008: 10). Esta proposição só ganhou corpo em 1968 com a criação do Museu de Folclore, na cidade do Rio de Janeiro. Todavia, antes disso, foram criados o Museu de Artes e Técnicas Populares no Parque do Ibirapuera (São Paulo), em 1962 (NOTICIÁRIO, 1962: 90), o Museu de Arte Popular da Bahia, em 1963, na cidade de Salvador, e o Museu de Arte Popular, em 1965, em Belo Horizonte. Este é fechado logo após sua criação. Celma Alvim (1977: 8) aponta que o museu era um velho sonho e que a sugestão da CDFB “foi aplaudida pelos membros da Comissão Mineira e igualmente bem recebida pelo governador Aureliano Chaves, que destinou seis amplas salas no Edifício JK para abrigar o novo museu”. Porém, continua Alvim (1977: 8), o convênio celebrado entre a Campanha (MEC) e o Governo do Estado esbarra com restrições do Tribunal de contas do Estado. E por força deste impasse, o museu viu-se paralisado na sua importante função”. O museu criado na Bahia funcionava como uma extensão das atividades do Museu de Arte Moderna da Bahia sob direção de Lina Bo Bardi e “durou apenas dois anos, pois após o golpe de 1964 foi reformulado, tornou-se um museu de arte moderna e ganhou novo diretor” (RUBINO, 2008: 1). O primeiro deu origem ao Museu Rossini Tavares de Lima e vem sofrendo solução de continuidade desde sua criação, passando longos

períodos com seu acervo encaixotado. Atualmente, desconhecemos sua localização.

Museu de Folclore Edison Carneiro

Com 50 anos de existência, o Museu de Folclore Edison Carneiro (MFEC) foi criado, no dia do Folclore (22 de agosto), em 1968 a partir de um convênio firmado entre a CDFB (que posteriormente passou a ser Instituto Nacional do Folclore e hoje é o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP)) e o Museu Histórico Nacional. Sua denominação, desde 1976, é uma homenagem ao etnólogo, folclorista e historiador Edison Carneiro (1912 – 1972), que foi um importante pesquisador da brasilidade, da cultura popular, do folclore e que contribuiu significativamente na história da instituição.

Institucionalmente é uma Divisão do CNFCP, de natureza administrativa pública federal ligada ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), órgão do Ministério da Cultura (MinC) e tem lugar na rua do Catete, na capital fluminense.

Ao longo de sua existência, o MFEC foi e continua a ser uma instituição que trabalha com as manifestações da cultura popular brasileira em nível nacional e vem reunindo um dos mais importantes acervos de cultura popular de abrangência nacional, somando cerca de 17 mil objetos. Tem como atribuições, de acordo com o site institucional, a documentação, a conservação, a restauração e o acondicionamento desse acervo, bem como a concepção e realização de exposições que podem ser tanto de longa duração como, por exemplo, “Os objetos e suas narrativas” como de caráter temporário.

O MFEC possui, de acordo com o questionário respondido, cerca de 100 objetos relacionados ao termo diabo. Estes, geralmente, são associados à divindade Exu, sejam representações da figura em esculturas e gravuras, sejam em objetos a ele relacionados, como ferros e tridentes. Uma consulta à base de dados online, no entanto, evidenciou as seguintes ocorrências no que se refere a objetos museológicos:

Tabela 03 – o diabo no MFEC

Reserva	Acervo	Quantidade
Técnica/Exposição		

I	Barro e metal	22
II	Tecido, pinturas e papéis	19
III	Madeiras e fibras	03
Exposição de longa duração	Mamulengo Satanás	01
Total		45

Fonte: <http://acervos.cnfcp.gov.br> com organização dos dados pelos autores

Se considerarmos todo o acervo do CNFCP o quantitativo é, consideravelmente, maior com 4717 ocorrências. Sendo a Literatura de Cordel o acervo mais expressivo com 2825 ocorrências.

No que se refere ao MFEC convém destacar, como pontuou Elizabeth Pougy, chefe do Museu, ao responder o questionário (2018: 3), que “a base de dados do museu vem sendo atualizada e corrigida aos poucos e muitos dos objetos ainda não têm os descritores devidamente associados a eles”. A pesquisa para esse levantamento, continua Pougy, “levou em consideração os termos ‘diabo’ e ‘exu’ e muitos dos objetos foram incluídos em função dos vocábulos existentes nas descrições físicas das obras” (POUGY, 2018: 3). Diante disso, o levantamento quantitativo pode não corresponder a uma pesquisa mais apurada, já que a indexação do acervo por assunto ainda não foi concluída.

No que tange à constituição do acervo, Ricardo Gomes Lima e Claudia Márcia Ferreira apontam que

o MFEC entende os produtos da cultura em seu sentido antropológico contemporâneo, isto é, não como meros objetos cuja função se esgota na matéria de que são feitos, mas sim como formas concretas que, em sua materialidade comportam e expressam sistemas de significações que lhes são permanentemente atribuídos e, portanto, constitutivas de nossa humanidade (LIMA; FERREIRA, 1999: 107).

Contudo, Pougy (2018) pontua que não houve um projeto específico voltado para a constituição com temática sobre o diabo dentro da formação da coleção do museu como um todo e que, embora haja tantos objetos que aludem ou representem o diabo, apenas um desses objetos está na exposição de longa duração intitulada “Os objetos e suas narrativas”. Trata-se de um mamulengo, “Satanás”, de autoria de Solon Alves de Mendonça, de Carpina, no interior



pernambucano. As demais *museália* encontram-se nas reservas técnicas (I, II e III) da instituição.

Museu do Folclore Saul Martins

“Um ideal que sempre acompanhou a Comissão [Mineira de Folclore] desde o seu primeiro ano de existência, foi a criação de um Museu do Folclore, onde fosse dado reunir e mostrar tudo que representasse a nossa cultura popular” (ALVIM, 1977: 8). A fim de contemplar a arte e a cultura populares e considerando o “interesse popular pelo artesanato e a etnografia, como expressões do nível cultural da comunidade” e entendendo que a arte popular “constitui meio de preservação de valioso patrimônio, ao mesmo tempo que traduz incentivo e motivação para as manifestações da cultura popular” (MINAS GERAIS, 1965) criou-se o Museu de Arte Popular, em Belo Horizonte. Reunir em mostra permanente, classificar, catalogar e difundir as criações da arte e da cultura do povo era a missão desse museu.

Todavia, devido a um impasse com o Tribunal de Contas do Estado de Minas Gerais, o museu fechou e foi reaberto apenas em 1976 – a partir de um convênio entre a CDFB e o Governo do Estado de Minas Gerais, sob interveniência da Comissão Mineira de Folclore – com o nome de Museu do Folclore. Na década de 1980 a denominação do museu passou a ser Museu do Folclore Saul Martins (MFSM) devido, entre outros fatores, à dedicação e o empenho deste folclorista para que a instituição existisse. O MFSM foi transferido, em 1991, para a Casa da Cultura de Vespasiano, interior de Minas Gerais, onde desenvolve suas atividades até hoje.

O Museu do Folclore Saul Martins conta, segundo o questionário respondido, com 13 objetos que representam ou fazem pensar a figura do diabo. No catálogo de objetos de 1983, no entanto, registra um objeto a mais, totalizando 14 e presentes em duas coleções:

Tabela 04 – o diabo no MFSM

Coleção		Registro	Descrição	Ano
Comissão Mineira de Folclore	01	321.01.041	Cerâmica de cor escura – Demônio	1976
	02	321.01.042	Cerâmica de cor escura – Demônio	1976
	03	321.01.086	Cerâmica de cor escura – Demônio	1976
	04	321.01.087	Cerâmica de cor escura – Demônio	1976
	05	321.01.088	Cerâmica de cor escura – Demônio	1976
	06	321.01.089	Cerâmica de cor escura – Demônio	1976
	07	321.01.090	Máscara de cerâmica de cor escura (pequena) – Demônio	1976
	08	321.01.091	Máscara de cerâmica de cor escura (média) – Demônio	1976
	09	321.01.092	Máscara de cerâmica de cor escura (grande) – Demônio	1976
	10	321.01.093	Cerâmica de cor escura. Cinzeiro– Demônio	1976
Coleção Saul Martins	11	321.02.010	Escultura em madeira. Tema: Diabo Sanfoneiro	1977
	12	321.02.389	Capeta, quadro de cena, pintado com sangue de sapo	1978
	13	321.02.391	Capeta, pintado com sangue de ouro	1978
	14	321.02.480	Rei do inferno, material: barro cru, pintado com sangue de sapo	1978

Fonte: os autores, a partir do Catálogo do MFSM

A constituição desse acervo se deu, conforme aponta a servidora da instituição Ione Amaral (2018: 2), por meio de doações, sobretudo, de membros da Comissão Mineira de Folclore. Ademais, Amaral pontua que os objetos estão expostos na exposição de longa duração do museu. Em sua maioria, são objetos de autoria de Geralda da Luz, da cidade de Nova Era, interior mineiro.

Algumas constatações...

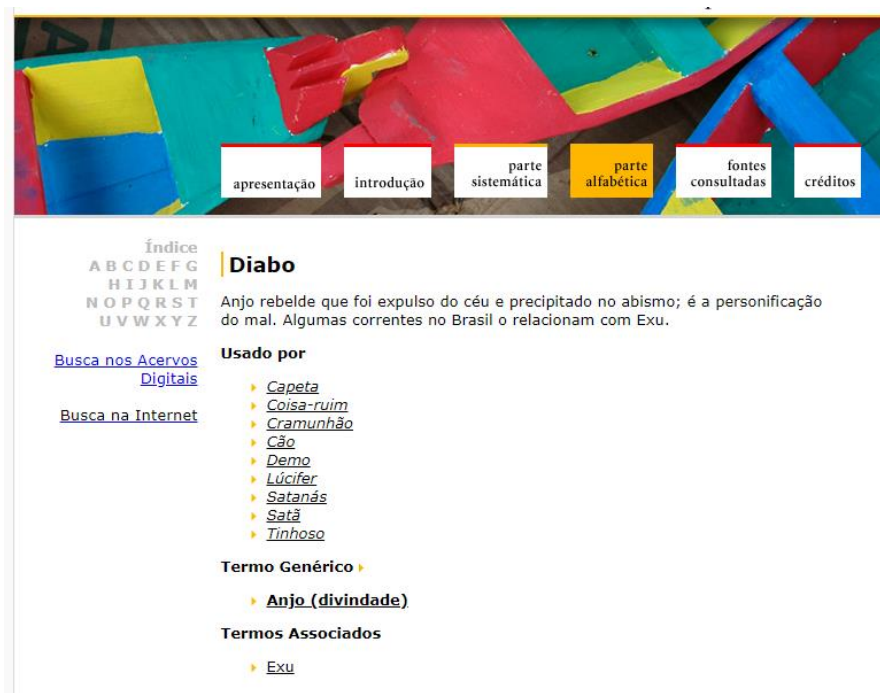
Posto isto, observamos e constatamos – a partir dos questionários respondidos e por meio dos dados disponibilizados online – que ambas

instituições possuem *museália* que representa ou faz pensar a figura do diabo em seus acervos (confirmando a nossa hipótese inicial de que é na arte e cultura populares que o diabo tem maior “aparição”) tanto no que se refere à nomenclatura dos objetos quanto em relação à representação simbólica alusiva à concepção que histórico e culturalmente é associada ao diabo.

Dentre os objetos do acervo museológico do MFEC os vocábulos mais utilizados associados à esculturas, gravuras e atributos sagrados, são: Diabo; Cão, Satanás; Exu. Ademais, existem ainda vocábulos associados, como, por exemplo, “Tridente”. O MFSM, por sua vez, possui como descritores os vocábulos “Diabo” e “Demônio”.

O Tesouro de Folclore e Cultura Popular do CNFCP traz a seguinte classificação para o termo diabo:

Imagem 01 – Captura de tela do Tesouro de Folclore e Cultura Popular Brasileira



Fonte: Site institucional do MFEC

Anjo rebelde que foi expulso do céu e precipitado no abismo; é a personificação do mal. Algumas correntes no Brasil o relacionam com Exu. Usado por: Capeta; Coisa-ruim; Caramunhão; Cão; Demo; Lúcifer; Satanás; Satã; Tinhoso. Termo genérico: Anjo (divindade). Termos associados: Exu. (CNFCP, 2018)

Observou-se que o MFEC possui como termo associado ao diabo o vocábulo “Exu”, que representa uma divindade do panteão africano e afro-



brasileiro, considerado o orixá que serve de mensageiro entre o humano e os demais orixás. Reginaldo Prandi (2008) pontua, conquanto, que não existem mitos conhecidos que associem, identifiquem ou atrelem a divindade Exu ao diabo. O MFSM, por sua vez, entende, em sua documentação, “diabo” e “Exu” como vocábulos e entes distintos⁶⁵.

A representação do diabo tanto no MFEC quanto no MFSM assume inúmeras formas. Mas são, em sua maioria, representações antropomórficas em diversos suportes como, por exemplo, barro e metal, tecido e papel, madeiras e fibras.

Evidencia-se, à guisa de considerações sobre a representação do diabo, que – apesar da dessacralização dessa figura tão incompreendida – ainda existe certa resistência ao adquiri-la, documentá-la, conservá-la e expô-la. A Museologia e o fazer museológico desempenha papel fundamental no processo de (in)visibilização do diabo. Se tal como as teorias do objeto e da cultura material nos possibilitam dizer que tudo pode ser musealizável, por que temos tanta resistência quando o tema é o diabo ou algo que aluda a ele? Teria alguma relação com a forma com que o diabo é visto/entendido em nossa sociedade?

Acreditamos que sim. A forma como o diabo é entendido perpassa a subjetividade humana. No entanto, devemos entender que o diabo e suas representações são construções socioculturais, que são lidas a partir de lugares e contextos dos mais diversos possíveis. Contudo, pensamos que expressões culturais como o diabo devam ter lugar nos espaços museológicos independentemente do credo dos profissionais de museus e do público destes.

⁶⁵ A respeito das representações do Orixá Exú nos acervos de cultura popular, a coautora deste texto possui artigo em avaliação para publicação em periódico da área.

REFERÊNCIAS

- AÏNOUZ, Karim. *Madame Satã*. [Rio de Janeiro]: VideoFilmes, Wild Bunch, 2002.
- ALMEIDA, M. R. H. O Diabo e a indústria cultural. *Revista Nures*. N. 16. Set-dez, 2010.
- ALVIM, C. É preciso apoiar o Museu de Folclore. *Boletim n. 05 da Comissão Mineira de Folclore*. Belo Horizonte: Comissão Mineira de Folclore, agosto, 1977.
- AMARAL, I. *Questionário respondido*. Goiânia, 2018.
- AZEVEDO, S. M. O diabo e a cultura popular. *Trans/Form/Ação*. São Paulo, v. 8, 1985.
- BALEIRO, Z. Heavy metal do senhor. In: BALEIRO, Z. *Por Onde Andará Stephen Fry?* Rio de Janeiro: MZA Music, 1997. Faixa 1.
- CARVALHO, L. G. de. O diabo e o riso na cultura popular. *Enfoques*. 2004.
- CNFCP (Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular). *Tesouro de Folclore e Cultura Popular Brasileira – Diabo*. Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: <http://www.cnfcp.gov.br/tesouro/00000563.htm>. Acesso em 28/07/2018.
- CORRÊA, A. F. Um museu mefistofélico: museologização da magia negra no primeiro tombamento etnográfico no Brasil. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 1, p. 33-51, mai. 2014.
- DESVALLÉES, A.; MAIRESSE, F. *Conceitos-chave de Museologia*. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus: Pinacoteca do Estado de São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 2013.
- FERRAZ, S. O Diabo: o nonada que é tudo. In: FERRAZ, Salma; MARIN, Jérri Roberto; LEOPOLDO, Raphael Novaresi. (Orgs.). *Sois como deuses: textos de teologia e literatura*. Dourados: Ed. UFGD, 2013.
- _____. O diabo na literatura para crianças. *Linguagens: Revista de Letras, Artes e Comunicação*. Blumenau, v. 1, nº 3, p. 220-238, set./dez. 2007. Disponível em: <http://proxy.furb.br/ojs/index.php/linguagens/article/view/1094/804>. Acesso em 30 ago. 2017.
- FERREIRA, J. A. *As camadas do diabo*: algumas transformações de visibilidade. Texto da comunicação oral apresentada no GT13 - Patrimônio e memória da alteridade em coleções museológicas de arte e cultura populares e 3º Seminário Brasileiro de Museologia, Belém: 2017. 12 p.
- FLUSSER, V. *A História do Diabo*. São Paulo: Martins Fontes, 1965.
- FONTOURA, Antônio Carlos da. *Rainha Diaba*. Rio de Janeiro: Lanterna Mágica Produções Cinematográficas, 1974.

- FRANKEL, D. *O Diabo veste Prada*. EUA: 20th Century Fox, 2006.
- GIL, A. C. *Métodos e técnicas de pesquisa social*. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2008.
- GÓES, Moacyr. *O homem que desafiou o diabo*. Rio de Janeiro: Globo Filmes, 2007.
- GONÇALVES, G. M. *A personificação do diabo nas bibliografias: Santo Antônio e São Pacômio*. 2014. 142f. Dissertação (Mestrado em Literatura de Língua Portuguesa: investigação e ensino) Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, 2014.
- IBRAM. *Guia dos Museus Brasileiros*. Brasília: Instituto Brasileiro de Museus, 2011.
- KAPINOS, T. *Lucifer*. Los Angeles: Fox Broadcasting Company, 2016.
- LIMA, R. G.; FERREIRA, C. M. O museu do folclore e as artes populares. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, nº 28 – Arte e cultura popular, p. 100-119, 1999.
- LOPES, T. M. A. A trindade saramaguiana n'O Evangelho segundo Jesus Cristo. *Crioula*. n, 5, maio, 2009.
- MAGALHÃES, A. C. M.; BRANDÃO, E. O Diabo na arte e no imaginário ocidental. In. MAGALHÃES, A. C. M., et al., (Orgs.). *O demoníaco na literatura* [online]. Campina Grande: EDUEPB, 2012. pp. 277-290. Available from SciELO Books <<http://books.scielo.org>>.
- MARKS, M. C. *Fausto e a representação do diabo na literatura*. 2012. 102f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, 2012.
- MARTINS, S. Histórico. *Boletim n. 07 da Comissão Mineira de Folclore*. Belo Horizonte: Comissão Mineira de Folclore, dezembro, 1983.
- MENON, M. O diabo: um personagem multifacetado. *Línguas e Letras*. v. especial, 2008.
- MINAS GERAIS. Decreto Nº 8474/1965, de 02 de julho de 1965. Cria o Museu de arte Popular, em Belo Horizonte. *Diário do Executivo*, p. 02, col. 3, microfilme 153. Minas Gerais, 1965.
- NOTICIÁRIO. *Revista Brasileira de Folclore*. Rio de Janeiro: CDFB, v.2, n. 4, set./out. 1962, p. 60-91.
- OLIVEIRA, D. S. Demonilogia de Eça de Queiroz no conto O Senhor Diabo. In MAGALHÃES, ACM., et al., (Orgs.). *O demoníaco na literatura* [online]. Campina Grande: EDUEPB, 2012. pp. 161-175. Available from SciELO Books <<http://books.scielo.org>>.
- OLIVEIRA, V. *Performances e Representações do Diabo nos Acervos de Cultura Popular de Museus Brasileiros*. Projeto de Pesquisa, Goiânia: UFG, 2015.

- POUGY, E. P. *Questionário respondido*. Goiânia, 2018.
- PRANDI, R. *Mitologia dos orixás*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2001.
- ROCHA, G. *Deus e o Diabo na terra do sol*. [S.l.]: Copacabana Filmes, 1964.
- RUBINO, S. Gramsci no Museu, ou a arte popular no Solar do Unhão, Salvador, 1963-4. In: Reunião Brasileira de Antropologia (26), 2008, Porto Seguro, BA. Anais (on-line). Porto Seguro: ABA, 2008. Disponível em:
http://www.abant.org.br/conteudo/ANAIS/CD_Virtual_26_RBA/grupos_de_trabalho/trabalhos/GT%2037/silvana%20rubino.pdf. Acesso em 29/07/2018.
- SILVEIRA, A. E. R. da. O palhaço de Folia de Reis e o diabo festivo na América Latina: representatividade, teatralidade e religiosidade. In: Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 6, 2010, [Rio de Janeiro]. *Anais*. [Rio de Janeiro]: [Unirio], 2010.
- TOLSTÓI, L. *O diabo*. Porto Alegre: L&PM, 2008.
- TRADIÇÃO E RESISTÊNCIA: sujeitos, práticas e memórias da cultura popular em Belo Horizonte. Belo Horizonte: Fundação Municipal de Cultura, Centro de Referência da Cultura Popular e Tradicional Lagoa do Nado, 2015.
- TRAVASSOS, Elizabeth. Projeto e missão. O movimento folclórico brasileiro, 1947-1964. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, p. 186-188, abril 1998. Disponível em:
<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010493131998000100015&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 20 July 2018. <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-93131998000100015>.
- VILHENA, Luis Rodolfo. *Projeto e Missão*. O Movimento Folclórico Brasileiro, 1947-1964. Rio de Janeiro: Funarte/Fundação Getulio Vargas, 1997.
- WALDECK, G. Exibindo o povo: invenção ou documento? *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, nº 28 – Arte e cultura popular, p. 82-99, 1999.

SOBRE OS AUTORES

Ana Audebert

Doutora em Museologia e Patrimônio UNIRIO/MAST (2018). Bacharel em Museologia Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2001) e Mestra em História Social da Cultura PUC/RJ (2003). Professora Adjunta do Departamento de Museologia na Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Atuando na área de Museologia com ênfase estudos de gênero e feminismo, história da Museologia, documentação museológica e análise de coleções. Pesquisando principalmente nos seguintes temas: coleções e gênero, indumentária e acervos têxteis, documentação de acervos, história, ensino e formação em Museologia.

E-mail: audebert@ufop.edu.br

Anna Paula Silva

Anna Paula da Silva é licenciada em História pelo Centro Universitário de Brasília (UnICEUB), bacharel em Museologia pela Universidade de Brasília (UnB), mestra em Museologia pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) e doutoranda em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade de Brasília (PPGAV-UnB). Atua como docente no curso de graduação em Museologia da UFBA e pesquisa musealização de arte contemporânea.

E-mail: anna.silva@ufba.br

Bruno Melo de Araújo

Doutor em Museologia e Patrimônio (UNIRIO/MAST), Mestre em História (UFRPE), Licenciado em História (UFRPE). Professor do curso de Bacharelado em Museologia da UFPE. Atua com os temas: Museus e Patrimônio Cultural da Ciência e Tecnologia, Patrimônio Universitário, Cultura Material.

E-mail: brunomelodearaujo@yahoo.com.br

Camila Azevedo de Moraes Wichers

Camila Azevedo de Moraes Wichers: Mestra e Doutora em Arqueologia pela Universidade de São Paulo (USP), doutora em Museologia Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias (ULHT, Lisboa). Professora Adjunta do Bacharelado em Museologia e do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Goiás (PPGAS/UFG). Parte considerável das minhas pesquisas aborda os processos de identificação e preservação do patrimônio cultural e arqueológico, destacando-se o diálogo com a Musealização da Arqueologia, com a Museologia Social, com as críticas feministas da ciência e com a perspectiva decolonial. Desenvolvo reflexões acerca das representações de gênero nos museus e no campo patrimonial, bem como tenho projetos voltados ao trabalho intercultural com populações indígenas.

E-mail: camilamoraes@ufg.br

Carmen Lucia Souza da Silva

Carmen Silva é doutora em Ciências da Comunicação pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos-RS), mestre em Ciências da Informação e da Comunicação pela Universidade Lyon 2 (França) e especialista em Poéticas Visuais: Gravura, Fotografia e Imagem Digital pela Universidade Feevale (RS). É professora adjunta do curso de Museologia da Universidade Federal do Pará (UFPA). Atua ainda no Programa de Pós-graduação em Ciências do Patrimônio

Cultural (PPGPatri/UFGA). É líder do grupo de pesquisa Museus e Patrimônio na Amazônia.

E-mail: carmensilva.projetos@gmail.com.

Carolina Ruoso

Carolina Ruoso é professora em Teoria e História da Arte na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, ministra aulas nos cursos de Artes Visuais, Museologia e Conservação e Restauração. É doutora em História da Arte pela Universidade de Paris 1 Panthéon-Sorbonne, com orientação do Prof. Dr. Dominique Poulot, financiada pela bolsa CAPES doutorado pleno no exterior. Mestrado em História pela UFPE, graduação em História pela UFC. Trabalhou como Curadora do Sobrado Dr. José Lourenço e Coordenadora de Patrimônio Cultural da Secretaria da Cultura do Estado do Ceará. Foi Coordenadora de Curadorias e Pesquisa do Museu do Homem do Nordeste da Fundação Joaquim Nabuco. Atualmente integra os Grupos de Estudos e Pesquisa GEPPM/UFC - Grupo de Estudo Patrimônio e Memória e ESTOPIM/UFMG Núcleo de Estudos Interdisciplinares do Patrimônio Cultural.

E-mail: carol@ruoso.com

Emanuela Sousa Ribeiro

Professora Associada do Curso de Bacharelado em Museologia da Universidade Federal de Pernambuco desde 2009. Membro permanente do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal Rural de Pernambuco, e do Mestrado Profissional em Gestão Pública da Universidade Federal de Pernambuco. Doutora em História (UFPE).

E-mail: emmanuel.ribeiro@ufpe.br

Francisco Sá Barreto

Francisco Sá Barreto é doutor em Sociologia (UFPB), professor adjunto do Departamento de Antropologia e Museologia da UFPE. Coordena pesquisas sobre Cidades e Cultura Política.

E-mail: xicosabarreto@gmail.com

Glauber de Lima

Glauber de Lima é graduado em História pela UFPE, Mestre em História Social em 2007 pela UnB. Doutorando no Programa de Pós-Graduação do Instituto de Mídias e Indústrias Criativas da Loughborough University London e Professor Assistente do curso de Museologia da UFG. Desenvolve pesquisa de doutorado sobre políticas culturais e museus no Brasil e possui trabalhos nas áreas dos Estudos Culturais, Museologia, Economia Criativa e Regionalismo.

E-mail: delimaglauber@gmail.com

Gleyce Kelly Maciel Heitor

Gleyce Kelly Heitor é educadora e pesquisadora. Graduada em Licenciatura em História pela UFPE, mestre em Museologia e Patrimônio pela Unirio/MAST e doutoranda em História Social da Cultura pela PUC-RJ. Atua como Coordenadora de Ensino na Escola de Artes Visuais do Parque Lage e integra a equipe gestora da Rede de Professores e Pesquisadores em Museologia - 2018-2019.

E-mail: gkheitor@gmail.com

Hugo Menezes Neto

Professor, e vice-chefe, do Departamento de Antropologia e Museologia (DAM), e do Programa de Pós-Graduação em Antropologia (PPGA), da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Doutor em Antropologia pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, da Universidade Federal do Rio de Janeiro - PPGSA/IFCS/UFRJ. Membro dos Grupos de Pesquisa do CNPq 'Núcleo de Estudos Ritual, Etnografia e Sociabilidade' (PPGSA/UFRJ), 'Museus e Patrimônios na Amazônia' (UFPA), Laboratório de Estudos Contemporâneos (LEC/PPGA/UFPE), e coordenador do Observatório de Museus e Patrimônios Culturais (OBSERVAMUS- PPGA/UFPE). Dedicar-se a pesquisas nas áreas de Cultura Popular, Patrimônio Imaterial, Antropologia Urbana e Antropologia Visual; além da interface entre Antropologia e Museologia, com ênfase em memória social, acervos/arquivos familiares, cultura material, museus e cidades.

E-mail: hugomenezes@hotmail.com

Jean Baptista

Professor Adjunto do Bacharelado em Museologia da Universidade Federal de Goiás (UFG) e Coordenador de Inclusão e Permanência-Prograd-UFG. Líder do Grupo de Pesquisa Comunidades e Museologia Social (ComusasCNPq/Ibram).

E-mail: jeantb@hotmail.com

Judivan Ferreira

Comunicólogo formado pela Universidade Federal do Tocantins (UFT) com período de mobilidade acadêmica internacional na Universidade do Minho (UMinho) e nacional na Universidade de Brasília (UnB); Museólogo formado pela Faculdade de Ciências Sociais da Universidade Federal de Goiás (FCS/UFG); Especialista em Processos e Produtos Criativos pela Faculdade de Artes Visuais (FaV/UFG) e em Gênero e Diversidade na Escola pela Diretoria de Tecnologias Educacionais (DTE/UFT). Bolsista PIBIC/CNPq no período 2017-2018.

E-mail: judiferrer@gmail.com

Luciana Christina Cruz e Souza

Luciana Souza é graduada em História pela Universidade Federal de Minas Gerais. Doutora e Mestre em Museologia e Patrimônio pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Professora Substituta do Curso de Graduação em Museologia da Universidade Federal de Goiás (UFG). Atualmente participa, junto à Comissão Permanente de Cultura da Câmara dos Vereadores da cidade do Rio de Janeiro, do Coletivo Orçamento & Cultura, o qual estuda intervenções populares no Orçamento da Secretaria de Cultura do município carioca. Também atua como pesquisadora do Grupo de Pesquisa Museologia Experimental e Imagem (MEI) sediado na UNIRIO e como Investigadora Colaboradora do Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memória» (CITCEM) sediado na Faculdade de Letras da Universidade do Porto - Portugal.

E-mail: lucriscsouza@gmail.com

Manuelina Maria Duarte Cândido

Manuelina Maria Duarte Cândido é licenciada em História (UECE, 1997), Especialista em Museologia e Mestre em Arqueologia (USP, 2000 e 2004, respectivamente), Doutora em Museologia (ULHT, 2012). Realizou estágio pós-doutoral na Université Sorbonne Nouvelle, Paris III, entre 2014-2015. Professora de Museologia da Universidade de Liège (Bélgica), atua também no

Programa do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Goiás (PPGAS-UFG).

E-mail: manuelin@uol.com.br

Marcus Granato

Graduado, Mestre e Doutor em Engenharia Metalúrgica e de Materiais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Pesquisador do Museu de Astronomia e Ciências Afins (MAST); docente e vice-coordenador do curso de mestrado profissional em Preservação de Acervos da Ciência & Tecnologia da mesma instituição; e docente do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UniRio/Mast). Bolsista de produtividade 1C do CNPq. Editor científico do periódico eletrônico Museologia e Patrimônio; secretário do Comitê Internacional para Museus e Coleções Universitárias (UMAC) do International Council of Museums - ICOM.

E-mail: marcus@mast.br

Maria Cristina Oliveira Bruno

Museóloga, Professora Titular em Museologia do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, integrando o Programa de Pós-Graduação Interunidade em Museologia / USP. Especialista em Museologia pela FESP/SP; Mestre em História Social e Doutorado em Arqueologia, ambos pela Universidade de São Paulo e Livre Docência em Museologia pelo MAE/USP.

E-mail: mcobruno@uol.com.br

Marijara Queiroz

Marijara Souza Queiroz é graduada em Museologia pela Universidade Federal da Bahia - UFBA, Mestre em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes da UFBA e doutoranda em Teoria e História da Arte pelo Instituto de Artes da Universidade de Brasília - UNB. É Professora Assistente do Curso de Museologia da Faculdade de Ciência da Informação da UNB. Áreas de atuação: museologia social, museus e coleções, curadorias e exposições museológicas. Eixos teóricos de interesse: teoria museológica; teoria, crítica e história da arte; cultura material e memória social; gênero, raça e classe.

E-mail: marijara@unb.br ou jaraqueiroz@yahoo.com.br

Marília Xavier Cury

Marília Xavier Cury é mestre e doutora em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo - USP. Como docente em Museologia, trabalha no Museu de Arqueologia e Etnologia - MAE-USP desde 1992. Orienta no Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia - PPGMus-USP e no Programa de Pós-Graduação em Arqueologia - PPGArq-MAE-USP. Se dedica aos temas da Comunicação Museológica e da Recepção em Museus.

E-mail: maxavier@usp.br.

Maurício Candido da Silva

Mauricio Candido da Silva, graduado e licenciado em História pela USP, especialização em Museologia pelo Museu de Arqueologia e Etnologia da USP, mestrado e doutorado em Arquitetura e Urbanismo pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Pós-doutorado pelo programa de Museologia do Museu de Arqueologia e Etnologia da USP, com pesquisa sobre redes e museus universitários brasileiros. Técnico responsável

pelo Museu de Anatomia Veterinária da Faculdade de Medicina Veterinária e Zootecnia da USP.

E-mail: maumal@usp.br

Monique Magaldi

Monique Magaldi possui graduação em Museologia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2006), mestrado em Museologia e Patrimônio pela mesma universidade (2010) e doutorado em Ciência da Informação pela Universidade de Brasília (2017). Atualmente, é professora Adjunta no curso de graduação em Museologia da Universidade de Brasília. Tem experiência em museus e desenvolve estudos sobre: teoria da museologia, estudo sobre desenvolvimento, montagem e documentação de exposições, museus virtuais e os usos das Tecnologias da Informação e comunicação em Museus (TIC's). É Técnica em Design de Interiores.

E-mail: moniquemagaldi@unb.br

Priscila Maria de Jesus

Priscila Maria de Jesus é graduada em Museologia pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Mestre em Crítica Cultural pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB). Docente efetiva do Departamento de Museologia da Universidade Federal de Sergipe (DMS-UFS). Vice-Líder do Grupo de Estudos e Pesquisas em Memória e Patrimônio Sergipano (GEMPS-UFS-CNPQ).

E-mail: priscilamdj@gmail.com

Vânia Dolores Estevam Oliveira

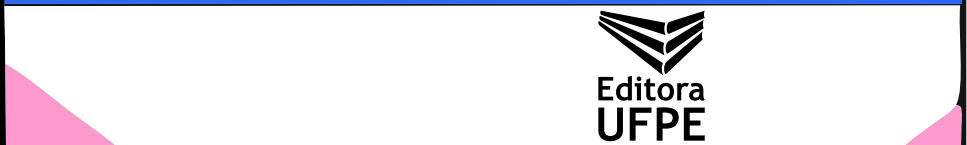
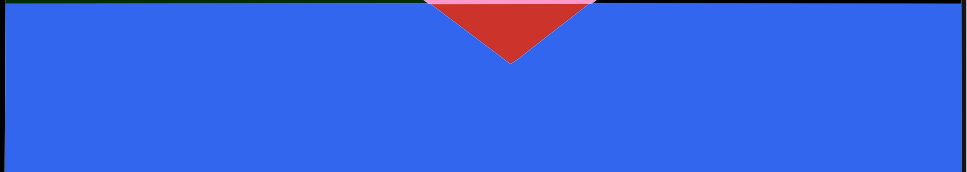
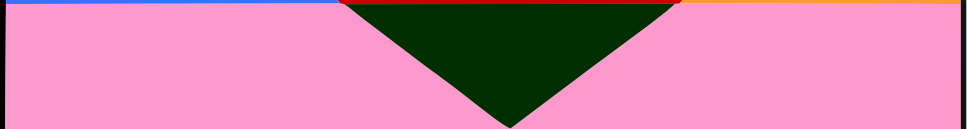
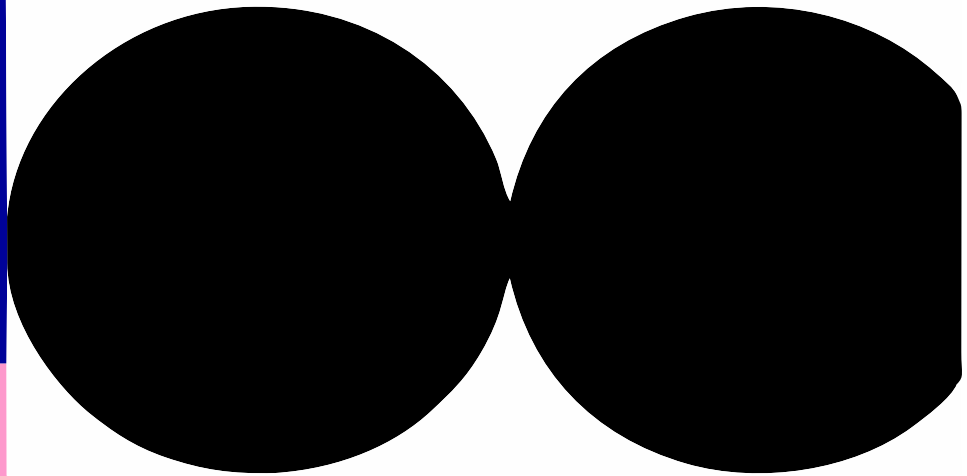
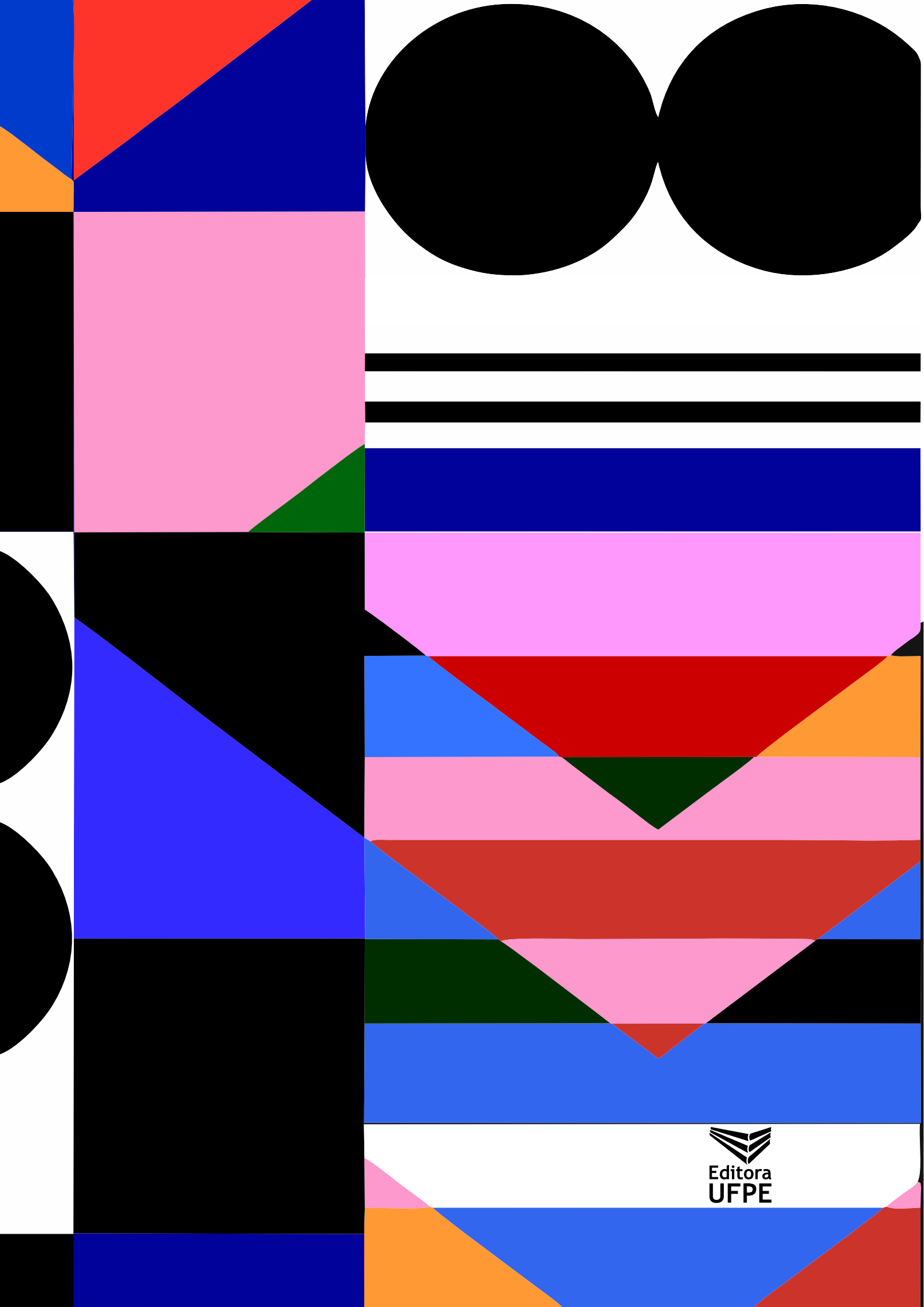
Vânia Dolores Estevam de Oliveira é museóloga, doutora e mestre em Memória Social pela UNIRIO, com pós-doutorado em Artes pela UERJ. Atua como docente permanente do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Performances Culturais e vice Coordenadora do bacharelado em Museologia da Universidade Federal de Goiás. Também é membro titular das Áreas de Ciências Humanas no Conselho Editorial da Editora UFG e curadora da Reserva Técnica Documental do Museu Antropológico da UFG.

E-mail: vania_estevam@hotmail.com

Verona Campos Segantini

Verona Campos Segantini é graduada em História pela UFMG e Design de Ambientes pela UEMG. Doutora e Mestre em Educação pela UFMG. Professora Adjunta da Escola de Belas Artes. Atua no Curso de Graduação em Museologia e no Mestrado profissional em Educação (Promestre/FaE). Realizou vários projetos de exposições nos museus universitários e coordena o Campus Cultural UFMG em Tiradentes. Coordenou a Rede de Professores e Pesquisadores em Museologia (Gestão 2017-2019).

E-mail: veronasegantini@yahoo.com.br




Editora
UFPE