



IV SEMINÁRIO DE PESQUISA EM MUSEOLOGIA DOS PAÍSES DE LÍNGUA PORTUGUESA E ESPANHOLA (IV SIAM)

Museologia, Patrimônio, Interculturalidade: museus inclusivos,
desenvolvimento e diálogo intercultural

Volume 1

Museologia e Interculturalidade: narrativas plurais
(Textos Seleccionados)

Marcus Granato e Tereza Scheiner

Outubro/2013

Ficha catalográfica elaborada pela biblioteca do MAST

SEMINÁRIO DE PESQUISA EM MUSEOLOGIA DOS PAÍSES DE LÍNGUA
PORTUGUESA E ESPANHOLA (IV SIAM)(4. : 2013 : Rio de Janeiro)

Museologia, Patrimônio, Interculturalidade: museus inclusivos, desenvolvimento e diálogo intercultural / Organização Marcus Granato e Tereza Scheiner .- Rio de Janeiro : Museu de Astronomia e Ciências Afins: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, 2013.
2v.

Conteúdo: v.1. Museologia e interculturalidade: narrativas plurais: textos selecionados. v.2. Museologia, Políticas Públicas e Inclusão Social. Museus, Patrimônio, Natureza e Biodiversidade. Museus e Patrimônio Científico e Tecnológico : textos selecionados.

ISBN **978-85-60069-51-4** (obra completa).—ISBN **978-85-60069- 52-1** (v.1)

1. Museologia-Reunião, 2013.2. Política – Reunião. I. Granato, Marcus
II. Scheiner, Tereza. III. IV SIAM. IV. Título.

CDU: 069.01

As opiniões e conceitos emitidos nesta publicação são de inteira responsabilidade de seus autores, não refletindo necessariamente o pensamento do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio.

É permitida a reprodução, desde que citada a fonte e para fins não comerciais.

**IV Seminário de Pesquisa em Museologia dos Países
de Língua Portuguesa e Espanhola (IV SIAM).
Museologia, Patrimônio, Interculturalidade:
museus inclusivos, desenvolvimento e diálogo
intercultural. Volume 1. Museologia e Interculturalidade:
narrativas plurais (Textos Seleccionados)**

Realização

Programa de Pós-Graduação em Museologia
e Patrimônio - PPG PMUS (Universidade Federal
do Estado do Rio de Janeiro / Museu de Astronomia e Ciências Afins)

Organização

- Prof. Dr. Marcus Granato (MAST), Brasil
- Prof. Dr^a. Tereza Scheiner (UNIRIO), Brasil

Comissão de Edição

- Prof. Dr^a. Alice Semedo
- Prof. Dr. Luis Carlos Borges
- Prof. Dr. Marcus Granato

Comitê Científico

- Prof. Dr^a. Alda Maria Costa (Universidade Eduardo Mondlane, Moçambique)
- Prof. Dr^a. Alice Semedo (Faculdade de Letras, Universidade do Porto, Portugal)
- Prof. Dr. Armando Coelho Teixeira da Silva (Universidade do Porto, Portugal)
 - Prof. Dr^a. Diana Farjalla Correia Lima (PPG-PMUS/UNIRIO, Brasil)
 - Prof. Dr^a. Francisca Hernández-Hernández (Espanha)
- Prof. Dr^a. Heloisa Helena Gonçalves da Costa (UFBA e PPG-PMUS, Brasil)
 - Prof. Dr. Luiz Carlos Borges (PPG-PMUS, MAST, Brasil)
- Prof. Dr. Mikel Asensio Brouard (Universidad Autónoma de Madrid, Espanha)
 - Prof. Dr. Marcus Granato (PPG-PMUS, MAST, Brasil)
- Prof. Dr^a. Maria Amélia Gomes de Souza Reis (PPG-PMUS/UNIRIO, Brasil)
 - Prof. Dr. Marcio Rangel (PPG-PMUS, UNIRIO/MAST, Brasil)
- Prof. Dr^a. Maria do Rosário Pinheiro (Universidade de Coimbra, Portugal)
 - Prof^a. Dr. Marília Xavier Cury (USP, Brasil)
 - Prof. Dr^a. Marta Lourenço (Universidade de Lisboa, Portugal)
- Prof. Monica Risnicoff de Gorgas (Estancia Jesuítica e Museu Virrey Liniers, Argentina)
 - Prof. Nelly Decarolis (ICOFOM LAM, Argentina)
 - Prof. Dr^a. Olga Nazor (Universidade de Rosário, Argentina)
- Prof. Dr. Oscar Navarro Rojas (Universidade Nacional e Universidade de Costa Rica, Costa Rica)
 - Prof. Nelly Decarolis, Presidente Honorária ICOFOM LAM, Argentina

Diagramação

Bruno Correia

SUMÁRIO

Museologia e Interculturalidade: narrativas plurais	Pág.
Museu como Lugar de Toma-se: o conceito de empatia em Gilberto Freyre <i>Gleyce Kelly Maciel Heitor; Mario de Souza Chagas</i>	10
Museus, Fronteiras e Zonas de Contato <i>Eurípedes G. da Cruz Junior</i>	26
Paisagens Museológicas: etnografia no entremeio da rua e do Museu da Universidade Federal do Pará <i>Rosangela Marques de Britto; Flávio Leonel Abreu da Silveira</i>	40
O Teatro das Artes Primeiras: processos de musealização no Museu do Quai Branly <i>Bruno Brulon Soares</i>	53
Narrativas Plurais sobre o Museu na Arte <i>Flávia Klausling Gervásio; Ivan Coelho de Sá</i>	72
Museu e Localidade: uma construção através da arte contemporânea <i>Anna Thereza do Valle B. de Menezes; Heloisa Helena F. Gonçalves da Costa</i>	83
A Memória da Arte Paranaense: uma análise sobre a criação do Museu de Arte Contemporânea do Paraná <i>Ariane Alfonso Azambuja de Oliveira; Heloísa Helena F. Gonçalves da Costa</i>	98
Identidade nas Coleções de Arte de Museus de Florianópolis e sua Relação com a Memória Social <i>Aline Carmes Krüger; Lena Vania Ribeiro Pinheiro</i>	115
O Desafio do Conservador-Restaurador diante da Arte Contemporânea <i>Ivan Coelho de Sá; Geisa Alchorne de Souza</i>	128
Museus Castro Maya: de coleção privada a museu público <i>Denise Maria da Silva Batista; Marcio Ferreira Rangel</i>	142
Casa da Flor - Experimento, Poesia e Memória: um olhar museal <i>Mario de Souza Chagas; Danielle Maia Francisco</i>	152
O Lugar do Passado no Presente: as narrativas dos Joanenses acerca de museu e patrimônio arqueológico, um estudo de caso na Ilha do Marajó, Pará <i>Luzia Gomes Ferreira; Marcia Bezerra</i>	163
Brinquedo Musealizado: referências de identidade, interculturalidade e sociabilidade <i>Arlete Sandra M. Alves Baubier ; Maria Amélia G. de Souza Reis</i>	179
Musealização de Objetos Indígenas no Museu Histórico Nacional <i>Aline Montenegro Magalhães; Mayara Manhães de Oliveira</i>	192

Processos de Concepção Expográfica: relações entre ambiente e expografia no primeiro módulo da exposição “Olhar o Céu, Medir a Terra” <i>Antonio Carlos Martins; Ivo A. Almico ; Fabíola B. Angotti; Marcus Granato</i>	208
Curadorias Compartilhadas: um estudo sobre as exposições realizadas no Museu da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2002 a 2009) <i>Maria Cristina Padilha Leitzke; Zita Rosane Possamai</i>	226
O Reinado do Alto da Cruz: museologia e patrimônio <i>Hugo Xavier Guarilha; Priscila Faulhaber Barbosa</i>	240
Os Espaços de Memória nos Terreiros de Candomblé: uma reflexão sobre o Memorial de Mãe Nanã em Aracaju-Se. <i>Janaina Couvo Teixeira Maia de Aguiar; Elizabete Mendonça</i>	256
O Corpo da Mulher como um Lugar de Exposição à Luz da Museologia e do Patrimônio <i>Margarete Zacarias Tostes de Almeida; Maria Amélia Gomes de Souza Reis; Juçara Gonçalves Lima Bedim</i>	266
Meio Ambiente na Arquitetura de Museus: integração de edifício e acervo <i>Marina Byrro Ribeiro</i>	279
A Cidade do Rio de Janeiro como Paisagem Cultural: harmonizando uso e conservação <i>Helena Cunha de Uzeda</i>	293
Patrimônio Urbano e Música Popular: narrativas plurais na cidade e no museu <i>Luiz H. Assis Garcia</i>	309
Perspectivas para uma Musealização das Ruínas da Igreja Inacabada na Cidade de Alagoinhas/BA <i>Priscila Maria de Jesus; Daniel Francisco dos Santos</i>	323
“De marginal a patrimônio imaterial”: narrativas e memória(s) nas cantigas da capoeira soteropolitana <i>Marcela Guedes Cabral; Arivaldo Alves de Lima</i>	337

MUSEOLOGIA E INTERCULTURALIDADE: NARRATIVAS PLURAIS

MUSEU COMO LUGAR DE TORNA-SE: O CONCEITO DE EMPATIA EM GILBERTO FREYRE

Gleyce Kelly Maciel Heitor¹; Mario de Souza Chagas²

Resumo

Ao abordar seus métodos e procedimentos de pesquisa e escrita, Gilberto Freyre empenhou-se, como intérprete da formação da sociedade brasileira, em ressaltar sua opção pela adoção da pluralidade de olhares e abordagens, enunciando seu pensamento a partir de múltiplos lugares. Sendo e não sendo – a seu modo – sociólogo, antropólogo, historiador, político e escritor, o autor acionou, por vezes, o conceito de empatia como pressuposto analítico. Assim como em sua narrativa a linguagem se caracteriza pela pessoalidade, que confere a seu texto – por vezes – um ritmo de diálogo marcado pela espontaneidade e intimidade com o leitor, em seus escritos sobre museus e patrimônio, publicados ao longo do século XX, veem-se articulados desejos e sugestões em torno de uma museologia integrativa e criadora, capaz de agenciar afetos e de aproximar instituição, objetos e públicos, por fazer conviver histórias distintas e representar um modo de existência, um modo de ser: regional. Apresentaremos com esta comunicação os resultados parciais da pesquisa *Museu a seu modo: o museu como dispositivo de validação da Teoria Freyreana*, onde, articulando a leitura dos documentos e os diálogos de Gilberto Freyre com uma rede de teóricos afins, buscamos identificar como o conceito de empatia atravessa as concepções de museu e museologia deste autor.

Palavras Chave: Museu, Museologia, Gilberto Freyre, Empatia, Regionalismo.

Resumen

Al abordar sus métodos y procedimientos de investigación y escritura, Gilberto Freyre trató de destacar, como intérprete de la formación de la sociedad brasileña, su opción de adoptar la pluralidad de puntos de vista y enfoques, expresando sus pensamientos desde múltiples lugares. Sendo y no sendo - a su manera - un sociólogo, antropólogo, historiador, político y escritor, el autor a veces hizo uso del concepto de empatía como una condición previa de su análisis. Al igual que en su narrativa, el lenguaje se caracteriza por el personalismo, que con frecuencia da a su texto un ritmo de un diálogo marcado por la espontaneidad y la intimidad con el lector, en sus escritos sobre museos y patrimonio, publicados durante el siglo XX, se articulan deseos y sugerencias en torno a una museología integradora y creativa, capaz de hacer los agenciamientos de los afectos y aproximar institución, objetos y públicos, para hacer convivir historias distintas y representar un modo de existencia: una manera de ser regional. Se presenta en esta comunicación los resultados parciales de la investigación *Museo a su manera: el museo como un dispositivo para validar la teoría freyreana*, donde, articulando la lectura de los documentos y los diálogos de Gilberto Freyre con una red de teóricos relacionados, se

¹ Possui licenciatura em História (UFPE) e é Mestre em Museologia e Patrimônio (UNIRIO/MAST).

² Museólogo (UNIRIO), com Licenciatura em Ciências (UERJ), mestre em Memória Social (UNIRIO) e doutor em Ciências Sociais (UERJ). Atualmente é técnico em assuntos culturais do IBRAM e professor adjunto da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro; é professor do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (UNIRIO/MAST) e do Programa de Pós-Graduação em memória Social (UNIRIO).

busca identificar cómo el concepto de empatía atraviesa las concepciones de este autor acerca de lo museo y de la museología.

Palabras clave: Museo, Museología, Gilberto Freyre, Empatía, Regionalismo.

Abstract

When approaching his methods and procedures of research and writing, Gilberto Freyre endeavored, as an interpreter of the formation of Brazilian society, to emphasize its option to adopt the plurality of views and approaches, expressing his thoughts from multiple places. Being and not being - in his own way - a sociologist, anthropologist, historian, politician and writer, the author sometimes used the concept of empathy as a precondition for analysis. Language in his narrative is characterized by personalism, that frequently gives to his text an aspect of dialogue marked by spontaneity and intimacy with the reader. Likewise, in his writings on museums and heritage, published during the twentieth century, he melts desires and suggestions of a creative museology, able to produce 'agency' for affects and to approximate institution, public and objects. His aim is to let cohabitate different histories and to represent a type of existence: a regional way of being. We present in this communication the partial results of the research *Museu a seu modo: o museu como dispositivo de validação da Teoria Freyreana* (Museum in its own way: the museum as a legitimation device of freyrean theory), where we seek to identify how the concept of empathy spans his conceptions of museum and museology, articulating the reading of documents and the dialogues of Gilberto Freyre on a network of related scholars.

Keyword: Museum, Museology. Gilberto Freyre, Empathy, Regionalism.

1. Museu como Lugar de Tornar-se

Compreender não é mais, então, um modo de conhecimento, mas um modo de ser, o modo desse ser que existe compreendendo (RICOUER, 1978, p.10).

Ao abordar seus métodos e procedimentos de pesquisa e escrita, Gilberto Freyre empenhou-se, como intérprete da formação da sociedade brasileira, em ressaltar sua opção pela adoção da pluralidade de olhares e abordagens, enunciando seu pensamento a partir de múltiplos lugares. Sendo e não sendo – a seu modo – sociólogo, antropólogo, historiador, político e escritor, o autor acionou, por vezes, o conceito de empatia como pressuposto analítico. Assim como em sua narrativa a linguagem se caracteriza pela pessoalidade, que confere a seu texto um ritmo de diálogo marcado pela espontaneidade e intimidade com o leitor, em seus escritos sobre museus e patrimônio, publicados ao longo do século XX, veem-se articulados desejos e sugestões em torno de uma museologia integrativa e criadora, capaz de agenciar afetos e de aproximar instituição, objetos e públicos.

Nesse sentido, não cabia em Freyre o extremo adotado por Manuel Bandeira, que ao evocar o Recife de sua infância, vivida na Rua da União entre brincadeiras de ruas e conversas nas calçadas, negou o Recife “da *Mauristsstad dos armadores das índias ocidentais*”³, ao contrário, o caráter integrativo do museu freyreano se define por seu anseio em fazer conviver empaticamente “panelas de barro, facas de ponta, cachimbo de matutos, sandálias de sertanejos, miniaturas de almanjarras, figuras de cerâmicas, bonecas de pano, carros de boi e relíquias de heróis de guerras e mártires de revoluções gloriosas” (CHAGAS, 2009, p.130). O museu é espaço de comunhão de objetos-símbolos (FREYRE, 1984 a), que por serem emblemas de uma cultura, possuem valor por sua capacidade em produzir e reproduzir em seus mais variados aspectos, um modo de ser: regional e enraizado em um passado comum.

No entanto, qual a compreensão de Freyre, de empatia? E como tal conceito encontra-se em suas formulações sobre os museus? Buscaremos neste capítulo arrolar momentos dedicados pelo autor à definição de empatia como prática interpretativa, articulando a leitura dos documentos e os diálogos de Gilberto Freyre com uma rede de teóricos afins, buscamos identificar como tal conceito atravessa as concepções de museu e museologia desse autor.

1.1 De como compreender, sendo

No livro *Como e porque sou e não sou sociólogo* (1968), texto onde Gilberto Freyre realiza um balanço de sua obra traçando uma série de reflexões sobre o lugar de sua escrita entre a história, a antropologia e a sociologia e onde estão elencados seus principais interlocutores, encontramos uma passagem onde o autor “louvava-se por haver introduzido na língua portuguesa a palavra empatia” (LIMA, 2008. p 34), que teria buscado no léxico grego⁴, e que em seu pensamento tornara-se método, ao qual ele recorria como analista social cuja prática caracterizava-se pela capacidade de “ver-se um indivíduo em outros e de ver outros em si mesmo, em uma perspectiva tanto de dentro para fora como de fora para dentro” (FREYRE, 1968.). Compreende assim o autor, que:

³ Referência ao poema *Evocação do Recife*, escrito por Manuel Bandeira sob encomenda de Gilberto Freyre, que foi publicado pela primeira vez em 1925 no Livro do Nordeste.

⁴ **Empatia:** Etimologicamente, “dentro da emoção”, “junto com a emoção”. Psicologicamente, identificação emocional da pessoa com indivíduos ou coisas percebidas. O radical da palavra empatia é *pathos*, termo grego com que designa a qualidade que excita a emoção. Difere da simpatia ou “união das emoções”, da antipatia “oposição das emoções” e da apatia “ausência de emoções”. Constitui-se como a capacidade que possuímos de penetrar a personalidade alheia para obtermos uma previsão, uma antecipação, uma avaliação o mais seguro possível das suas reações. Texto adaptado de: EDIPE – Enciclopédia Didática de Informação e Pesquisa Educacional. 3. ed. São Paulo: Iracema, 1987.

sem empatia, não é possível o estudo do passado assim amplo e intenso a um tempo, social e pessoal. Estudo que nos transmita do passado humano um pouco do que nele foi valor vivo, símbolo vivido; ou existência, vivência, experiência, condicionada por valores e símbolos (Idem, 1959, p.XXXIII.).

E afirma, ainda, ter recorrido à perspectiva empática na escrita de *Casa grande & senzala* (1933), obra que juntamente com *Sobrados e mucambos*(1936) e *Ordem e progresso*(1959) compõe uma trilogia centrada na análise da formação da sociedade patriarcal brasileira e da identidade nacional, sendo um estudo onde teria buscado distender-se em personalidades complementares a sua, tendo levado

esse desdobramento de personalidade ao extremo arriscado, perigoso, mesmo, desdobrando sua personalidade de origem étnico-cultural e de formação sociocultural, além de principalmente européias, principalmente senhoris, procurar sentir-se também, em seus antecedentes e no seu próprio ethos, não só senhoril como servil; não só europeu como não-europeu; ou especificamente indígena, mouro, judeu, negro, africano, e, mais do que isto: mulher, menino, escravo, oprimido, explorado, abusado, no seu ethos e no seu status, por patriarcas e por senhores (Idem, 1968).

Nesse sentido, Gilberto Freyre estabelece um diálogo com as discussões em torno da interpretação, iniciadas no fim do século XVIII, e que deram base aos debates hermenêuticos dos séculos posteriores, especialmente na corrente denominada historicista, onde o postulado da empatia – como instrumento imprescindível ao conhecimento científico do social – se fez presente tanto no âmbito da história geral como no da história literária pela defesa de uma identidade entre sujeito e objeto de conhecimento. Pressuposto que teve em William Dilthey (1833-1911) um de seus principais pensadores, sobretudo por seu projeto inicial de introduzir a psicologia como base para uma metodologia das ciências humanas, em busca de suas especificidades e no esforço por diferenciá-las das ciências naturais, objetivo que esteve presente em suas primeiras formulações e que foi revisto – posteriormente – pelo pensador, que passou a reconhecer os enraizamentos das relações do indivíduo com o mundo a partir de um horizonte social e cultural, alicerçando assim a análise das ciências humanas na relação entre vivência, expressão e compreensão, conferindo à noção de compreensão, maior relevância.

Se a vida social e cultural se constitui a partir de vivências individuais, compreende-se o método da empatia como aquele a partir do qual é possível recriar a situação interpretada, a partir de analogias com as próprias experiências do intérprete, sendo assim “a vida como ponto de partida e contexto duradouro fornece o primeiro aspecto básico da estrutura dos estudos humanos, pois estes repousam na experiência,

na compreensão e no conhecimento da vida” (DILTHEY, 1976. p. 183; *apud* ALEXANDER, 1999, p.49). Desse modo, o pensamento de Dilthey se inscreve no esforço por tornar a hermenêutica o lugar onde, segundo Ricoeur:

toda interpretação se propõe a vencer uma distância, entre a época cultural revoluta, à qual pertence o texto, e o próprio intérprete. Ao superar essa distância, ao tornar-se contemporâneo do texto, o exegeta pode apropriar-se do sentido: de estranho, pretende torná-lo próprio, quer dizer, fazê-lo seu. Portanto, o que ele persegue, através da compreensão do outro, é a ampliação da própria compreensão de si mesmo (1978.p.18).

As principais críticas ao historicismo, no entanto, consistem na afirmação de que seus autores almejavam não só entender os acontecimentos passados tal como “realmente ocorreram” como acreditavam estar aptos, através do método da empatia – livrando-se dos condicionamentos de seu presente – a compreendê-los como se os tivesse vivenciado, tal como se operassem um retorno às origens. Tal qual objetivava Freyre, quando afirma não ser suficiente, para a interpretação de uma época, que

[...] o analista dela, desdobrado em intérprete, familiarizar-se com o que no seu decorrer foram fatos; ou apenas valores-coisas. É preciso que ele se torne quanto possível íntimo das relações entre essas pessoas e esses valores; entre as pessoas e os valores imateriais; entre as pessoas e os símbolos mais característicos da época [...]. (FREYRE, 1959, p. XXXII)

Porém, é inegável que ao apontar a empatia como chave de interpretação da formação da sociedade brasileira o autor adjetiva como “método empático” um olhar que se forma a partir de múltiplas referências que extrapolam uma adesão a uma única corrente de pensamento. Assim, se percebemos sua escrita em diálogo com o historicismo, não podemos deixar de pontuar seu interesse por outras abordagens, a saber, o perspectivismo, onde conecta-se com o filósofo espanhol José de Ortega y Gasset (1883-1955) de quem, segundo Elide Rugai Bastos (BASTOS, 1998), recebe influências na elaboração de sua noção de social, fundada, ainda conforme a autora, na discussão sobre as relações entre o eu e o outro, sendo os limites do conhecimento de nosso próprio eu um elemento instaurador da percepção do mundo do outro.

Assim, uma das principais marcas da trajetória freyreana, consiste na busca do autor – entre trânsitos e ambiguidades – por não vincular-se a uma corrente de pensamento específica, sendo muito difícil – como bem pontuou Darcy Ribeiro – “generalizar sobre Gilberto” (RIBEIRO, 2011, p. 15), que se qualificou por vezes como adepto a uma metodologia miscigenada (FREYRE, 1968). Miscigenada pelo desejo de criação de um método brasileiro para a leitura da formação dessa sociedade e por sua

disposição por assimilar e apropriar-se de inúmeras ideias com as quais formou seus pressupostos analíticos. Razão pela qual podemos encontrar em seus escritos o recurso e a defesa da intuição, da criação e da invenção na narrativa histórica, conforme testemunha o autor, quando afirma ter sentido que:

precisava achar caminhos pelos quais fosse possível a brasileiros procurarem chegar a uma nova consciência do que fosse sua cultura nacional. A objetivamente histórica pareceu-me, então, insuficiente. O que se impunha – intui, nesses dias – era um substituto socioantropológico em que a ciência fosse completada por arrojos criativamente autênticos, antes artísticos que estritamente científico (Idem, 1984a).

Sendo o afã por vencer a distância entre pesquisador e objeto de pesquisa, e o recurso à intimidade e à reconstrução da história, assim como a ênfase na vivência e na defesa de que a história se constrói a partir de múltiplos pontos de vistas, abundantes na narrativa freyreana. O autor, ao centrar-se na análise da vida cotidiana opera um método singular ao fundir experiências pessoais com memórias coletivas, e aventurando-se em inventariar os saberes e fazeres, sugere ser a cultura composta de práticas sociais repletas de sentimentos, sensorialidade e ludicidade. Conforme aponta Albuquerque Júnior, ao situar que interpretar o Brasil, para Freyre,

não é uma atividade de distanciamento crítico em relação a ele, mas uma atividade de imersão sensível e racional em sua realidade, um deixar-se misturar e impactar por ele, é experimentar não só um esforço de inteligência, mas um exercício de sensibilidade e imaginação. Apanhar o significado da história nacional não se fazia apenas através de uma atividade científica, mas também através de uma atitude poética, de abrir os sentidos para sentir o país, de se deixar tomar, invadir pelas emoções, pelos afetos que suas paisagens, que suas gentes, que sua história eram capazes de produzir. (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2008.)

A empatia, por sua vez, está em sua obra não só como método compreensivo, mas como estratégia de recepção, uma vez que sua narrativa busca também o envolvimento do leitor, a fim de que este possa compreender o fenômeno narrado, como no texto de *Casa grande e senzala* (1933), cujo ponto de partida são experiências pessoais e as memórias mais íntimas do autor, a partir das quais Freyre deseja recompor, sistematizar uma história repleta de personagens, que ele vai ao longo do texto, assumindo plasticamente, e na busca por harmonizar os contrários, se desdobra no menino, no negro, na mulher, no homem, no efeminado (FREYRE, 1968). Com base nessa estratégia, o museu idealizado pelo autor se apresenta como um espaço de experiência com o projeto regionalista, articulação social e discursiva da qual Gilberto

Freyre foi o principal teórico e entusiasta, contando com a adesão de artistas, poetas, políticos e intelectuais contrários aos ideais unificadores do modernismo paulista.

Os regionalistas postularam uma integração nacional que considerasse as diferenças regionais e pautaram décadas de produção cultural em Pernambuco, influenciando o percurso histórico, político e econômico da região, ao edificarem um espaço social e afetivo alicerçado a partir de diferentes discursos. Erigiram mitos, paisagens e memórias e lançaram mão da ideia de especificidade local, fornecendo o arcabouço teórico para o 1º Congresso Regionalista (1926), onde organizaram uma região para a qualurgia o desenvolvimento de um “sentimento de unidade”, em torno de suas tradições, abordadas como as guardiãs das raízes culturais da nação, criando para ela um imaginário próprio ao qual Freyre associou um museu ideal.

1.2-Passear entre intimidades: a empatia no Museu

Em *Cultura e museus*, Gilberto Freyre refere-se a uma visita realizada a um museu alemão, quando esteve na Europa em viagem de estudos. O museu – situado em Nuremberg, a “cidade dos brinquedos”, que já havia sido tema de um artigo datado de 1923, publicado pelo Diário de Pernambuco, jornal para o qual o autor colaborou como correspondente – teria impressionado o jovem pernambucano, a ponto de tornar-se não só elemento de algumas de suas lembranças, como uma instituição a tomar-se por referência. No documento citado, recorda Freyre:

uma vez, em Nuremberg, visitei um museu do brinquedo. Maravilhas de trens, de palhaços, de bonecas, de jogos, de bolas, de casas de madeira. Senti-me **restituído** aos dias de menino. Mas uma das minhas alegrias foi notar o modo por que crianças como que brincavam **empaticamente** com os objetos expostos. Como que quase tocavam neles, de tal maneira os brinquedos se deixavam ver empaticamente pelas crianças. Quando digo empaticamente refiro-me a essa maneira empática de ver. A maneira de uma pessoa projetar-se em coisa que a empolgue, a seduz, a encante [grifo nosso]. (Idem, 1984a)

O museu, nessa citação, é uma instituição ligada à temporalidade, pois além de transpor o visitante para outro tempo (na citação, o tempo da infância do autor), teria segundo sua compreensão a qualidade de restituir uma experiência, sendo por ela que Freyre – um sujeito moderno – negocia e articula sua relação com o passado (HUYSSSEN, 1997, p. 226), atribuindo sentido a um conjunto de representações que evocam elementos das memórias individuais e sociais, e reconstroem ou redefinem identidades coletivas – em instâncias nacionais, regionais ou locais. De tal modo, o museu freyreano não orbita apenas na esfera antropológica, como propõe Rodrigo Alves

Ribeiro (2008, p.104), ao contrário, é marcadamente “histórico-social” e “antropológico-cultural”.

Para a museologia, como prática, encontramos na citação uma sugestão: a de ser criadora de sedução. Sugestão implícita no processo de interação entre o observador e os objetos expostos, quando as crianças são apresentadas na narrativa como sujeitos que apenas com o olhos, brincam empaticamente com os objetos, que por sua vez se deixam olhar. Deste modo, diz o autor: “um museu bem orientado, acentua, repita-se, enfatize-se – é o que proporciona de modo sintético, ao visitante uma como sensação de ver, apalpando, como que tocando com as mãos, o que lhe é apresentado” (FREYRE, 1984b).

A recordação de viagem do autor corrobora uma leitura de seus pressupostos sobre a função do museu e do fazer museológico, e nos leva a elencar duas possibilidades de leitura em torno do conceito de empatia relacionado à *imaginação museal* freyreana: **a empatia para**, que lemos a partir das estratégias desde onde a cultura material é elaborada, exposta, comunicada e interpretada, a fim de criar relações societárias; e **a empatia por**, que consiste no processo de afetação do visitante/observador perante a realidade que o museu apresenta.

Em ambos os casos, o museu freyreano é um lugar propício para a representação⁵ e para a experiência com o passado, assim como para sua constatação material. Para tal o autor recolhe testemunhos, separa, reúne, “transforma em ‘documentos’, certos objetos distribuídos de outra maneira” (CERTEAU, 2000, p. 80), formando com eles coleções com as quais opera arquivamentos que além de definir uma realidade, evitam o esquecimento pelo despertar do exercício da memória pela salvaguarda de objetos e práticas que uma vez expostos, se constituirão como vestígios do passado e garantia da autenticidade, veracidade e, sobretudo da existência da região inventada.

O tratamento dado por Freyre ao futuro acervo do museu que idealizava aproxima-se da definição de Suzanne Briet, para quem documento “é todo indício (sinal) concreto ou simbólico, conservado ou registrado com a finalidade de representar, de reconstituir ou provar um fenômeno físico ou intelectual” (BRIET, 1951, p.7 apud

⁵ Sobre o conceito de *representação*, Roger Chartier oferece um exemplo que abre uma perspectiva para seu entendimento: “Trabalhando sobre as lutas de representações, cujo objetivo é a ordenação da própria estrutura social, a história cultural afasta-se sem dúvida de uma dependência demasiado estrita em relação a uma história social fadada apenas ao estudo das lutas econômicas, mas também faz retorno útil sobre o social, já que dedica atenção às estratégias simbólicas que determinam posições e relações e que constroem, para cada classe, grupo ou meio, um ‘ser-percebido’ constitutivo de sua identidade” (CHARTIER, 2002. p.73).

BENCHIMOL, 2009, p. 30), deixando o museu de ser um depósito de obras [objetos] para adquirir a dupla função de arquivo e de exposição – que tem por missão “conservar experiências sensíveis com a finalidade de demonstrá-las” (DELOCHE, 2002, p. 81), sendo assim propulsores de relações identitárias.

No pensamento de Foucault, arquivar – além de ser o espaço reservado à guarda de documentos pertencentes à memória coletiva – é um espaço epistêmico de visibilidade de um determinado saber, junto ao qual são desenvolvidos discursos, práticas e mecanismos de organização, de disposição e de autorização desse mesmo saber (FOUCAULT, 2005). Assim sendo, arquivar corresponde às condições de possibilidade da constituição de certa formação discursiva e cultural que se define pela vontade de verdade, a qual cria, modifica e empreende sentido para o mundo. Portanto, ao pensarmos ser o museu “literalmente, um microcosmo, isto é um mundo em miniatura, posto em ordem a partir de um ponto de vista” (DE L’ESTOILE, 2010, p. 22), a empatia que aqui analisamos, é um meio a partir do qual um saber e uma apropriação deste mundo pode se compor.

1.2.1-Empatia para

Ao rebater a crítica que qualificava *Casa grande & senzala* como obra saudosista, argumenta Freyre:

(...) uma coisa é ser um autor saudosista em sua atitude decisiva com relação ao passado; outra coisa é servir-se o mesmo autor da saudade, ou, especificamente, da lembrança proustiana, como método empático de recapturar um tempo morto, procurando fazê-lo viver para que, ressuscitado possa esse passado ser como que apalpado pelos dedos dos São Tomés. Apalpado nas suas feridas e apalpadors nas suas partes porventura sãs (FREYRE, 1980, p. 161).

Com a citação apresentada nos debruçamos mais uma vez sobre uma leitura do autor de seus próprios métodos, exercício que teve em sua obra inicial uma fonte quase que inesgotável de visões e revisões. Interessa-nos, por sua vez, a passagem na qual atribui à sua prática de pesquisa e escrita o sentido de recaptura de um tempo morto por via de sua narrativa, visão que é ressaltada pelo recurso à metáfora de São Tomé, apóstolo incrédulo para quem a validade dos fatos residia em suas evidências visuais.

E é assim, elaborando evidências, que o autor se posiciona enquanto analista da formação da sociedade brasileira – em geral – e da constituição do Nordeste, em particular, remetendo-se ao passado colonial não apenas como seu herdeiro, mas como se dele tivesse feito parte. Diz fazer teoria na busca por se completar pelo estudo da vida

doméstica daqueles que o anteciparam, e a partir dos quais buscou as emendas para compreensão da realidade histórica na qual estava imerso. É neste sentido que Freyre responde a Joaquim de Arruda Falcão, que “o Museu do Homem do Nordeste apresenta evidências impressionantes do que foi, em termos afetivos, amorosos, o relacionamento casa-grande-senzala, em termos patriarcais escravocratas” (Idem, 1984b).

Ao partir desse desejo por domesticidade e pela deflagração daquilo que seja mais sensivelmente familiar aos sujeitos, o autor pensa o museu como instituição por ele qualificada a partir de critérios, termos e conceitos análogos aos presentes na sua compreensão de prática historiográfica, sociológica e antropológica e afirma que os detentores de uma *consciência museológica* (Idem, 1979, p. 44) deveriam ocupar-se da articulação de vivências, e ao invés de simplesmente apresentar (expor) uma realidade, pensar o museu para além da intenção narrativa e da relação espaço-temporal restrita ao passado. É neste sentido que conceitua Museologia como

[a] documentação o mais possível vibrante, de vida, surpreendida nos seus à-vontades. O mais possível existencial. Vivente. Convivente. Reveladora de intimidades. De cotidianos. De tempos a fluírem ou captados em exatos momentos típicos ou característicos. A museologia que concorda em apresentar o homem, sua vida, sua cultura, em posições solenemente estáticas, atraiçoa o que nela é, além de ciência, arte. Arte mais agilmente interpretativa que apenas descritiva. (Idem, 1984a)

Portanto, como em suas análises histórico-sociais, a empatia justaposta ao museu freyreano atua como pressuposto de integração entre homem e realidade, trazendo um conhecimento sobre o mundo com base nos pormenores que residem na forma de organização de uma cultura. Conforme Poulot, “estimar o valor de gosto ou valor de memória de determinado objeto corresponde a uma afirmação de si ou do grupo, em oposição ou em paralelo a outros objetos e outros sujeitos” (POULOT, 2003, p. 27), argumento que é pertinente ao projeto freyreano de museu, lugar de memória⁶ feito de fragmentos para onde os objetos mais que deslocados, são acolhidos como bens culturais.

Deste modo, um museu organizado a partir de critérios de valorização de cotidianos, em oposição ao solene, grandioso e monumental, operaria uma ruptura

⁶ Entendemos lugares de memória a partir de Pierre Nora, para quem a memória é viva, está sempre em constante evolução, aberta à dialética da lembrança, do esquecimento e do inconsciente. Já história, possui vocação universal, uma vez que constitui uma reconstrução do passado, que pertence a todos e a ninguém. A partir dessa relação antagônica, na qual a memória é abandonada em favor da História que surgem os lugares de memória. Nora define lugar de memória, a partir do reconhecimento de três características primordiais: material, funcional e simbólica. Segundo o historiador, são lugares “com efeito, nos três sentidos da palavra, material, funcional e simbólico, simultaneamente, somente em graus diversos” (NORA, 1993, p. 21).

museográfica com o paradigma evolucionista e classificatório, ao organizar como em *Casa grande & senzala* – em contraponto aos testemunhos das narrativas patrióticas – o que nas relações familiares, na vida laboral, na intimidade, nos jogos e no imaginário infantil, nas danças e nas práticas ritualísticas, havia de especificamente nacional, por ativar memórias visuais, olfativas, auditivas e gustativas do Nordeste – o da tradição e o da modernidade.

O autor, que rejeitava a associação entre museu e mausoléu⁷, atribuiu a essa instituição a potência de fazer co-habitar, em harmonia e conflito, diferentes espaços e tempos: diferentes espaços por sua compreensão do Nordeste como um conjunto regional formado por singularidades; e diferentes tempos, dada sua definição de tempo tríplice – aquele que não sendo linear, é plural, composto, complexo, e que não sendo apenas presente, passado ou futuro, é formado por temporalidades simultâneas. Compreensão exemplificada quando ao questionar os anseios modernistas, o autor propôs aos adeptos deste movimento que, sendo modernos fossem pós-modernos (FREYRE, 1973.), permitindo-se perceber no presente as insurgências do passado e as sugestões de futuro. Assim, seria o museu por sua vez, o lugar ideal tanto para a experiência retrospectiva – possível pelo acionar de memórias vividas no corpo – como para a prospectiva – dado o caráter processual dessa instituição como lugar de tornar-se: compreensivo, conhecedor, outro a partir de outros.

Havia em Freyre a compreensão de que os museus deveriam ser organizados “sob critérios de valorização de cotidianos e de constantes” (Idem, 1984b), para tanto, deveria ser capaz de gerar uma dinâmica não só de compreensão, mas de atualização, possibilitando a transformação do presente na medida em que o passado fosse reinterpretado a partir de seus vestígios, sendo importante que houvesse lugar tanto para os elementos reconhecidamente ilustres, como para os feitos de anônimos. Que houvesse a valorização daquilo que contivesse um saber coletivo. Portanto, a empatia, acionada pelo museu como um método, deveria possibilitar ao visitante um processo de identificação compreensiva – de ser indivíduo situado, e de ser indivíduo em construção – em processo.

⁷ O autor afirma a necessidade da criação de museus de um novo tipo, apontado para uma leitura do termo museu descolada da sua associação dessas instituições a lugar de coisas mortas. Diz Freyre, “a palavra sugeria a nossos antepassados muito de estático, necrófilo, de culto inerte de coisas já recolhidas” (1979, p.10), porém, no desenrolar de seu argumento não deixa claro se está refutando uma afirmação de Theodor Adorno, para quem as relações entre Museu e Mausoléu estão para além da associação fonética.

1.2.2-Empatia por

No debate anterior destaca-se uma seleta de sugestões advindas do projeto de criação de um museu representativo, para o Nordeste, empreendido por Gilberto Freyre, pela ótica das estratégias necessárias ao estabelecimento de uma instituição onde o método da empatia forneceria as bases para a comunhão de objetos-símbolos, que seriam dotados de capacidade de fala, da capacidade de dizer o Nordeste. Por outro lado, perceberemos adiante que a personalidade autorreferente do autor, também abarcou sua *imaginação museal*, sendo uma de suas ambições em termos de projeto museológico, criar uma instituição ancorada nas “afinidades entre o meio, o homem e as criações materiais” (RIBEIRO, 2008.p.106) a partir do recorte da tradição e da região.

Para tal, seria importante que o discurso presente no museu que aspirava fundar, se legitimasse pelo público, que Freyre pretendia múltiplo. Assim, em entrevista concedida à Joselice Jucá, o museólogo Aécio de Oliveira⁸ - que teria sido o “braço museográfico” (CHAGAS, 2009, p.141) do sociólogo, e que deste autor teria realizado na prática os “sonhos” museais) afirma que a preocupação dos fundadores do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais era a de que a equipe de seu Departamento de Museologia – no campo desta e de todas as ciências – se preocupasse em “ser singular, para que a coisa tivesse assim, uma conotação de criação” (OLIVEIRA, 1988.).

Na mesma entrevista, ao remeter-se aos diálogos com Freyre sobre estratégias de expografia, o museólogo recorda que teriam refletido sobre a necessidade de pautar o tratamento dado à organização dos objetos na ordenação das coisas de forma “muito à vontade”, dialogando com o desejo do sociólogo, de um museu onde o curioso experimentasse por vezes a sensação de ser “um intruso ou profanador de intimidades” (FREYRE, 1923.). Tais preocupações apontam para o fato de Freyre e Aécio levarem em consideração e almejarem contemplar, além de pesquisadores e estudantes, um conjunto de visitantes que na entrevista o Aécio qualifica como carente e analfabeto, e para quem não caberia o excesso de textos ou legendas, sendo mais adequado recorrer a uma

⁸ Aécio de Oliveira (1938-2012) foi um “filho de Apipucos” que ainda criança passou a compor a rede de amigos da família Freyre e que, pelos encontros e demandas da vida, graduou-se museólogo, profissão que exerceu e pela qual se afirmou enquanto um dos formadores do campo da museologia no Brasil. Um dos elementos que impulsionou sua profissionalização foi a necessidade identificada pelos dirigentes do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais em ter uma equipe que fosse composta por um corpo técnico qualificado para as especificidades de um acervo museológico então composto por três museus distintos – o Museu do Açúcar, o Museu de Arte Popular e o Museu de Antropologia do IJNPS. Esta necessidade foi oportuna para que este “afilhado” de Gilberto Freyre fosse enviado para o Rio de Janeiro, “com uma bolsa de estudos, onde, no período de 1966 a 1969, foi estudante destacado do Curso de Museus do Museu Histórico Nacional” (CHAGAS, 2009, p.140). Em seu retorno ao Recife, Aécio se reintegra à equipe do IJNPS, e passa a articular a criação do Departamento de Museologia (DEMU) deste Instituto que, uma vez fundado, inicia suas atividades no ano de 1972.

museografia onde pudesse o homem entender “as coisas pelo próprio amontoado das coisas e ele tirar daquele amontoado o seu perfil cultural” (OLIVEIRA, 1988.).

O depoimento de Aécio se encontra com a passagem do já citado *Cultura e Museu*, onde afirma Freyre:

quem diz hoje museu, diz centro de **comunicação** intelectual da espécie mais atraente, no seu modo de ser educativa. Com os olhos do visitante podendo apalpar quase literalmente o que veem. Pois passou a época dos museus apenas conservadores de relíquias preciosas e quase sagradas. O museu é, no ocidente, cada dia menos necrófilo e mais **vivente e convivente** com os visitantes. (FREYRE, 1984a)

Retomamos com essa citação a preocupação com a recepção, estando os conceitos de vivência e convivência em sintonia com o pressuposto da empatia, desta vez presente no desejo de afetação do visitante, pelas narrativas e testemunhos apresentados pelo museu, ao qual se atribuí um sentido comunicacional, onde se pressupõe a existência de mensagens, receptores e emissores. Receptores que Freyre não desejava passivo, pois sustentara em discurso parlamentar sobre a necessidade de centros de pesquisa social no Brasil – na ocasião em que defendeu a criação do IJNPS (FREYRE, 1948) – que o museu do futuro instituto deveria orientar políticas futuras, e atuar como espaço de sugestões, pela religação entre os sujeitos e seus passados, na elaboração de uma história ainda incompleta, o que faz com que posicionemos o autor em uma perspectiva onde o museu atua tanto na instrução do povo como na transmissão de lições à posteridade.

Esperava-se por sua vez que os visitantes se relacionassem empaticamente com a tradição ali exposta, e que a exemplo do idealizador da instituição, reconhecessem o ponto de vista do senhor e do escravo, do homem e da mulher, da criança e do idoso, para desta experiência obter não só uma compreensão de sua ancestralidade, como edificar um futuro ancorado nas experiências do passado.

Ao pensarmos nos museus do século XX podemos afirmar que entre os seus principais objetivos estava a missão de educar o indivíduo, estimular seu senso estético e afirmar o nacional. Objetivos reconhecidos no projeto de Freyre, que preocupado em assegurar o caráter educativo do museu, não só o associa recorrentemente ao laboratório como exalta seu potencial de extensão da escola, assim através do contato com a cultura material e imaterial e por via dos objetos e do acionar dos sentidos, o

museu instauraria um processo de complementação da educação formal, que sendo por vezes abstrata, teria na instituição museológica o lugar ideal para sua dinamização⁹.

Neste quesito, Freyre afirma que caberia ao museu atuar como um contraponto às salas de aulas¹⁰, vistas pelo autor como desinteressantes e que portanto não eram capazes de sensibilizar os ouvintes a ponto de torná-los assimiladores do que ouvem, por sua vez, um museu bem orientado deveria ir muito além da aula verbal., teria como missão ser propulsor de experiências educativas, assim sua organização deveria estar orientada não apenas para o olhar, mas para os sentidos, daqueles que o “olham com olhos capazes não de engolir mas de mastigar o que veem”¹¹. E assim, lançando mão de uma metáfora digestiva o autor diz de sua ambição: que os visitantes, por meio de sedução museológicas, se aventurem a percorrer um amontoado de coisas organizadas aparentemente de forma espontânea para que encontrem, apreendam e se reconciliem com sua ancestralidade.

Sendo nas aspirações do autor por promover reencontros, e no seu empenho pela síntese de um passado comum e nos processos de subjetivações presentes no seu esforço por criar identificações com seu pensamento, que reside o problema central do museu freyreano. Onde a empatia é ao mesmo tempo a matéria que agrega senhores e escravizados, mulheres e crianças e a metodologia que dociliza os conflitos, presentes nas “nem sempre pacíficas” relações senhoriais abordadas pelo autor, que também assume, por vezes, o papel de empenhando justificador das razões – e desrazões – das relações de poder e dominação, vivenciadas pelos diferentes sujeitos de suas tramas.

2. Referências

ADORNO, Theodor W. Museu Valéry Proust. In: ADORNO, Theodor. **Prismas: crítica cultural e sociedade**. São Paulo: Ática: 1998, p.173-185.

ALEXANDER, Jeffrey C. A importância dos clássicos In: GIDDENS, A.; TURNER, J.. **Teoria Social Hoje**. São Paulo: Unesp, 1999. p.23-89.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. No entreluzir das afeições: o científico, o poético e o político na historiografia de formação do Brasil. In: VARELLA, Flávia Florentino; MOLLO, Helena Miranda; MATA, Sérgio Ricardo da; ARAUJO, Valdeci Lopes de. (Orgs.). **A Dinâmica do Historicismo**. 1 ed. Belo Horizonte: Argumentum, 2008, v. 1, p. 215-227.

BANDEIRA, Manuel. **Poesias completas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1940.

BASTOS, Elide Rugai. Gilberto Freyre e a questão nacional. In: MORAES, Reginaldo et al. (orgs.). **Inteligência Brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

⁹ FREYRE, 1962; 1963a

¹⁰ Idem, 1962

¹¹ Idem, 1979, p.9

BENCHIMOL, Alegria Celia. **Informação e objeto etnográfico: percurso interdisciplinar no Museu Paraense Emílio Goeldi**. (Dissertação) Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação IBICT/UFF. 2009. Orientadora Lena Vania Ribeiro Pinheiro.

CANTARELLI, Rodrigo. **Contra a conspiração da ignorância com a maldade: A Inspetoria Estadual dos Monumentos Nacionais e o Museu Histórico e de Arte Antiga do Estado de Pernambuco**. Orientador: Mário de Souza Chagas. UNIRIO/MAST. 2012. Dissertação.

CERTEAU, Michel. **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

CHAGAS, Mário de Souza. **Imaginação Museal: Museu, Memória e Poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro**. Rio de Janeiro: MinC/IBRAM, 2009.

CHARTIER, Roger. **O mundo como representação**. In: CHARTIER, Roger. *À Beira da Falésia: A História entre certezas e inquietudes*. Trad. Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002.

DE L'ESTOILE, Benoît. **Le goût des autres: De l'exposition coloniale aux arts premiers**. Paris : Flammarion, 2010.

DELOCHE, Bernard. **El museo virtual**. Colección Biblioteconomía y Administración Cultural-81. Gijón, Astúrias: Ediciones Trea, 2002.

FERREZ, Helena Dodd. Documentação museológica: teoria para uma boa prática. **Cadernos de Ensaio: estudos de Museologia**, Rio de Janeiro, n. 2, p. 65-74, 1994.

FREYRE, Gilberto. **Necessidade de institutos de pesquisa social no Brasil**. Discurso proferido na Câmara Federal, Rio de Janeiro, 4 de dez. 1948.

_____. **Ordem e progresso**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959.

_____. **Sugestões em torno do Museu de Antropologia do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais**. Recife: Universidade do Recife / Imprensa Universitária, 1960.

_____. **Como e porque sou e não sou sociólogo**. Brasília: Ed. da UNB, 1968. Disponível em: http://bv.gf.org.br/portugues/obra/livros/texto_completo_br/como_e_porque.htm

Acesso em: 16 de fevereiro de 2013.

_____. **Ciência do Homem e Museologia: subsídios em torno do Museu do Homem do Nordeste do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais** (Série Documentos, 14). Recife: IJNPS, 1979.

_____. **Cultura e museus [1984a]**. (Conferência proferida no Museu de Arte Sacra de Pernambuco - MASPE, em 16.10.84)

_____. **Carta para Joaquim Arruda Falcão [1984b]**, Recife, 1984.[Fotocópia de acervo pessoal de Joaquim Arruda Falcão] 16p.

_____. **Museus e escolas**. Diário de Pernambuco. Recife, 13 de mai. 1962.

_____. **A importância didática de um museu [1963a]**. O Cruzeiro. Rio de Janeiro, 12 de jan. 1963. Pessoas, coisas e animais.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

HUYSEN, Andreas. **Memórias do modernismo**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

LIMA, Fernando da Mota. Sob o signo da ambiguidade. **Ciência & Trópico**, América do Norte, 32, jul. 2011. Disponível em:

<http://periodicos.fundaj.gov.br/index.php/CIT/article/view/1127/883>. Acesso em: 05 de Mai. 2012.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História**. São Paulo, n. 10, dez, 1993.

OLIVEIRA, Aécio. **Entrevista com Aécio de oliveira concedida à Joselice Jucá**. Dossiê 40 anos da Fundação Joaquim Nabuco, 1988. [Fotocópia, Arquivo CEHIBRA].

POULOT, Dominique. **Musée e Museologie**. Paris: Edition La Découverte, 2009.

RIBEIRO, Darcy. **Gentidades**. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2011.

RIBEIRO, Rodrigo Alves. **Moradas da memória: uma história social da casa-museu de Gilberto Freyre**. Rio de Janeiro: MinC/IBRAM, 2008.

RICOUER, Paul. **O conflito das interpretações: ensaios de hermenêutica**. Rio de Janeiro: Imago editora, 1978. Tradução: Hilton Japiassu.

MUSEUS, FRONTEIRAS E ZONAS DE CONTATO

Eurípedes G. da Cruz Junior¹

Resumo

O artigo procura articular relações entre espécies de narrativas e o espaço físico, propondo uma análise dos conceitos de fronteira para pensar os museus como zonas de contato, onde saberes se solidificam e se relacionam com outros saberes. O museu como espaço para dramatização de narrativas e fluxos de informação interativos. A globalização e o redesenho que implica na ressignificação do conceito de fronteira. A museologia também pode ser vista como expressão de uma fronteira de articulação de saberes.

Palavras chave: patrimônio, globalização, museu, museologia, fronteiras.

Resumen

Este documento busca articular relaciones entre especies de narrativas y el espacio físico, proponiendo un análisis de los conceptos de frontera para pensar los museos como zona de contato, donde los saberes se solidifican y se relacionan con otros saberes. El museo como espacio de dramatización de narrativas y flujos de información interactivos. La globalización y el rediseño que implica en la resignificación de lo concepto de frontera. La museología también puede ser vista como expresión de una frontera de articulación de saberes.

Palabra clave: patrimonio, globalización, museo, museología, fronteras

Abstract

The paper studies the relations between speeches and environment, searching for analysis of concepts as frontiers in order to think museums as contact zones, where knowledges solidifies and makes interchanges. The museum as space of dramatized narratives and interactive information flows. Globalization as a process of redesign of frontier's concept. Museology may also be seen as expression of a knowledge articulation frontier.

Keywords: cultural heritage, globalization, museum, museology, frontiers

1. Introdução

No filme *O Dia em que a Terra Parou*, (Robert Wise, 1951), uma nave alienígena aterrissa em Washington, no centro de uma das praças da cidade. População e exército acorrem para o local. Tão logo desce de sua nave, o extraterrestre, de nome Klaatu, é

¹ Eurípedes G. da Cruz Junior é músico, e museólogo. Trabalha atualmente no Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro e é doutorando em Museologia e Patrimônio pelo PPG-PMUS – UNIRIO/Museu de Astronomia

atingido por um tiro disparado por um soldado que assustou-se com um movimento do inusitado visitante. Recolhido ao hospital, Klaatu fica com uma péssima impressão da Terra e de seus habitantes. Depois, evadindo-se do hospital, põe-se a vagar pelas ruas de Washington. Seu objetivo é conhecer melhor os habitantes da Terra. Vestido como terráqueo, ele volta à praça aonde chegou, passando a ouvir os comentários da população, segundo os quais sua nave seria um artefato soviético, potencialmente perigoso². Desiludido, vaga pela cidade acabando por dirigir-se ao Lincoln Memorial Center³. Após percorrer o local e inteirar-se de seu conteúdo, Klaatu conclui que, afinal, existem seres humanos bons.

2. Espaço e Narrativas

Segundo Gonçalves (2007, p. 140), o espaço é, entre outras, uma das variantes que determinam o discurso. Ele também estará associado a distintas áreas de atividade, a diferentes grupos e categorias, a diferentes situações sociais; ao objetivo do narrador e a quem ele se dirige. Forma e conteúdo estarão subordinados, por exemplo, “segundo se trate de um discurso formal, oficial, enunciado num espaço hierarquicamente valorizado como um palácio; ou se trate de um discurso informal, popular, articulado no espaço da praça pública”. (Gonçalves, 2007, p. 140). Os discursos de palácio são exemplificados como aqueles de “cerimônias de posse, os elogios fúnebres, os discursos de inauguração; ou ainda os discursos da sala de aula, dos congressos, dos encontros científicos; os discursos que se realizam nas missas, etc.”

Em contraposição, os gêneros de discursos de praça pública incluiriam os pregões de camelôs, os xingamentos, os cumprimentos cotidianos, a linguagem das torcidas de futebol, as conversas de botequim, etc.

Há gêneros de discursos apropriados a espaços, tempos, personagens e atividades sociais diversos. Cada grupo, categoria social, instituição, atividade, e mesmo cada indivíduo dispõe de um discurso diferenciado por meio do qual dialoga com discursos produzidos por outros interlocutores. É precisamente a relação dialógica entre esses discursos que nos constituem enquanto sujeitos individuais e coletivos. (Gonçalves, 2007, p. 141)

Em sua odisséia, Klaatu busca os “espaços de palácio” para fazer o seu discurso. Sem obter êxito na área política, busca ajuda no campo da ciência. Após uma demonstração de poder, imobilizando em toda a Terra os artefatos que dependem de

² Estamos em 1951, no auge da Guerra Fria.

³ Desde 1966 o Lincoln Memorial Center é o responsável pelo Registro Nacional de Lugares Históricos dos EUA. Ver em <<http://www.nps.gov/linc/index.htm>>

energia para funcionar (um “apagão” energético que justifica o nome do filme), ele cumpre finalmente sua missão, proferindo seu discurso pacifista, um libelo contra as armas nucleares e a guerra.

A passagem de Klaatu pelo Lincoln Memorial, espaço onde estão representados os enunciados sobre os valores espirituais que sustentam, na concepção oficial, o edifício da sociedade norte-americana, é o nosso mote para pensar em espaços e territórios que se constituem em repositórios de discursos. E, mais especificamente, nos espaços onde se encontram os discursos do patrimônio cultural. Foi num desses espaços onde o alienígena pode encontrar uma modalidade narrativa “organizada”, “civilizada”, apolínea, que mudou sua ideia sobre os seres humanos.

O edifício do Memorial, de proporções monumentais, foi construído com pedras reunidas de vários lugares dos Estados Unidos, o que sugere união e integração, e suas proporções arquitetônicas “destinadas a impressionar, inspirar e assegurar que Lincoln seja elevado elegantemente a um nível proporcional à importância de suas realizações e de seu papel na história” (NATIONAL..., 2012). “Os discursos do patrimônio costumam se articular em torno de uma totalidade da qual pretendem ser a expressão autêntica, e em relação à qual mantêm uma conexão metonímica” (Gonçalves, 2007, p.141). A conclusão de Klaatu, universalizando o discurso apreendido no monumento corrobora o antropólogo: “Afim, existem seres humanos bons”.

Os discursos do patrimônio são geralmente resultantes de processos simbólicos complexos, que envolvem classificação, validação, legitimação, categorização, sempre realizados por pessoas institucionalizadas. Constituem-se frequentemente em narrativas homogêneas, hierarquizadas e que refletem o pensamento da parcela da sociedade que detém o poder. As conotações subjacentes a esses processos foram impiedosamente desveladas por muitos autores. Na esteira de textos seminais como os de Hobsbawm (*A Invenção das Tradições*) e Choay (*A Alegoria do Patrimônio*) podemos encontrar um amplo espectro de abordagens e estudos de casos que vêm confirmar esses aspectos hegemônicos, contestando as suposições de “integralidade” ou “autenticidade” dos discursos do patrimônio.

Entretanto, esses discursos se abrem para outros grupos sociais, o que acaba por constituir “zonas de contato” entre diversos gêneros de discurso, é ainda Gonçalves quem o diz, citando como exemplo “o palácio e a praça pública, podendo esse contato se configurar de maneira mais ou menos intensa, mais ou menos policiada, permitindo maiores ou menores transgressões nas linhas de demarcação entre um e outro espaço” (2007, p.142). O termo “zona de contato” foi utilizado por Mary Louise Pratt, em sua obra

*Os Olhos do Império: relatos de viagem e transculturação*⁴, onde ela analisa a literatura de viagem dos colonizadores europeus pela África e América. Ela compreende esse conceito como um sinônimo de fronteira cultural, invocação de um lugar onde acontecem encontros entre pessoas inicialmente geográfica e historicamente separadas, que passam então a desenvolver relações contínuas. A zona de contato valoriza a interatividade das trocas (mesmo assimétricas em termos de fluxos - e de poder), a improvisação dos encontros, enfatiza a forma como os sujeitos são constituídos nos e pelos contatos entre eles (PRATT, 1999, p. 31).

(...) espaços sociais onde culturas díspares se encontram, se chocam, se entrelaçam uma com a outra, frequentemente em relações extremamente assimétricas de dominação e subordinação – como o colonialismo, o escravagismo, ou seus sucedâneos ora praticados em todo o mundo (PRATT, 1999, p. 27).

Outras noções similares são encontradas no âmbito das ciências sociais: territórios intersticiais, zonas fronteiriças, zonas de contato, área de liminariedade (HANNERTZ, 1997, p.22-4). Exemplo de zonas de contato por excelência seriam as fronteiras.

Se para a Europa as fronteiras eram linhas fixas, delimitando os países, nos territórios colonizados elas se tornam móveis, segundo o avanço do expansionismo imperialista; mesmo assim era uma fronteira concebida como limite, pois do outro lado, sempre estava a barbárie, o selvagem, o inculto, o não civilizado.

A ideia de fronteira móvel foi apresentada pelo historiador americano Frederick Jackson Turner em seu trabalho intitulado *The Frontier in American History*. Segundo ele o caráter americano foi forjado na expansão para o oeste, ressaltando que “o efeito mais importante da fronteira foi a promoção da democracia nos EUA e na Europa” (TURNER, 2012 [1920])⁵. Ele inventa o homem americano a partir desse conceito de fronteira em expansão:

O intelecto Americano deve à fronteira suas notáveis características: força e rudeza combinadas com curiosidade e argúcia. Essa mente prática e inventiva, rápida em encontrar soluções; o excelente domínio das coisas materiais, deficiente no artístico, mas poderoso nas grandes realizações; esta incansável e nervosa energia (...) (TURNER, 2012 [1920])⁶

⁴ *Imperial Eyes: Travel writings and transculturation*. Routledge, London/New York, 1992

⁵ “But the most important effect of the frontier has been in the promotion of democracy here and in Europe”.

⁶ “The result is that to the frontier the American intellect owes its striking characteristics. That coarseness and strength combined with acuteness and inquisitiveness; that practical, inventive turn of mind, quick to find expedients; that masterful grasp of material things, lacking in the artistic but powerful to effect great ends; that restless, nervous energy (...)”

Segundo Carvalho (2006, p.51)

A noção de fronteira proposta por Turner define-se, pois, como uma linha de expansão das populações civilizadas diante das terras selvagens. Segundo o autor [...] a fronteira separa, com sua linha de expansão, a cultura e a não-cultura, o algo e o nada.⁷

Ao associar os valores americanos como resultantes de um processo de deslocamento territorial, a tese de Turner justifica o expansionismo americano para além de suas fronteiras. Sua tese teve grande ressonância, pois além de uma atuação decisiva no processo de institucionalização da profissão, Turner

conseguiu com sua teoria explicar em linguagem científica o desenvolvimento histórico dos Estados Unidos, criando um verdadeiro épico para a origem da nação, transferindo a ação dos grandes personagens históricos para os milhares de anônimos que ajudaram a construir a democracia americana. (Ávila, 2005, p. 192)

Entretanto, a narrativa épica, como assinala Gonçalves, permite pouca interação. Ele recorre à dialética proposta por Bakhtin entre o discurso épico e o discurso do romance para exemplificar as diferentes intensidades de contatos. O primeiro remete a uma ação encapsulada no passado, prenhe de heróis e mitos fundadores, tudo mediado pela tradição. No romance, a diversidade discursiva intensifica ao máximo as interações, constituindo-se em zona de contato entre a narrativa e a realidade contemporânea: ele pode compreender os discursos do palácio, voltados para o espiritual e imaterial, e os da praça pública, voltados para o corporal e o material. Ao criar uma relação de fronteira, mesmo imaginada como impermeável, e transferir a ação heroica para pessoas comuns (os pioneiros), Turner aproxima-se dos discursos do patrimônio cultural, ainda segundo Gonçalves:

Há uma espécie de “afinidade eletiva” entre o gênero “patrimônio cultural” e o gênero “romance”. As narrativas de patrimônios culturais nascem com o romance. Ambos florescem, historicamente, na segunda metade do século XVIII e primeira metade do século XIX. Os “patrimônios culturais” são constituídos concomitantemente à formação dos Estados nacionais que fazem uso dessas narrativas para construir memórias, tradições e identidades. [...] Assim como no romance, o que está em foco nas narrativas do patrimônio é a experiência de formação de uma determinada subjetividade coletiva, a “nação” enquanto coletividade individualizada e, a exemplo dos indivíduos, dotada de memória, caráter, identidade, etc. De certo modo, as narrativas de patrimônio são romances nacionais (Gonçalves, 2007, p. 146).

⁷ Turner desconsidera as contribuições das populações indígenas e afrodescendentes.

Observamos vários aspectos da noção de fronteira: linha geográfica demarcatória, de separação, limite; linha móvel, porém impermeável; zona de contato ou linha pervasiva onde se valorizam mais os fluxos que os limites, onde pensam-se atravessamentos ao invés de separações⁸. A riqueza da metáfora abre um amplo espectro de reflexões. Clifford narra que durante a elaboração de seu trabalho *Routes*, pensar as viagens como práticas de cruzamentos e interações fez emergir um crescente e amplo espectro de experiências, que perturbam muitas suposições sobre cultura.

Comecei a indagar: se viajar fosse considerado como um complexo e pervasivo espectro de experiências humanas? Práticas de deslocamentos poderiam emergir como constitutivas de significados culturais, mais do que simples transferências ou extensões. Os efeitos culturais do expansionismo europeu, por exemplo, não seriam mais celebrados ou deplorados como uma simples difusão extrínseca – de civilização, indústria, ciência ou capital. Até porque a região chamada “Europa” tem sido constantemente refeita e atravessada por influências além de suas fronteiras. E não seria também este processo interativo relevante nos vários níveis de domínio local, regional ou nacional? Centros culturais, regiões e territórios distintos não existem anteriormente aos contatos, mas são sustentados por eles, apropriando-se e organizando os infindáveis movimentos de pessoas e coisas. (CLIFFORD, 1997, p. 3, tradução nossa).

Clifford vê os processos de globalização intensificados após as guerras mundiais sem precedentes; e também pela herança do colonialismo aliada à reestruturação do capitalismo industrial disruptivo na pós-modernidade. Nesse cenário as identidades são construídas e reconstruídas nas articulações entre a habitação - os espaços seguros - e as zonas de contato constituídas ao longo das fronteiras interculturais - vigiadas ou transgredidas - entre nações, povos e locais. Acontece então o fenômeno paradoxal onde as fronteiras adquirem posição de centralidade, surgindo do marginal, do *border*, linhas de comunicação que vão dar origens a histórias e mapas complexos⁹. (CLIFFORD, 1997, p. 7)

3. Globalização, Fronteiras, Zonas de Contato

Segundo Canclini (2007, p. 29 e passim) a globalização pode ser vista como um processo hegemônico de conglomerados industriais, midiáticos, culturais ou financeiros, para apropriar-se dos recursos naturais, culturais, e do dinheiro dos países mais pobres ou também como um “horizonte imaginado por sujeitos coletivos e individuais”, a saber,

⁸ Hoje consideramos a impermeabilidade das zonas de fronteira apenas como conceito político ligado à soberania dos Estados, sabendo que são regiões de fluxos constantes e imprevisíveis.

⁹ Para Clifford a insuficiência dos conceitos de aculturação e sincretismo para exprimir os conteúdos resultantes do processo de articulação entre o local e o global levou-o a enunciar o conceito de cultura translocal - “nem universal, nem global”.

governos, empresas, artistas e intelectuais dos países dependentes que desejam inserir seus produtos em mercados mais amplos.

Em que pese a simplificação dessa colocação sobre um processo tão complexo, ela nos serve para continuar a traçar algumas características pertinentes à noção de zona de contato. À intensificação do fluxo de capitais, bens e mensagens, corresponde também um incremento do fluxo de pessoas: os deslocamentos de turistas, executivos, trabalhadores, imigrantes, estudantes. Como vimos anteriormente, esses fluxos são assimétricos e nem todas as pessoas participam deles. Clifford diz que o avanço da política econômica global se dá de maneira contraditória, algumas vezes reforçando, outras vezes obliterando diferenças étnicas, culturais, religiosas e de gênero. Nesse panorama, as fronteiras adquirem cada vez mais um significado simbólico, sua linearidade esboroando-se em territórios cada vez mais fragmentados.

Como chegar à globalização significa, para a maioria, aumentar o intercâmbio com os outros mais ou menos próximos, ela serve para renovar nossa compreensão sobre suas vidas. Essa é a razão de as fronteiras terem se tornado laboratórios do global (CANCLINI, 2007, p. 31).

Se a globalização “não é um *paradigma* científico, nem econômico, uma vez que não tem objeto de estudo claramente definido nem oferece um conjunto coerente de saberes”, os conhecimentos sobre ela “constituem um conjunto de *narrativas*, obtidas por meio de aproximações parciais, em muitos pontos divergentes” (CANCLINI, 2007, p. 43, *itálicos do autor*). Como a globalização não apenas homogeneíza e aproxima, mas também multiplica as diferenças e gera novas desigualdades, Canclini considera não ser possível entendê-la sem os dramas da interculturalidade e da exclusão.

Esses dramas trazem à tona as questões relativas às identidades culturais. Nas instituições ligadas ao patrimônio cultural - espaços de negociação de sentidos - a tradição de esquecimentos e zonas de sombra sempre pairou sobre as narrativas de grupos minoritários, geralmente à margem do *mainstream*. Entretanto muitos excluídos dos processos globalizantes buscam cada vez mais reivindicar seus direitos pela afirmação de identidades como forma de exercício de uma cidadania que lhes permitam maior acesso aos bens (culturais ou de consumo), ou a preservação de uma maneira de viver, de um conjunto de relações que se dá em um determinado território. Mas Canclini refuta a ideia de uma dicotomia entre globalização e defesa da(s) identidade(s). Ele considera que os estudos devem avançar na direção da compreensão de “como encarar a heterogeneidade, a diferença e a desigualdade”.

Para indagar sobre os sujeitos capazes de transformar a atual estruturação globalizada, devemos atentar aos novos espaços de *intermediação* cultural e sociopolítica. Que espaços são esses? Além dos organismos transnacionais, consultoras, escritórios financeiros, sistemas de vigilância, existem circuitos internacionais de agências de notícias, editoras, **galerias e museus**. (CANCLINI 2007, p. 28, *itálico do autor, grifo nosso*)

4. Museus, Globalização e Zona de Contato

No texto *Museum as contact zones*, Clifford (1997, p. 109 e passim) relata uma experiência vivida no Portland Museum of Art. Ele descreve a reunião que presenciou entre técnicos do museu - curadores, antropólogos - e anciãos do povo Tlingit¹⁰, com o objetivo de reunir subsídios para uma reorganização das coleções etnográficas do museu.

Introduziram-se na sala de reunião os objetos da coleção relacionados à cultura dos Tlingit. Havia uma expectativa da parte dos técnicos pela obtenção de mais informações sobre esses objetos como, por exemplo, seus usos e técnicas de fabricação. Mas o que se viu da parte dos Tlingit foi uma sucessão de complicados movimentos performáticos, memórias, histórias e músicas, seguindo sequências e hierarquias inapreensíveis aos demais espectadores. Aos olhos de Clifford “os objetos pareciam ter sido deixados de lado. Música e histórias ocuparam a cena principal”. Após três dias, eles foram devolvidos às caixas e prateleiras do museu.

Esses acontecimentos inusitados fizeram emergir vários problemas para os profissionais do museu. Estava claro que tais objetos não eram reconhecidos pelos Tlingit como “artísticos”, mas significavam para eles registros, história, lei. Não se poderia mais exibir esses objetos sem contextualizá-los com as narrativas proferidas no subsolo onde aconteceu o encontro. Mas, o que fazer quanto ao direito de propriedade de tais narrativas? Os anciãos presentes não representavam a totalidade dos clãs. E como inseri-las no âmbito de um museu de “arte”?

Ao se introduzirem narrativas diferentes dos padrões usuais das mostras dos museus tradicionais, abre-se a possibilidade de transformar uma fronteira de separação em território onde deslocamentos e atravessamentos vão exigir novas reflexões sobre a ética e os próprios objetivos da instituição museu.

A história dos museus como instituição moderna é bem documentada e suas tipologias, funções e atuação têm sido largamente estudadas. Não é nossa intenção

¹⁰ Povo indígena que vive na fronteira do Alasca e Canadá.

discorrer aqui sobre essa trajetória, senão alinhar algumas considerações para indagá-los segundo a noção de zonas de contato. Ao utilizarmos o conceito de Pratt *lato sensu* veremos que essas instituições foram cenários privilegiados para o estabelecimento de interações entre pessoas e objetos à partir das quais conformou-se toda uma plêiade de disciplinas e áreas do conhecimento científico e da cultura. Ao reunirem fragmentos do mundo natural recolhidos nas fronteiras da expansão colonialista, eles favoreceram a taxonomia da fauna e da flora, ajudando a consolidar o positivismo científico. Com os utensílios e objetos subtraídos de povos culturalmente distantes da Europa e do ocidente, formaram-se os museus etnográficos, essa representação de exóticos “selvagens” e “bárbaros” servindo à construção da narrativa do projeto androeurocêntrico de civilização do mundo.

Naquele momento, museus de História Natural, nos quais a etnografia e a antropologia ocupavam posições, transformaram-se em pontos de nacionalização das culturas locais, dentro do chamado processo civilizador, no qual os povos nativos eram submetidos ao batismo científico. Despojados de seus artefatos, transfigurados pela cultura do exotismo, esses povos eram incluídos nas espécies a serem inventariadas (Lopes & Podgorny, 2000). Esses museus, não obstante, participavam dos processos de invenção das identidades nacionais, explorando territórios, conferindo valor a objetos colecionados e legitimidade a políticas territoriais. Celebrizou-se, por exemplo, a participação de Emílio Goeldi, diretor do Museu Paraense de Etnografia e História Natural, na comissão que determinou as fronteiras entre o Brasil e a Guiana Francesa, [...] (FAULHABER, 2009, p. 21)

Os museus são instituições possuidoras de coleções emanadas de três grandes vertentes de objetos: objetos sacralizados, objetos do estranhamento e objetos do cotidiano¹¹. Entre os primeiros estariam os museus de arte, arqueológicos e de história nacional; os segundos incluiriam os museus etnográficos, os jardins botânicos e zoológicos. Os museus científicos, derivados dos gabinetes de curiosidades e museus de história natural são inicialmente da vertente do estranhamento, do exótico, passando, através do positivismo, a adquirir também uma certa aura de sacralidade. Estudando as relações de troca e intercâmbio dos museus de história natural latino-americanos na virada do século 20, Lopes (2000, p. 28) assinala o fato de que

em diferentes áreas disciplinares, os museus se tornaram os espaços privilegiados para abrigar especialidades profundamente baseadas em coleções, como a Antropologia, Arqueologia, Etnografia e Paleontologia, que ainda estavam na ordem do dia. À frente dessas coleções, vamos encontrar aqueles naturalistas que realmente foram alguns dos construtores das ciências dos principais museus de seu tempo (LOPES, 2000, p. 228).

¹¹ Também poderíamos falar de discursos da sacralidade, do estranhamento e do cotidiano.

Os profissionais que vêm trabalhar nessas instituições originam-se das mais diversas áreas do conhecimento, conformando também uma zona de contato entre saberes e objetos, entre saberes e saberes.

Gonçalves sugere fronteira ao falar dos museus como “espaços demarcados social e simbolicamente, [que] definem-se por uma supremacia ideológica frente a outras formas culturais. Eles dramatizam, desse modo, uma concepção especificamente ocidental e moderna de cultura.” (GONÇALVES, 2007a, p. 83). E mesmo que na atualidade as fronteiras das relações entre o espaço do museu e outras formas de cultura enfraqueçam-se e se desestabilizem, elas continuam submissas a “divisões e hierarquias, a estruturas nacionais e locais de natureza social e simbólica, cuja lógica de funcionamento precisa ser decifrada para que se possam perceber os limites reais e avaliar lucidamente os seus efeitos sociais (...)” (GONÇALVES, 2007a, p. 84).

Os objetos e narrativas oriundos das fronteiras do expansionismo europeu também atingiram o fazer artístico. Mesmo contextualizados exclusivamente sob a ótica do colonizador, sua exibição nos museus etnográficos ou em “coleções etnográficas” dos museus de arte (como é o caso do Portland Museum of Art citado no início desse tópico) estabeleceu o contato de artistas e intelectuais com as formas e suportes inusitados para o olhar europeu. Esse contato veio influenciar decisivamente as grandes transformações da arte na virada do Séc. XIX para o XX, ou seja, no mesmo período analisado por Lopes e Faulhaber.

Símbolos de distinção e poder para seus iniciados, assistimos na atualidade a um enfraquecimento dessa sacralidade do museu de arte em paralelo à desestabilização das narrativas dos museus etnográficos e históricos, contra uma valorização da terceira vertente - os objetos cotidianos, agora não mais como curiosidades, mas integrantes de processos relacionais simbólicos complexos, ligados às culturas e identidades dos grupos sociais que se fazem representar cada vez mais nos museus, ampliando e intensificando suas características de zona de contato.

Esta intensificação e ampliação acontecem como resultado do próprio processo de metamorfose dos museus, aliadas a dois fatores básicos. O primeiro fator nós classificáramos como econômico. Com a implantação do projeto neoliberal os museus perdem financiamento das administrações públicas. Esse projeto “entende a cultura como um conjunto de bens a adquirir ou aos quais se podem aceder através de pagamento”. O incremento da indústria de turismo e sua necessidade de vender produtos culturais para atrair e entreter turistas transforma o antigo “público” em “clientes”, “consumidores”, sujeitando os museus às leis do mercado. Esse movimento traz para dentro dos museus

profissionais de marketing e da gestão econômica, que vão se alinhar com os produtores culturais na tentativa de estabelecer uma equação entre cultura e lucro (PEREIRO, 2006). Esse processo dá origem ao nascimento do que nós chamamos de *museus narcísicos*. Com o objetivo de potencializar o fluxo de turistas e revitalizar áreas urbanas degradadas criam-se museus cuja atração não é mais o que eles contêm, mas o próprio museu em si.¹²

Na segunda vertente temos a evolução do pensamento museológico. A definição atual de museu oferecida pelo Conselho Internacional de Museus – ICOM, destaca entre outras coisas o papel do museu como instituição “a serviço da sociedade e seu desenvolvimento”. A amplitude e ambiguidade dessa definição não esconde sua inspiração nas discussões levadas a efeito na Mesa Redonda do Chile em 1972. Considerada um divisor de águas na história da museologia (ressaltando que as recomendações ali exaradas são o resultado de processos), seus participantes consolidaram a noção de “museu integral”, que marca uma mudança no objetivo do museu, não mais centrado na conservação de objetos, mas constituindo-se agora em ferramenta de auxílio no logro do desenvolvimento social¹³.

As transformações que ocorreram em disciplinas com forte presença nos museus – história da arte, história, antropologia, vieram trazer uma grande contribuição a esse processo. Com seu caráter fundamentalmente interdisciplinar, podemos considerar a própria museologia como zona de contato entre essas disciplinas. Nota-se um crescimento de profissionais cada vez mais voltados para a indagação de quais sejam as definições conceituais dos museus, seus objetivos, e a perscrutar métodos e estratégias para a consolidação do campo da museologia. Esse movimento crescente vai dar origem a fóruns, comitês, movimentos, cujos encontros e publicações vão constituir uma zona de contato onde a contraposição de ideias, estudos de caso e relatos de experiência vão apontar para diferentes caminhos a serem trilhados pelos museus.

Esta nova postura teórica e ideológica dos responsáveis pelos museus e pelas exposições suscita a adoção de outras inovações, traduzindo-se uma delas no alargamento dos comissariados das exposições. [...] Incluindo ou não membros das próprias comunidades representadas, a constituição destes comissariados pluridisciplinares tem subjacente o reconhecimento da necessidade de levar em consideração vários pontos de vista, ou seja, sistemas de valor e representações alternativos,

¹² A esse respeito ver trabalhos de Canclini (Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad. Paidós, Barcelona, 2004) e Olivares (Museos de hoy. Modelos para a(r)mar”, em EXITExpress n. 8, 2004).

¹³ Um ano antes de Santiago a Conferência Internacional do ICOM, depois de 25 anos focando no papel tradicional dos museus – coleta, conservação, pesquisa e comunicação, apontou para uma ênfase maior na ação cultural e educativa dos museus, colocando-os à serviço da humanidade, de uma sociedade em constante mudança (Boylan, P.J. ICOM at fifty, Revista Museum n. 149, 1996).

através dos quais é possível criticar e/ou explicitar o caráter construído e relativo da representação museológica (FABIAN, 2010, p. 14).

As considerações e recomendações exaradas na Carta de Santiago, consolidando o conceito de museu integral e apontando para uma maior integração dos museus com a sociedade encontraram na América Latina terreno propício para a proliferação de ideias que vêm resultando num número cada vez maior de instituições museológicas voltadas para o envolvimento com a sociedade como um todo, em especial as comunidades mais excluídas dos processos sociais. Posteriormente, a Declaração de Quebec atualiza e reforça os princípios da Carta de Santiago, enfocando a participação da comunidade nos museus, incentivando o movimento de constituição de ecomuseus¹⁴, estimulando o multiculturalismo. Vinte anos depois do Chile, a Declaração de Caracas faz uma releitura deste documento e avalia a situação dos museus na América Latina, levantando os pontos que ainda devem ser alcançados dentro da perspectiva de um movimento de renovação na museologia.

Podemos encontrar essas perspectivas nas considerações e recomendações finais dos encontros do Comitê Internacional para a Museologia – Seção América Latina (ICOFOM LAM), que nos dá uma visualização das tendências latino-americanas no que concerne ao processo de transformação dos museus.

Já em seu I Encontro Regional (Buenos Aires), o ICOFOM LAM aponta para a perspectiva pluridisciplinar que os museus devem adotar, independentemente de sua tipologia e situação institucional, perspectiva essa desenvolvida em atividades intra e extra limites. (ICOFOM LAM 1992, p. 2.).

O Encontro de 1993, em Quito, traz entre suas recomendações:

- o estímulo ao pensamento crítico e à avaliação da prática museológica, propiciando a participação da comunidade a que serve, e envolvendo-a na dinâmica de suas atividades;
- a formação de comissões interdisciplinares como respaldo teórico para as atividades realizadas;

No IV Encontro em Barquisimeto, Venezuela, 1995, um dos Grupos de Trabalho sugere a criação de “museus que representem a vida e a memória da comunidade em que estão inseridos”, e outro considera a comunidade a qual pertence o sujeito como

¹⁴ Hugues de Varines, diz que o ecomuseu é um conceito de museu que implica em um território, um patrimônio, uma comunidade e especialistas, arraigado na cultura viva dos habitantes do lugar, sendo um instrumento da dimensão cultural do desenvolvimento local. Ele atribui ao educador brasileiro Paulo Freire e o conceito de educação para liberdade como uma das principais influências para o desenvolvimento deste tipo de museu. Ver em <http://www.juntadeandalucia.es/cultura/museos/media/docs/PORTAL_musa_n8.pdf>. Acesso em Junho 2012

primeiro beneficiário de sua ação. Acrescenta ainda a necessidade de que o museu conheça sua comunidade em profundidade, “envolvendo-a e garantindo sua participação ativa nas ações e benefícios que disto resultem”.

Podemos perceber, através destes fragmentos, uma persistente busca de maior interação do museu com a sociedade, configurando-se cada vez mais como zonas de contato para cada vez mais “sustentar a formação individual e social, norteadora da consciência e propulsora da inclusão social” (PINHEIRO, 2005, p. 53).

5. Considerações Finais

Na Declaração da Bahia, em 2003, os participantes do XII Encontro recomendam a introdução das comunidades locais “na dinâmica de trabalho dos museus, [...] procurando fazer com [que] esta experiência se constitua numa extensão de sua vida cotidiana, tanto em nível individual como coletivo” (ICOFOM LAM, 2003, p. 3).

Scheiner (1998, p. 94) considera imprescindível que os museus “realizem um trabalho constante de integração com a sociedade, partindo de seu próprio espaço físico em direção à comunidade onde está localizado e daí em direção a outras comunidades – num progressivo trabalho de ampliação de fronteiras”.

Ao definir o papel dos museus latino-americanos na atualidade a presidente do Instituto Latino-americano de Museologia afirma que eles têm em comum “a aspiração de serem espaços de encontro e diálogo que possibilitem ao público e à população estabelecer uma relação crítica com seu passado e sua herança patrimonial e o fortalecimento de sua identidade cultural.” (RdM, 2007, p. 12)¹⁵.

Espaços de encontro, de diálogo, de relação crítica com o passado, de integração, ampliação de fronteiras: Todas essas abordagens parecem reafirmar a noção de zona de contato permeando cada vez mais intensamente as ações dessa instituição moderna e ocidental cujas áreas de atuação são cada vez mais heteróclitas.

6. Referências

ÁVILA, Arthur Lima de. O Significado da História. Frederick Jackson Turner. **Revista HISTÓRIA**, v.24, n.1, p.191-223, 2005.

CADERNOS de Sociomuseologia. **Mesa Redonda, Chile, 1972**. Disponível em: <<http://revistas.ulusofoa.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/335/244>> . Acesso em: 30/abril/2012.

¹⁵ Embora assinalando que, frequentemente, esse compromisso não se reflete nas práticas.

- CANCLINI, Nestor Garcia. **A Globalização Imaginada**. São Paulo: Iluminuras, 2007.
- CLIFFORD, James. **Routes**. Travel and translation in the late Twentieth Century. Harvard University Press, Massachusetts, 1997.
- FABIAN, Johannes. Colecionando pensamentos: sobre os atos de colecionar. **Mana**, v.16, n.1, p.59-73, 2010. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-93132010000100003&script=sci_arttext. Acesso em: Maio/2012.
- FAULHABER, Priscila. Olhares histórico-comparativos sobre dois institutos de pesquisa na Amazônia (Brasil e Colômbia). **Cadernos de História da Ciência**, Instituto Butantan, v. IV, n.2, p. 10-34, jul-dez 2008. Disponível em: <http://periodicos.ses.sp.bvs.br/pdf/chci/v4n2/a02v4n2.pdf>. Acesso em: Maio/2012.
- GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios**. Coleção Museu, memória e cidadania. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura/IPHAN, 2007.
- HANNERZ, Ulf. Fluxos, fronteiras, híbridos. Palavras-chave da antropologia transnacional. **Mana**, v. 3, n.1, p.7-39, 1999.
- ICOFOM-LAM. Conclusões e Recomendações. In: **I Encontro Regional do ICOFOM-LAM**. Museus, sociedade e meio ambiente na América Latina e no Caribe. Buenos Aires, 1992.
- _____. Conclusões e Recomendações. In: **II Encontro Regional do ICOFOM-LAM**. Museus, Espaço e Poder na América Latina e Caribe. Quito, 1993.
- _____. Declaração de Barquisimeto. In: **IV Encontro Regional do ICOFOM-LAM**. Patrimônio, Museus e Turismo na América Latina e Caribe. Barquisimeto, 1995.
- _____. Carta de Cuenca. In: **VI Encontro Regional do ICOFOM-LAM**. Patrimônio, museus e memória na América Latina e no Caribe. Cuenca, Equador, 1994.
- _____. Declaração da Bahia. In: **XII Encontro Anual do ICOFOM-LAM**. Museologia e patrimônio regional. Salvador, 2003.
- LOPES, Maria Margarete. Cooperação na América Latina no final do séc. XIX: os intercâmbios dos museus de ciências naturais. **Interciência**, v.25, n.5, Agosto de 2000.
- NATIONAL Park Services. U.S. Department of the Interior. **Lincoln Memorial Center**. Disponível em <http://www.nps.gov/linc/index.htm>. Acesso em: Junho/2012.
- PEREIRO, Xerardo. Globalização e Museus: Relações transfronteiriças. In: Ecomuseu do Barroso (ed.): **Actas das XVI Jornadas sobre a função social do museu**. Câmara Municipal de Montalegre, Montalegre, 2006. p.31-40. Disponível em: <http://home.utad.pt>. Acesso em Junho 2012.
- PINHEIRO, Lena Vania Ribeiro. Educação da sensibilidade, informação em arte e tecnologias para inclusão social. **Revista Inclusão Social**, Brasília, v. 1, n. 1, p. 51-55, out./mar., 2005.
- PRATT, Mary Louise. **Os Olhos do Império: relatos de viagem e transculturação**. Bauru: EDUSC, 1999.
- RdM Revista de Museologia, n. 40. **Entrevista com Georgina DeCarli**. Asociación Española de Museólogos, Espanha, 2007.
- SCHEINER, Tereza C. M. **Museu: gênese, idéia e representações na cultura ocidental**. Dissertação (Mestrado) ECO/UFRJ. Rio de Janeiro, 1998.
- TURNER, Frederick Jackson. **The Frontier in American History**. E-book disponível em: <http://xroads.virginia.edu/~HYPER/TURNER/>. Acesso em: Junho/2012.

PAISAGENS MUSEOLÓGICAS: ETNOGRAFIA NO ENTREMEIO DA RUA E DO MUSEU DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ

Rosangela Marques de Britto¹; Flávio Leonel Abreu da Silveira²

Resumo

A pesquisa apoia-se na aproximação de táticas da pesquisa museológica e da observação participante, respectivamente, relacionadas aos campos disciplinares da Museologia e Patrimônio, e da Antropologia Social. O estudo visa congrega intercampos de conhecimentos, envolvendo a "teoria-e-museografia" e a "teoria-e-etnografia". A etnografia no museu e na cidade busca a compreensão "nativa" sobre a ideia de Museu e de Patrimônio Integral dos moradores da cidade de Belém.

Palavras-chave: Memórias do lugar; Biografia social das coisas; Etnografia no museu; Museologia e Patrimônio.

Resumen

La investigación se basa en la que se refiere a la aproximación de las tácticas de investigación museológica y observación participante, respectivamente, que se relaciona con campos disciplinarios de la museología y Patrimonio, y Antropología Social. El estudio tiene por objeto reunir intercampos del conocimiento, de la "teoría-y-museos" y la "teoría-y-etnografía". La etnografía en el museo y en la ciudad trata de comprender "nativo" sobre la idea de los Museos y de Patrimonio Integral de los residentes de la ciudad de Belén.

Clave de las palabras: Memorias del lugar; Biografía social de las cosas; Etnografía en el museo; Museología y Patrimonio.

Abstract

The research is based on approximation of tactics of museological research and participant observation, respectively, related to disciplinary fields of Museology, Heritage and Social Anthropology. The study aims at gathering interfields knowledge, involving the "theory-and-museums" and the "theory-and-ethnography". The ethnography in the museum and in the city seeks to understand "native" on the idea of Museum and Integral heritage of residents of the city of Belem.

Keywords: Memories of the place; Biography of social things; Ethnography in the museum; Museum Science and Heritage.

¹ Arquitecta, Mestre em Museologia e Patrimônio (UNIRIO/MAST), docente da Faculdade de Artes Visuais do Instituto de Ciências da Arte da UFPA. Atualmente é doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Antropologia da UFPA, Campus Guamá, Belém-PA, Brasil.

² Doutor em Antropologia pela UFRGS, docente do Programa de Pós-Graduação em Antropologia da UFPA, Campus Guamá, Belém-PA, Brasil.

1. Introdução

A comunicação apresentará, em síntese, parte da pesquisa etnográfica que está sendo realizada no âmbito da linha de pesquisa “Paisagem, Memória e Gênero”, do Programa de Pós-Graduação em Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais (IFCH), da Universidade Federal do Pará (UFPA), com ênfase em Antropologia Social. O relato escrito destacará a pesquisa de campo realizada no segundo semestre de 2011 e primeiro semestre de 2012, no âmbito da disciplina pesquisa de tese, orientada pelo Prof.Dr. Flávio da Silveira. A pesquisa de campo teve o intuito de subsidiar a elaboração da hipótese do plano de pesquisa proposto para estudos no âmbito da referida linha de investigação científica.

O objetivo geral da pesquisa é compreender o fenômeno das temporalidades da memória dos lugares desvelados por seus “grupos urbanos” (OLIVEN, 2007)³, assim como estudar o “público real” (SCHEINER, 1996)⁴ que frequenta as exposições museológicas realizadas no Museu da Universidade Federal do Pará(MUFPA). Em outro segmento, realizar o estudo da cultura material, tendo como referente a biografia histórico-social dos bens culturais, em especial a casa-museu da UFPA e a rua, o que nos conduz às diferentes formas de sociabilidade e de percepção dos belenenses em relação às suas representações acerca do patrimônio cultural e ambiental na cidade.

O que podemos denominar como “lugares de memória”⁵ (NORA, 1993) de Belém?. No intuito de interpretar a longa duração da “memória do lugar”⁶ (SILVEIRA, 2004) como “espaços de significações” (BRITTO, 2009)⁷, apresentamos resultados

³ Ruben Oliven (2007), no livro *Antropologia de Grupos Urbanos*, aponta-nos que esta linha de investigação das sociedades complexas prioriza o estudo do meio urbano, compreendendo que a cidade é o local em que convivem os mais diversos grupos, com experiências e vivências diferenciais e comuns. Na nossa pesquisa etnográfica, os grupos urbanos são representados pelos seguintes segmentos: moradores e/ou ex-moradores adultos e/ou idosos do bairro, e os trabalhadores formais e informais situados no “canto” das Avenidas Generalíssimo Deodoro e Governador José Malcher, onde se localiza o Museu da Universidade Federal do Pará, no bairro de Nazaré, na cidade de Belém, capital do estado do Pará.

⁴ Público real e público potencial são termos adotados por Tereza Scheiner (1996). O público real é o frequentador habitual e o ocasional; o público potencial é o não motivado, e de certa forma marginalizado.

⁵ O termo “lugar da memória” foi atribuído pelo historiador Pierre Nora (1993, p.1-23) para representar alguns fatos ou locais topográficos, monumentos e museus voltados à preservação da memória.

⁶ Na pesquisa, o termo “memória do lugar” advém da tese de Silveira (2004) intitulada *As paisagens fantásticas e o barroquismo das imagens. Estudo da memória coletiva de contadores de causos da região missioneira do Rio Grande do Sul*, que versa sobre a longa duração das memórias dos narradores missionários sobre determinadas paisagens, considerando a ação de deambulação do indivíduo no espaço como “lugar praticado”, como nos aponta Michel de Certeau (2008).

⁷ A associação dos termos “lugar de memória” e de “espaços de significações” está relacionado à dissertação de Britto (2009), que visou o estudo de dois lugares de memória situados no bairro da Cidade Velha, em Belém do Pará, intitulado de Núcleo Museológico Feliz Lusitânia. A autora associou a ideia de Nora (1993), de “lugar de memória” a de “espaços de significações”, conceito expresso pela abordagem de Cornelius Castoriadis (1982), Eni P. Orlandi (2004; 2007) e Michel Pêcheux (2006), tendo como referência a inter-relação dos discursos dos agentes públicos de preservação do patrimônio e os usuários/moradores do entorno do patrimônio musealizado. O estudo foi orientado pelo Prof. Dr. Luiz Borges, do Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) e

parciais da pesquisa, a partir da etnografia realizada no MUFPA, instalado no Palacete Augusto Montenegro, prédio de arquitetura eclética, tombado pelo departamento de patrimônio estadual no ano de 2002. A edificação foi adquirida pela UFPA em 1962, e até o ano 1983 foi a sede da reitoria desta universidade, sendo posteriormente transferida para a cidade universitária, no bairro do Guamá. Em 1984, o Palacete passa a abrigar o MUFPA, instituído em 1983, pela Portaria nº. 874/83.

O que apresentaremos nesta breve comunicação são as reflexões teóricas e a etnografia na cidade (Bairro de Nazaré, São Braz e ilha de Cotijuba) e no museu (MUFPA), como táticas da pesquisa, como nos aponta Michel De Certeau (2008), que resultaram na enunciação da hipótese da pesquisa.

2. “Lugar dos Bichos”: Arquitetura de Museus e os Espaços Construídos e Não Construídos

O jardim do MUFPA estava com um colorido diferencial os tons de verde da vegetação foram acrescidos de outras cores; os tons de azul das fardas escolares das crianças, que enquanto aguardavam a entrada no Palacete Augusto Montenegro, curiosamente exploravam as obras de arte expostas no jardim, para logo depois se organizarem em fila, acompanhados de professores e mediadores educativos do museu, a fim de subirem a escadaria da casa-museu, no intuito de visitarem a exposição do fotógrafo Miguel Chikaoka.

A exposição intitulada “Para ter de onde se ir”, uma das mostras do III Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia, com curadoria Mariano Klautau Filho, recebia naquele momento a visita dos estudantes do Colégio Sucesso, instituição particular de ensino, com alunos entre 11 e 12 anos de idade. No sótão da casa, local onde funciona a área de serviço e a biblioteca, o som dos passos do grupo de visitantes no piso de tábua corrida em acapu e pau amarelo expandiu-se no ambiente e possibilitou o avivamento das memórias sobre a fase escolar de dona Ocilene Paiva, mais conhecida como Leny, auxiliar de limpeza do museu, com 34 anos. Aquele som no piso das passadas das crianças a remeteu aos seus passeios escolares, aos ditos “lugares dos bichos”:

O que eu me lembro é que a gente ia para passeios [...], quando a gente era pequena, a gente ia pelo colégio ao museu, assim que eu falo, não estes assim, como este aqui [o MUFPA], deste tipo, eu só vim conhecer

Museu de Astronomia e Ciências Afins (MAST), no âmbito do PPGMUS-UNIRIO/MAST. A ideia na atual tese é correlacionar em dois polos contínuos de análise, os conceitos de “lugar de memória” (1993) e de “memória do lugar” (2004), sob a orientação do prof.Dr. Flávio da Silveira.

agora. Antes eu até passava pela porta e via o jardim todo iluminado, eu trabalhava num consultório aqui perto[...]. O museu que eu falo é aquele como o Museu Emílio Goeldi, o lugar dos bichos (D. Leny, entrevista realizada em 26/04/2012).

As lembranças de dona Leny agregam-se a outras referências de outros atores sociais de segmentos socioeconômicos e idades diferenciadas, como a fala de D.Terezinha Siqueira, 73 anos, aposentada, que já morou em São Braz, quando afirma o seguinte:

[...]antes de trabalhar na Associação de Museus do Pará, só tinha ido aos museus como os parques com animais e os com plantas, no Parque do Goeldi e no Bosque. Eu levava os meus filhos [...]. Também frequentava, com o meu falecido marido, o Restaurante Avenida, mas o velho, não o atual, no bairro de Nazaré (D. Terezinha Siqueira, entrevista realizada em 30/01/2012).

A interpretação do espaço concebido ou vivenciado está correlacionada à compreensão sobre a sociedade, com suas redes de relações sociais e valores. No caso das cidades brasileiras, temos de lidar com um “espaço embebido socialmente”, como indica DaMatta(1997), pois “a demarcação espacial (e social)[nas cidades brasileiras] se faz sempre no sentido de uma gradação ou hierarquia entre centro e periferia, dentro e fora” (DaMATTA, 1997, p.29).

A partir daí, outras questões são postas: Como o espaço se manifesta em diferentes sociedades? O autor nos propõe, em contraponto a outras sociedades, que a sociedade brasileira “se singulariz[a] pelo fato de ter muitos espaços e muitas temporalidades que conviv[e]m simultaneamente. Mas como podemos descobrir isso?” (DAMATTA, 1997, p. 30). O primeiro passo seria a demarcação do espaço, que se dá com a delimitação de fronteiras no mundo urbano, mas precisamos explicar de que modo as divisões são feitas e como são legitimadas ou não pelos variados segmentos sociais.

Nestes caminhos propostos por DaMatta (1997) para os estudos da sociedade complexa brasileira, pontuaremos a instituição museu, em especial um determinado museu, para compreendermos a seguinte questão: Qual a ideia de Museu e Patrimônio Integral dos belenenses?

Considerando as delimitações de fronteiras, nem sempre visíveis na cidade, destacamos a geometria habitada da casa – ou do espaço construído –, em contraponto ao espaço aberto ou não construído, portanto, sem nenhuma edificação, o que nos leva a relações entre pólos complementares presentes num *continuum*: espaço aberto e fechado, interno e externo.

No âmbito de uma fenomenologia da imaginação poética, diria Gastón Bachelard (2008): “[a] casa é um corpo de imagens que dão ao homem razões e ilusões de estabilidade [...] distinguir todas as imagens seria revelar a alma da casa” (BACHELARD, 2008, p.36). O autor nos aponta duas possibilidades de temas de ligação dessas imagens: a) a casa imaginada como um ser vertical. Do porão ao sótão, um espaço polarizado, no intuito de distinguir as diferenças psicológicas do habitar esses diferentes espaços; b) a casa que pode nos conduzir a uma consciência de centralidade, de ser e estar no mundo.

O Palacete e, conseqüentemente, o seu porão – espaço subterrâneo que outrora abrigava os aposentos dos empregados e a área de serviço da edificação– foi construído entre 1903-1904, pelo arquiteto-engenheiro italiano Filinto Santoro, como residência particular do governador do estado à época, Augusto Montenegro, que, conjuntamente com o intendente Antônio Lemos, proporcionou as modificações nas feições do desenho urbano belenense.

Tais transformações urbanas representavam a opulência de uma região enriquecida pela fase áurea de exploração da borracha, entre 1870-1912, a chamada *Belle Époque* paraense. As residências, Chácaras, Rocinhas, Solares e Palacetes foram construídos nesse período e, dentre eles, destaca-se a residência do ex-governador Augusto Montenegro, que juntamente com outras edificações da época, permaneceu na paisagem urbana do bairro.

Nesta edificação, as segregações sociais se inscrevem nos espaços que se definem nas fronteiras das formas arquitetônicas, enquanto sua função de uso – “palacete”, estando assim composta: vestíbulo, varanda, salas de visitas, gabinete público, quartos e dependências de empregados.

Antônio A. Arantes (2000) destaca que o patrimônio cultural e as cidades atualmente engendram um “lugar de destaque na vida cotidiana e na economia, na qualidade de pontos nodais de um sistema mundial de circulação de pessoas, signos e capitais”. A partir desta constatação, o autor sugere considerar-se “de que modo se forma e se reconfigura nas metrópoles *o espaço da diferença*” (ARANTES, 2000, p.7-8, grifo nosso). Reflexões desta ordem indicam a relevância de pensarmos as relações de poder e de contrapoder, as diferenças culturais e os sentidos – materiais e simbólicos – presentes nas paisagens urbanas contemporâneas.

Neste sentido, a pesquisa parte deste espaço legitimado pelos poderes estaduais de patrimônio, como um lugar de memória, significativo simbolicamente para tê-lo como

palco de uma determinada narrativa de preservação e comunicação do patrimônio histórico-arquitetônico ligado à memória social belenense.

O palacete situa-se no bairro de Nazaré, próximo ao “Largo de Nazareth”, onde foi construída uma ermida dedicada a Nossa Senhora de Nazaré, em 1700, e refeita em 1730 e 1793. Deste lugar, vem sendo realizada a procissão do Círio de Nazaré, que em 2004 foi promovido à categoria de Patrimônio Cultural Nacional, pelo Instituto de Patrimônio Histórico Nacional (Iphan/Minc). Já a atual Basílica, teve sua construção iniciada em 1909, e recentemente a edificação e seu entorno foi transformado em santuário, pela igreja católica.

Belém foi instituída em 1616 pelos portugueses, e sua implantação urbana inicialmente se deu pelos atuais bairros da Cidade Velha e da Campina. O avanço urbano de Belém ocorre pela expansão da Campina em direção ao que hoje são os bairros de Nazaré e São Braz, no chamado caminho do Utinga, depois estrada de Nazareth, atual Avenida Nazaré. Em direção à Avenida Independência, atual Avenida Magalhães Barata, as famílias economicamente abastadas construíram as Rocinhas, que eram consideradas casas de campo e símbolos de *status* social.

Nota-se que esse tipo de arquitetura, que representava a transição na estrutura fundiária, de caráter rural para o urbano, predominou na paisagem urbana no século XIX. Em uma dessas Rocinhas e no seu jardim de entorno, atualmente funciona o Parque Zoológico do Museu Paraense Emílio Goeldi, citado por D.Lenya como o “lugar dos bichos”.

A pesquisa etnográfica junto aos moradores e trabalhadores do bairro dá ênfase à arquitetura musealizada como discurso material, buscando focar um itinerário pré-determinado, pontuado por um caminhar da pesquisadora, orientada pelo interlocutor, conforme seus mapas ou cartografias subjetivas sobre o bairro em que mora ou trabalha, tentando compreender os significados do patrimônio como um dos elementos de pertença ao lugar.

O referente é a “Cidade-Panorama” e a “Cidade-Conceito” (CERTEAU, 2008). Ambos estão entrecruzados com o espaço urbano belenense praticado – ou ainda consumido pelos interlocutores da pesquisa, a partir de suas práticas espaciais cotidianas (CERTEAU, 2008; CERTEAU; GIARD, MAYOL, 2008), presentificados em suas “técnicas corporais” (MAUSS, 1974): a) do caminhar, como ato de enunciação sobre/na cidade; b) do habitar e do morar, e sua relação ou extensão corporal com a rua; c) nas maneiras de frequentar uma exposição de arte e as visitas ou não ao MUFPA.

Compreender quais são os lugares da instituição museu nas práticas cotidianas, no espaço vivido pelos indivíduos comuns, é uma questão central. Em outros termos, quais são

as paisagens urbanas presentificadas pelas memórias dos frequentadores das exposições museológicas do espaço pesquisado, dos adultos e idosos moradores e/ou ex-moradores do entorno do MUFPA no bairro de Nazaré e dos seus bairros do entorno? O intuito é o de interpretar a longa duração das “memórias dos lugares” (SILVEIRA, 2004).

Qual a ideia de Museu e de Patrimônio Integral musealizado no bairro de Nazaré? Qual é a lógica de fruição que os moradores da cidade de Belém e/ou visitantes têm em relação à exposição museológica do MUFPA? Quais são as narrativas da memória dos funcionários e gestores do MUFPA sobre aquele lugar (espaço construído e espaço não construído) e as suas funções museológicas? Qual é a lógica de fruição que os moradores da cidade de Belém e/ou visitantes têm em relação ao jardim de esculturas do MUFPA?

Algumas entrevistas foram realizadas com as crianças, técnicos e professores que frequentaram as exposições temporárias no primeiro e no segundo andar do MUFPA, que geralmente recebe mostras de artes visuais. No térreo, há uma exposição permanente relativa à “Memória da Universidade”.

Ao conversarmos com as crianças, observamos que as referências de museu para elas, quando havia, estavam relacionadas a “espaços abertos”. Portanto, a partir desta etapa da pesquisa esboçam-se alguns aspectos acerca das noções de Museu e de Patrimônio empregadas pelos belenenses – que certamente precisam ser mais bem investigadas ao longo das entrevistas e diálogos que ocorrerão nos próximos passos do trabalho de campo – os quais estão ligados à ideia de espaço aberto, de Museu a céu aberto e de áreas verdes ou patrimônio ambiental, e não como a noção de Museu encontrada para o Rio de Janeiro (CHAGAS, 1987), ou seja, a de que o Museu está associado à “ideia de coisa velha e antiga”. Tais diferenças são bastante significativas e promissoras para a compreensão das diferentes formas de conceber o fenômeno “museu” em nosso país.

Ademais, também associamos as nossas reflexões em relação a uma resignificação do conceito de Museu Integral, conforme apontado por Scheiner (2012), para repensarmos a contribuição da inter-relação entre o campo teórico-prático da museologia e da Antropologia Social em relação às nossas experiências práticas de museus na cidade de Belém (PA).

2.1 Paisagens museológicas

O conceito de paisagem, embora polissêmico e ambíguo, é fundamental para esta pesquisa. A categoria em questão será explorada a partir destas dimensões. Neste sentido, adjetivando paisagem com o termo museológico, pretendemos especificar a categoria da paisagem, estudada no âmbito da pesquisa enquanto campo disciplinar de pesquisa da Museologia e Patrimônio, vinculada ao campo antropológico. Assim, delimitamos as perspectivas da categoria “paisagens museológicas” em três abordagens: a) enquanto ambiência/cenário, percebendo o museu como laboratório de experimentação da museologia, e a casa estudada na dimensão de sua “biografia histórico-cultural” (KOPYTOFF, 2008); b) como “zonas de contatos” (CLIFFORD, 1997) num sistema da Arte e da Cultura, e entre dois mundos – da “casa e da rua” (DAMATTA, 1997), portanto, como um fenômeno antropológico próprio das sociedades complexas; c) e a visão epistemológica, como paisagem de uma pesquisa.

Neste sentido, a noção de paisagens – e não de paisagem – como um campo plural e polissêmico de estudos, emerge em nossa reflexão como a possibilidade de estabelecer um diálogo a partir de diversos campos do conhecimento, como a Antropologia e a Museologia (mais especificamente a teoria e a prática museológicas), no intuito de refletir acerca de algumas categorias relativas à dinâmica entre natureza e cultura, visando ultrapassar uma noção binária excludente, que tende a separar radicalmente tais dimensões da experiência humana no mundo.

A partir desta perspectiva, propomos uma reflexão acerca do mundo urbano belenense, que, ao evocar temas amazônicos caros às práticas sociais na região, aproxima categorias de entendimento relativas aos campos já mencionados. Ora, ao justapormos campos disciplinares heterogêneos, sob a influência de um tema agregador, como é o das paisagens, temos em mente o seu potencial gerador de intercampos e o atravessamento de fronteiras, especialmente quando se trata de pensá-los através de um projeto sociotécnico – o MUFPA – um Museu que é tradicional, enquanto representação conceitual do conceito de Museu no Ocidente.

A nossa base de análise teórica desta prática museológica relacionada à análise das ideias de Museu e Patrimônio integral dos belenenses, tendo como hipótese que suas ideias sobre esta instituição estão relacionadas a espaços abertos, parques, bosques, ou seja, uma relação direta com a natureza e os animais, seres ou espécies vivas, são aspectos nos conduzem a repensar as categorias “Museu e Patrimônio” a partir do olhar “nativo” dos belenenses.

Conceitualmente, a constituição dessa relação com a instituição museológica no meio social e urbano está baseada na nossa perspectiva de análise do conceito de “Museu Integral”. Essa categoria conceitual nos permite pensar os fundamentos teóricos de algumas práticas de musealização do patrimônio ou mesmo do patrimônio musealizado na cidade de Belém (PA)⁸. Neste sentido, segundo a museóloga Tereza Scheiner (2012), o Museu Integral:

[...] se fundamenta não apenas na musealização de todo o conjunto patrimonial de um território (espaço geográfico, clima, recursos naturais renováveis e não renováveis, formas passadas e atuais de ocupação humana, processos e produtos culturais, advindos dessas formas de ocupação), ou na ênfase no trabalho comunitário, mas *na capacidade intrínseca que possui qualquer museu (ou seja, qualquer representação do fenômeno Museu) de estabelecer relações com o espaço, o tempo e a memória – e de atuar diretamente junto a determinados grupos sociais* (SCHEINER, 2012, p.19, grifo nosso).

Esta citação de Scheiner (2012) nos propõe a reassignificação do conceito de Museu Integral, a partir das práticas consolidadas ao longo dos quarenta anos que nos separam do momento de criação do termo, conforme proposto no âmbito do texto da Carta de Santiago, em 1972, no contexto do Chile de Allende.

O conceito proposto naquela época estava associado à ideia de “patrimônio integral” (patrimônio natural e cultural), concebido em uma perspectiva holística do meio ambiente. Esta proposição foi atualizada na Declaração de Caracas, em 1992, quando houve a preocupação em incorporar o diálogo com as comunidades, indicando também a preocupação de pensadores e gestores com o desenvolvimento social e local.

A autora adverte que o surgimento dos ecomuseus está relacionado à outra matriz conceitual – “a dos museus a céu aberto, museus *ateliers* e parques naturais musealizados” (SCHEINER, 2012, p.24); ou mesmo nos informa que o termo ecomuseu “passou a ser sinônimo de um tipo especial de museu comunitário, fundamentado na musealização de um território e na relação entre este território, o meio ambiente integral (entendido como patrimônio) e as comunidades que ali conviveram e/ou convivem” (SCHEINER, 2012, p.24).

O Museu, com “M” maiúsculo, não é a instituição em si, mas o conceito ou ideia de Museu, que é um “fenômeno ou acontecimento, identificável por meio de uma relação muito especial entre o humano, o espaço, o tempo e a memória” (SCHEINER, 2005, p.8),

⁸ Musealização do patrimônio refere-se aos bens culturais em processos de conversão em Museus, associados à museologia teórica e à museologia aplicada ou museografia. O patrimônio musealizado refere-se aos museus enquanto instituições que já passaram pelo processo de musealização e já estão instituídos, com um estatuto próprio e uma equipe formada para atuar em seus diversos campos (BRITTO, 2009).

a que a autora denomina de “musealidade”. Sendo assim, a musealidade “seria a potência ou qualidade, identificada em certas representações do Real, que as tornaria relevantes, na ótica de determinados grupos sociais” (SCHEINER, 2005, p.8). A musealização, nesta direção apontada pela autora, significa “a subordinação[de determinados patrimônios escolhidos pelos grupos sociais] a parâmetros específicos de proteção, documentação, estudo e interpretação” (SCHEINER, 2005, p.9).

Neste sentido, destacamos que a musealidade é um valor atribuído por diversos agentes, em que a sua compreensão poderá ser alterada, dependendo do que cada grupo social percebe e define como Museu. Então, a percepção da musealidade é resultante de um “produto dos sistemas de valores específicos a cada cultura, no tempo e no espaço” (SCHEINER, 2005, p.9). Scheiner nos instiga a refletir sobre as nossas ações teórico-práticas no campo disciplinar da Museologia e do Patrimônio, no intuito de não adentrarmos numa relação divergente entre as três representações diferentes de formas de museus: Museu Tradicional, Museu de Território e o Museu Virtual.

James Clifford (2000), em seu artigo intitulado “Culturas Viajantes”, analisa certas “práticas espaciais” específicas, explicitadas por Michel de Certeau (2008), como o caminhar, o cozinhar e o morar, por exemplo, sendo todas compreendidas como cultura ordinária ou comum, sobretudo as práticas do espaço, as maneiras de frequentar um lugar, o uso ou a agência que o consumidor cultural engendra como produção de um saber-viver envolvendo uma poética, vivido no entremeio das representações produzidas e do comportamento perante o consumo, conformando as táticas dos praticantes do lugar (CERTEAU, 2008). Por outro lado, o termo “prática cultural” é compreendido como a ação que traz consigo um sistema de valores subjacentes, que estruturam as tomadas de posição fundamentais da ou na vida cotidiana, que geralmente se tornam despercebidas pelos sujeitos, mas que são significativas para a sua identidade individual e do grupo (MAYOL, 2008).

Clifford amplia a sua reflexão considerando os deslocamentos da “cultura” e propõe que as dinâmicas específicas de morar e de viajar sejam analisadas comparativamente, na tentativa de traçar mediações concretas entre as figuras do “nativo” e a figura intercultural do “viajante”. Nesta direção, a representação será vista como sendo a descrição, na linha de um *cronótopo*⁹ da cultura. Ademais, essa ideia de *cronótopo* da cultura figura como uma cena que organiza tempo e espaço numa maneira completa e representável, e assim se permite pensar a cultura e sua ciência, a Antropologia, em termos de viagem, que nos permitirá questionar o olhar “naturalizador,

⁹*Cronótopo*, termo de origem grega: *chrónos* = tempo e *tópos* = lugar.

orgânico, do termo cultura – visto como um corpo enraizado que cresce, vive, morre etc.” (CLIFFORD, 2000).

Na perspectiva de Clifford (2000), adquirem maior nitidez as historicidades construídas e discutidas, os locais de deslocamento, interferência e interação, para a compreensão dos temas antropológicos. O autor complementa a ideia de cultura como viagem, orientando-nos a apostar no desafio de novas estratégias de representações e de pensar a cultura e seus lugares de memória como “lugares atravessados” (CLIFFORD, 2000), detentores de múltiplos centros, portanto, de caráter multifocal. Em síntese, o autor reitera em seu artigo, que está tentando delinear “uma abordagem de estudos culturais comparativos a histórias específicas, táticas, práticas cotidianas de morar e viajar, viajar-morando, morar-viajando” (CLIFFORD, 2000).

A partir desta perspectiva da teoria antropológica contemporânea, que aprecia o fluxo dos sujeitos nos espaços praticados, compreendemos que a noção de cidade na Amazônia Oriental, em especial a cidade de Belém, pode ser interpretada como “artefato”, uma vez que apresenta uma dinâmica que coloca os seus moradores em fluxo – mas também os turistas, empresários, acadêmicos, entre outros – ao mesmo tempo em que, enquanto construto humano, está continuamente em processo de transformação.

Por outro lado, associadas a essa noção de operabilidade da pesquisa das práticas espaciais, articulam-se as próprias formas sociais, pelas quais os praticantes das localidades e dos espaços daquelas paisagens urbanas operam sentidos, configuram táticas e exercem suas ações na cidade. Tais dimensões oscilam entre dois pólos que se tensionam no contexto citadino, quais sejam: o “lugar de memória” (o território como patrimônio e monumento) e a “memória do lugar” (SILVEIRA, 2004), esta última compreendida como dimensão da aura do lugar prenhe de memórias subterrâneas, de lembranças de toda ordem e de “fantasmas” do passado belenense, ligados à vida vivida.

Portanto, a pesquisa se propõe a estudar a relação do público com as exposições museológicas do MUFPA, acerca do processo de produção e recepção das mostras que ali ocorrem, entendendo o espaço expositivo como um lugar de deslocamento ou de fluidez do público visitante procedente de Belém e de outras localidades (outros estados e países). Sendo assim, a proposta da comunicação vai ao encontro das indicações de Clifford (2000), quando sugere que o *locus* da pesquisa etnográfica no contemporâneo abarca espaços de fluxo e de deslocamento.

3. Considerações Finais

A importância da aproximação prática ao *locus* da pesquisa, o trabalho de campo realizado no decorrer da disciplina Pesquisa de Tese nos fez repensar a teoria e as táticas a serem empregadas no estudo. Este procedimento nos conduziu a enunciar outra hipótese para a pesquisa: a noção de museu e patrimônio do belenense está ligada aos “lugares dos bichos”, ao espaço de diálogo com a natureza. Mas, se refletirmos de maneira estrutural, por contraste, podemos indagar: Porque os espaços fechados ou os patrimônios arquitetônicos musealizados não são considerados espaços museológicos aprazíveis para suscitar a curiosidade ou a visita dos moradores do bairro e de seus trabalhadores formais e informais?

Talvez o lugar de estudo, o MUFPA, no bairro de Nazaré, aponte-nos que a ideia dos belenenses de Museu em espaço fechado, numa “casa” (Palácio ou Palacete que foi restaurado e musealizado), está relacionada à “coisa velha e antiga”, em contraste com os espaços abertos, parques, bosques – os nomeados “lugares dos bichos”, como o Parque do Museu Goeldi, o Bosque Rodrigues Alves e o Mangal das Garças.

O estudo da percepção da “musealidade” (SCHEINER, 2005) dos belenenses está relacionado à pesquisa da categoria antropológica de cultura – ou mesmo as “práticas culturais espaciais” (CERTEAU, 2008; MAYOL, 2008). Pretendemos compreender o “Patrimônio Integral e o Museu Integral” na sociedade belenense, no sentido do que Marcel Mauss (2003) nos indica como “fato social total”. Ao tratar os fatos sociais numa dimensão geral, vislumbra-se estudar os fenômenos sociais, ao mesmo lance, em sua totalidade, como jurídicos, econômicos, religiosos e mesmo estéticos, morfológicos, dentre outros.

4. Referências

- ARANTES, Antonio A. Apresentação. In: ARANTES, Antônio A. **O Espaço da Diferença**. São Paulo: Papirus, 2000. p.7-9.
- BRITTO, Rosangela M. de. **A Invenção do Patrimônio Histórico Musealizado no Bairro da Cidade Velha de Belém do Pará, 1994-2008**. 2009. 145f. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro; Museu de Astronomia e Ciências Afins, Rio de Janeiro, 2009.
- BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. 2. ed. Tradução de Antonio de Pádua Damesi. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano: Artes do fazer**. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 2008.
- CLIFFORD, James. Culturas Viajantes. In: ARANTES, Antônio A. **O Espaço da Diferença**. São Paulo: Papirus, 2000. p.51-79.

CHAGAS, Mário de S. **Museu: Coisa Velha, Coisa Antiga**. Rio de Janeiro: UNIRIO, 1987. 90p. Mimeografado.

DaMATTA, Roberto. **A casa & a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil**. 5.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. 6.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Tradução Yara AunKhoury. **Projeto História**. [Revista do Programa de Estudos Pós-graduação em História e do Departamento de História da PUC/SP], São Paulo, n.10, p.1-28, dez. 1993.

MAYOL, Pierre. O Bairro. In: CERTEAU, Michel; GIARD, Luce; MAYOL, Pierre. **A invenção do cotidiano: morar, cozinhar**. Tradução de EphraimFerreira Alves. Petrópolis: Vozes, 2008.p.37-45.

MAUSS, Marcel.Ensaio sobre a dádiva: forma e razão da troca nas sociedades arcaicas. In: _____. **Sociologia e Antropologia**. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2003. p.185-314.

SCHEINER, Tereza C. M. Repensando o Museu Integral: do conceito às práticas. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi Ciências Humanas**. Belém, v.7, n.1, p.15-30. jan-abr.2012. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1981-81222012000100003&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt

_____. **Museu e Museologia: definições em processo**. Rio de Janeiro: ICOFOM, 2005. p.1-11. No prelo.

SILVEIRA, Flávio Leonel Abreu da.**As paisagens fantásticas e o barroquismo das imagens**. Estudo da memória coletiva dos contadores de casos da região missioneira do Rio Grande do Sul. 2004. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004.

O TEATRO DAS ARTES PRIMEIRAS: PROCESSOS DE MUSEALIZAÇÃO NO MUSEU DO QUAI BRANLY

Bruno Brulon Soares¹

Resumo

Reconhecidos, por um lado, por seu valor científico, e, por outro, pelo valor estético, os objetos materiais classificados como '*artes primeiras*' se legitimam na contemporaneidade como 'obras de arte'. Os processos de musealização realizados pelo museu do quai Branly, em Paris, que culminam com a *re-apresentação* ou a *reencenação* dessas peças em um novo contexto museal, constituem o objeto desta análise. Com a entrada para o novo museu, após deixarem as coleções dos principais museus de etnografia da França, estes objetos dão início a uma nova vida museal, marcada por novos critérios de musealização e por uma nova linguagem museográfica. Tendo adotado a linguagem artística como a principal via de comunicação para transmitir objetos etnográficos, o museu das '*artes primeiras*' coloca em prática uma tentativa de se '*descolonizar*' através da arte. A partir da etnografia realizada neste museu, constatamos que, considerado um dos mais imponentes '*museus etnográficos*' do mundo contemporâneo, ele é, *ipso facto*, um museu de arte.

Palavras chave: Museu. Musealização. Artes primeiras. Teatralização.

Resumen

Reconocidos por su valor científico, y, también, por el valor estético, los objetos materiales clasificados como "artes primeras" son legitimados actualmente como "obras de arte". Los procesos de musealización realizados por el museo del quai Branly de París, que culminan con la nueva presentación, o la recreación de estas piezas en un nuevo contexto museal, son el objeto de este análisis. Con la entrada en el nuevo museo, después de salir de las colecciones de los principales museos de etnografía de Francia, estos objetos comienzan una nueva vida museal, marcada por nuevos criterios de musealización y por un nuevo lenguaje museográfico. Habiendo adoptado el lenguaje artístico como el principal medio de comunicación para transmitir objetos etnográficos, el museo de las "artes primeras" pone en práctica un intento de "descolonizar" a través del arte. A partir de un análisis etnográfico en este museo, encontramos que, considerado uno de los más imponentes "museos etnográficos" del mundo contemporáneo, este es, *ipso facto*, un museo de arte.

Palabras clave: Museo. Musealización. Artes primeras. Teatralidade.

Abstract

The material artifacts classified as "*arts premiers*", recognized, on the one hand, by their scientific value, and by esthetics, on the other, are legitimated, in contemporary times, as

¹ Museólogo e Historiador. Mestre em Museologia e Patrimônio. Doutor em Antropologia. Atualmente professor de Antropologia na Universidade Federal Fluminense (UFF), pesquisador do Laboratório de Educação Patrimonial (LABOEP) dessa mesma universidade e Vice-presidente do Comitê Internacional de Museologia (ICOFOM) do Conselho Internacional de Museus (ICOM). E-mail: brunobrulon@gmail.com.

“works of art”. The processes of musealization performed by the quai Branly museum, in Paris, that have culminated with the *re-presentation* or the *reenactment* of these pieces in a new museum context, are the subject of the present analysis. After leaving the collections of the most important ethnographic museums in France, to enter the new museum, these objects start a new museal life, defined by new criteria for musealization and by a new museographic language. By adopting the art language as the main way of communication to transmit ethnographic objects, the museum of primitive art conducts the attempt to ‘decolonize’ with art. With the ethnography that took place in this museum, it is possible to conclude that the institution that is considered one of the grand ‘ethnographic museums’ in the world is, in fact, an art museum.

Keywords: Museum. Musealization. *Arts premiers*. Theatralization.

1. Introdução

***“Il serait [...] illusoire de s’imaginer, comme tant d’ethnologues et d’historiens de l’art le font encore aujourd’hui, qu’un masque et, de façon plus générale, une sculpture ou un tableau, puissent être interprétés chacun pour son compte, par ce qu’ils représentent ou par l’usage esthétique ou rituel auquel on les destine. Nous avons vu [...] qu’au contraire, un masque n’existe pas en soi ; il suppose, toujours présents à ses côtés, d’autres masques réels ou possibles qu’on aurait pu choisir pour les lui substituer.”*² (Claude Lévi-strauss, ‘La voie des masques’, 1979).**

Uma longa rampa curvilínea conduz o público ao coração do museu do quai Branly: o platô das coleções permanentes do museu, *palco* da performance das artes primeiras na cidade de Paris. A rampa representa o prelúdio da ‘viagem’ proposta pelo museu às artes dos quatro continentes ‘*extraeuropeus*’. Em 2010, foi instalada, neste espaço sinuoso, a obra de arte que leva o nome de “*La Rivière*”, do escocês Charles Sandison, encomendada pelo museu. Ao subir a rampa o visitante é, a cada passo, envolvido no fluxo do rio de palavras retiradas da exposição de longa duração, projetadas no chão de modo a fazer da distância (física), entre a entrada do museu e as suas coleções, um caminho a ser interpretado. Muitos sentidos podem ser atribuídos a este percurso (propositalmente longo) onde nenhuma obra é exposta exceto a grande instalação que ocupa todo o espaço até o topo: a nascente do rio de palavras, o platô das coleções, onde as ‘culturas’ se encontram, ou “dialogam”³.

² “Seria [...] ilusório de se imaginar, como tantos etnólogos e historiadores da arte acreditam ainda hoje, que uma máscara e, de maneira mais geral, uma escultura ou um quadro, possam ser interpretados cada um por sua conta, por aquilo que representam ou pelo uso estético ou ritual ao qual se destinam. Nós vimos [...] que, ao contrário, uma máscara não existe em si; ela supõe, sempre presentes ao seu lado, outras máscaras reais ou possíveis que se poderia ter escolhido para lhe substituir.” (tradução nossa).

³ O museu do quai Branly se autoproclama “o lugar onde as culturas dialogam” (“*Là où dialoguent les cultures* »), sendo este o seu *slogan*.

O museu do quai Branly foi criado, no final da década de 1990, como projeto de uma nova instituição para guardar e expor as coleções francesas de objetos da África, Ásia, Oceania e Américas. Este conjunto de objetos, herdados pelo museu criado por decisão do presidente Jacques Chirac, constitui uma das mais antigas coleções etnográficas da Europa. A coleção do quai Branly é o resultado de uma vasta história de coleta que compôs progressivamente os acervos do museu do Homem⁴ e do museu das Artes da África e da Oceania (MAAO)⁵, e apresenta entre as peças mais antigas, objetos provenientes dos gabinetes de curiosidades dos reis da França e da aristocracia⁶. Trata-se de uma coleção que possui mais de 400 anos, contendo um vasto acervo que poderia contar a história da própria coleta de objetos que, a partir do século XIX, foram fruto dos exploradores e aventureiros, e depois dos cientistas e etnólogos. Sendo, a maior parte desses objetos, proveniente de coletas para enriquecer o acervo de instituições tradicionais, como o museu de Etnografia do Trocadéro⁷, até a década de 1930, e, depois, para o museu do Homem, instituição de prestígio que legitimou a ciência etnológica no contexto francês, estes seriam introduzidos em uma nova vida museal ao entrarem para o museu do quai Branly.

Partindo de um conjunto de prescrições que dirigiam a coleta etnográfica, os museus etnográficos clássicos sustentavam a crença na recriação de sociedades inteiras a partir de seus objetos. O museu do Homem se caracterizou por apresentar uma “imagem autêntica” de sociedades distantes, ou seja, estabelecendo o monopólio da ‘verdade’ sobre os Outros e seus objetos (L’ESTOILE, 2007, p.17). Na França, este monopólio seria abalado, no final do século XX, em detrimento do discurso estético. O projeto museológico singular do quai Branly seria responsável por desencadear um amplo processo de reflexão envolvendo profissionais de museus, etnólogos, artistas e políticos. A ideia do colecionador e *marchand* Jacques Kerchache⁸, de criar um novo museu dedicado às artes primitivas, obedecendo a um modelo de museu de arte já estabelecido na França, seduziu Chirac, que fez desse projeto, desde 1995, uma das

⁴ *Musée de l’Homme*, criado por Paul Rivet e Georges Henri Rivière, em 1937.

⁵ Originalmente criado na ocasião da exposição colonial de 1931 como ‘museu permanente das colônias’, este foi renomeado em 1935 como museu da França do além-mar (*Musée de la France d’Outre-mer*), e, depois, novamente por André Malraux, em 1960, quando recebeu o nome de *Musée des Arts d’Afrique et d’Océanie*. Em 1990 ele passa a pertencer aos departamentos dos museus da França, e se torna o museu nacional das artes da África e Oceania. Após perder a sua coleção para o museu do quai Branly, ele deixa de existir no *Palais de la Porte Dorée*, onde havia sido criado, dando lugar à *Cité nationale de l’histoire de l’immigration*, inaugurada em 2007.

⁶ Entre eles figuram na coleção, por exemplo, peças Tupinambá, vindas do Brasil, cuja entrada na França data do século XVI, entre as décadas de 1550 e 1560, período no qual os franceses tentavam se instalar no país.

⁷ *Musée d’Ethnographie du Trocadéro*, fundado em 1878 e fechado em 1935 para ser substituído pelo museu do Homem.

⁸ Antigo galerista e colecionador de arte primitiva, Kerchache é lembrado como “traficante” por alguns, por ter sido preso, em 1965 no Gabão, por transportar objetos de forma fraudulenta (GROGNET, 2009, p.449).

maiores realizações de sua presidência. Segundo este último, a quem foi atribuído o epíteto de “advogado dos esquecidos”⁹, a nova instituição nasce de uma vontade política de “fazer justiça às culturas ditas *extraeuropeias*” (CHIRAC, 2007), reconhecendo o lugar que estas ocupam na herança cultural da Europa.

Na reencenação artística de objetos, em grande parte, provenientes do contexto colonial, o quai Branly representa a síntese perfeita desse cenário de transformação de valores – transformação esta que tem o objetivo de “libertar o olhar” ocidental sobre as obras expostas restituindo-as da dignidade que não receberam no passado. Assim, no museu do quai Branly, a rampa é um espaço de passagem entre o mundo do familiar e o espaço ‘elevado’ da performance das diferenças. “*La Rivière*” opera como uma obra iniciática, através da qual temos a impressão de estar entrando em um universo outro em que as sensações e emoções têm primazia sobre o pensamento analítico e a reflexão.

2. A Adoração das ‘Artes Primeiras’: a invenção de um museu

O que faz um museu ser um *museu de arte*? Para o museu do quai Branly, um museu nacional detentor de uma coleção inalienável do patrimônio francês, o seu estatuto como museu de arte está atrelado à constituição de um novo campo artístico que ainda busca se legitimar no seio das instituições públicas da França. Para expor objetos etnográficos como arte, o museu recorreu ao pensamento e à figura legitimadora de Claude Lévi-Strauss, renomado etnólogo francês que apoiou o projeto desde os seus primeiros estágios de elaboração. Lévi-Strauss, responsável por desenvolver uma teoria estruturalista prevendo que os objetos etnográficos podem ser vistos uns em relação aos outros, e não remetendo necessariamente às suas ‘culturas de origem’, iria se colocar contra a representação dos povos de culturas diferentes da europeia como uma realidade etnográfica em si mesma, porque, segundo ele, “um museu etnográfico não podia mais, como em sua época, oferecer uma *imagem autêntica* da vida das sociedades as mais diferentes da nossa” (LÉVI-STRAUSS, 1996, grifos nossos). A partir dessa afirmação ele seria o principal agente a autorizar uma cadeia de procedimentos colocados em prática em nome do projeto de um museu para as artes primeiras.

A questão da autenticidade de objetos que eram vistos, no museu do Homem, como “testemunhos”, “provas” de uma ciência do Homem, e “peças de convicção” (MAUSS, 2002, *passim*), passa a ser colocada sobre o seu estatuto como “obras de arte”. A autenticidade nas obras de arte remete, inevitavelmente, à longa discussão que opõe a

⁹“*L’avocat des oubliés*”, como se referiu a ele François Fillon, em homenagem à Chirac, em novembro de 2011.

ciência ao prazer estético – responsável por manter a divisão conceitual na França entre os museus de arte e os ditos “museus de sociedade”. A partir da suposição disseminada segundo a qual a análise científica poderia destruir a especificidade da obra de arte e a sua contemplação (BOURDIEU, 1998, p.10), tem-se colocado como um grande desafio o de se pensar objetos etnográficos como arte. Este, desproblematizado nos olhos de colecionadores e *marchands*, foi foco de críticas incisivas a partir do momento em que o projeto do museu do quai Branly passou a ser divulgado e, mais ainda quando o museu abriu as suas portas em 2006.

A afirmação da irredutibilidade da obra de arte, que supostamente a impede de ser explicada pela ciência, se justificaria no fato de esta escapar indefinidamente a qualquer forma de explicação (GADAMER, 1991, p.197 apud BOURDIEU, 1998, p.10). Todavia, se considerarmos, como o faz Bourdieu, que o amor sensível pela obra de arte pode se realizar através de um tipo de “*amor intellectualis rei*”, como uma forma de assimilação do objeto ao sujeito e de imersão do sujeito no objeto (BOURDIEU, 1998, p.15), então, pode-se pensar que a análise científica das condições sociais da produção e da recepção da obra de arte, ao contrário de reduzi-la ou de destruí-la, pode servir para intensificar a sua experiência. Assim, chega-se a uma antes improvável aceção da ciência como meio através do qual se poderia compreender a obra de arte, ou, ao menos, compreender a sua adoração.

Tendo adotado a linguagem artística como a principal via de comunicação para tratar de objetos etnográficos, o museu das ‘artes primitivas’ ou ‘primeiras’ deu início a um grande campo de debates colocando em prática uma tentativa explícita e eloquente de se ‘descolonizar’ através da arte. Está presente nos discursos políticos e profissionais em prol do museu do quai Branly a ideia de que sua legitimação repousa sob a concepção de uma ruptura dos “tempos depreciativos”, associados ao passado colonial, e um presente que marcaria o inverso, os “tempos de reconhecimento”, simbolizado pela criação do novo museu (DEGLI e MAUZÉ, 2000 apud L’ESTOILE, 2007). Para transformar radicalmente o olhar do público sobre esses objetos, ao adotar um novo discurso sobre eles (que se pretende simultaneamente artístico e antropológico), o quai Branly se volta para o universo dos colecionadores de arte e *marchands*, deixando em segundo plano o papel dos pesquisadores e etnólogos nesta instituição, e cria uma museografia baseada nos imaginários desses mesmos colecionadores sobre as artes primitivas. O projeto do arquiteto francês Jean Nouvel¹⁰ para o museu, que se estendeu

¹⁰ Quando foi escolhido pessoalmente por Chirac, ao participar do concurso realizado para selecionar o projeto arquitetônico do museu do quai Branly, Jean Nouvel já era reconhecido na França pela especificidade

desde a paisagem exterior criada pelo jardim, até as vitrines da exposição das coleções permanentes, seguiu a perspectiva estetizante proposta inicialmente por Kerchache. Tratou-se, portanto, de um projeto arquitetônico e museográfico que expressava um projeto político e antropológico mais amplo.

O que dá a coerência ao museu do quai Branly não é, como era o caso do museu do Homem, uma utopia intelectual enraizada na conjuntura política dos anos 1930, mas sim a noção de que a ideia de “artes primeiras” permite conciliar exigências contraditórias (L'ESTOILE, 2007, p.251). A partir do momento da criação do museu, os etnólogos se viram em direta competição com os *marchands* de arte, e um novo campo de disputa estava formado, sendo que a autoridade da etnologia já não tem mais o peso que tinha no passado. Como aponta Dias, longe de se formar por um processo de filiação, o museu do quai Branly emergiu através de um processo de fusão, de inclusão e de exclusão de diversos outros museus e, como consequência, de diversas tradições de pesquisa (DIAS, 2007, p.66). O resultado foi uma museologia pautada no conceito inclusivo e impreciso de ‘artes primeiras’. Com efeito, o termo utilizado ainda hoje por colecionadores e *marchands* é o de “artes primitivas” (DERLON & JEUDY-BALLINI, 2008. p.32). A substituição pela expressão “artes primeiras”, que se deu particularmente no mundo dos museus, ocorreu a partir de uma tentativa do atual museu do quai Branly de mudar o seu nome original (“museu de artes primitivas”) para o de “museu de artes primeiras”, como museu dedicado àquelas artes consideradas ‘primordiais’¹¹. O termo carrega em si a missão de fazer com que os povos antigamente dominados se tornem sujeitos criadores nos olhos do Ocidente, de modo que a condescendência, a depreciação ou a obsessão fossem transformadas em admiração pelos tesouros dos quais eles foram os detentores (CIARCIA, 2001. p.339).

O presente artigo parte da análise da inserção do museu do quai Branly no contexto museológico francês, para discutir o movimento de recontextualização dos objetos musealizados. A musealização, na prática, é o processo que leva um objeto a entrar para a *cadeia museológica*¹², do momento em que ele é adquirido por um museu (por compra, doação, coleta, ou outros meios), até o momento em que ele é exposto para um público. Baseada no princípio de um “*guardar para transmitir*” (GODELIER, 2007,

da sua arquitetura. Hoje Nouvel é reconhecido internacionalmente, mas o projeto arquitetural do quai Branly continua sendo citado como o seu principal trabalho (MORGAN, 2002, *passim*).

¹¹ Com tal tentativa fracassada por não convencer aos críticos e etnólogos, optou-se por batizá-lo, simplesmente, com o nome do local onde estaria localizado, evidenciando-se, assim, o seu caráter nacional e ocidental.

¹² Podemos considerar que a cadeia museológica tem início no campo, onde os objetos são coletados, abrangendo todos os processos que se seguem de identificação, classificação, higienização, acondicionamento, seleção, exposição, e até a sua extensão sobre os públicos, os colecionadores privados, o mercado de objetos, e os diversos outros agentes indiretamente ligados a ela.

p.85), a musealização é o ato de produzir objetos de museus, ou *musealia*¹³, estes, em geral, inalienados e inalienáveis, e que têm a função de evocar os imaginários de uma plateia, para ‘representar o irrepresentável’.

3. A Museologia das *Chefs-d’Ouvre*

O que faz um objeto etnográfico se tornar uma obra de arte? Para que uma revolução de valores fosse realizada pelos idealizadores do museu do quai Branly, um complexo processo de acirradas disputas ocupou a centro do campo museal francês a partir dos anos 1990. Em meio à crise dos museus etnográficos na França, e diante da incerteza sobre o destino das coleções desses museus, Jacques Kerchache coloca em questão o tipo de tratamento museológico que estas vinham recebendo até então. Em meados de 1990, Kerchache se tornaria mais amplamente conhecido, ao publicar, no periódico *‘Libération’*, o seu “Manifesto para que as *chefs d’œuvre* do mundo inteiro nasçam livres e iguais”¹⁴. É, então, a partir de um encontro fortuito, neste mesmo ano, entre Kerchache e Jacques Chirac, então prefeito de Paris, que, ao compartilharem os desejos de ambas as partes pela ‘libertação’ das ‘artes primitivas’, o que antes era uma militância dispersa se transforma em um projeto museológico cujo objetivo primordial era o de fazer com que as obras ‘primitivas’ entrassem para os grandes museus de arte.

Em 14 de novembro de 1995, uma comissão é criada pela iniciativa do novo presidente¹⁵, composta por doze membros, entre conservadores de museus e cientistas de universidades e instituições administrativas, que teriam por missão refletir sobre a valorização das ‘artes primeiras’ na França. Nomeado como presidente de honra, Claude Lévi-Strauss conferia uma certa legitimação antropológica às discussões¹⁶. Esta comissão, em setembro de 1996, proporia efetivamente a criação de uma nova instituição autônoma colocada sob a tutela dupla do ministério da Cultura e do ministério de Pesquisa e Educação nacional. Começava a se desenhar a instituição que ganharia o nome abstrato de “*Musée du quai Branly*”.

Nos museus de arte, a absorção das criações de povos que foram, por muito tempo, renegados pela história da arte, significou um estreitamento dos meios de acesso

¹³ Termo comum usado entre os teóricos da museologia. Ver DESVALLEES, André & MAIRESSE, François. **Dictionnaire encyclopédique de muséologie**. Paris : Armand Colin, 2011.

¹⁴ “*Manifeste pour que les chefs d’œuvre du monde entier naissent libres et égaux*” (no original).

¹⁵ Jacques Chirac é eleito Presidente da República em 7 de maio de 1995.

¹⁶ Encontravam-se também Jacques Kerchache, os conservadores Jean-Hubert Martin (do museu de artes da África e Oceania) e Pierre Rosenberg (do Louvre), a diretora dos museus da França, Françoise Cachin, e o historiador, diretor do *Muséum* nacional de história natural, Henry de Lumley, entre outros (GROGNET, 2009, p.454).

de objetos em geral. Isto porque “para absorver todas as culturas, foi necessário que elas passassem por um filtro” (DESVALLÉES, 2007, p.50). Como resultado, só se conserva o que há de mais belo, segundo critérios variáveis, mas sempre seletivos. A adoção— pelo mercado, primeiramente, e depois pelos museus — dos critérios de beleza, ditados principalmente pelos colecionadores de arte, pode ser vista como um sintoma da incapacidade do Ocidente de julgar esses objetos por seu valor histórico, uma vez que o etnográfico já estava em crise. Ao adotar o critério do belo, o museu do quai Branly foge da responsabilidade moral de ter uma opinião definida sobre a história colonial europeia. A criação do quai Branly, logo, representou para o cenário dos museus franceses a predominância da linguagem das *chefs-d’œuvre*¹⁷, na qual a exposição de objetos tratados como objetos de arte está fundada sobre a singularidade de cada peça. Uma vez que não se deseja mais representar ‘as culturas’, mas sim mostrar o diálogo entre estéticas variantes, cada peça passa a ser exposta de modo que sejam ressaltadas as suas características intrínsecas. Assim, a presença monolítica de cada uma das *chefs-d’œuvre*, iluminadas nos “cubos de vidro” que contrastam com a sinuosidade e a penumbra do espaço expositivo, rompe com a possibilidade de qualquer narrativa — histórica, antropológica ou mesmo artística (no sentido de uma continuidade estilística como se vê em outros museus de arte).

Mas como se escolhe uma *chef-d’œuvre* para ser exposta na coleção do museu do quai Branly? Com efeito, desde o início do projeto, se definiu que o quai Branly seria um museu sem pesquisadores permanentes. Os etnólogos poderiam se envolver, mas estes não atuariam como etnólogos a não ser através de bolsas de pesquisa temporárias e que não fariam deles pesquisadores da instituição. Como justifica Stéphane Martin, diretor atual do quai Branly, a pesquisa antropológica já havia desertado o museu do Homem, passando a ser feita nas universidades (MARTIN, 2007, p.21). Anne-Christine Taylor, atual diretora do departamento de educação e pesquisa do museu, é responsável por realizar a relação entre esses pesquisadores e os conservadores permanentes do quai Branly. Sobre o papel da etnologia no museu, ela afirma que quando o projeto foi lançado, “os etnólogos estavam furiosos”, e Chirac e sua equipe, que, segundo ela, respeitavam a pesquisa antropológica, “se deram conta de que não podiam fazer um museu das artes primeiras puramente”¹⁸. Sendo assim, a ideia era a de que fosse criado um museu “que tentasse ser um museu de arte”, ao apresentar “obras que fossem

¹⁷ Obras primas, em português.

¹⁸ TAYLOR, Anne-Christine. Comunicação pessoal. Museu do quai Branly, Paris, 18 de janeiro de 2012.

visualmente fortes, *espetaculares*, para despertar a atenção e o interesse do público que poderiam ser, em seguida, aprofundados”¹⁹.

Enfim, a autoridade sobre a mobilidade dos objetos e o seu valor nas coleções do quai Branly se mantém, em grande parte, nas mãos dos conservadores²⁰ dos diversos departamentos do museu. Por outro lado, os pesquisadores só têm voz sobre as coleções quando consultados, e quando é do interesse do museu incluí-los no diálogo sobre os objetos. Todo o tipo de tarefas museográficas, sobre as exposições, ou sobre as aquisições são do domínio dos conservadores. Contudo, estes, sem terem recebido uma formação especializada na área geográfica em que atuam, ou mesmo em etnografia, tendem a se voltar para o mercado das artes e para os colecionadores buscando as informações necessárias para pensar o futuro das coleções do museu.

Como descreve André Delpuech, atual chefe da unidade patrimonial das coleções das Américas no quai Branly, agora é o museu que recorre aos cientistas e não mais os cientistas que têm o museu como seu laboratório ao qual podem recorrer a todo o momento. Sendo assim, para além de mudar relações institucionais, o museu altera uma certa hierarquia de poder estabelecida²¹. É possível afirmar que se o museu do Trocadéro e o museu do Homem tinham como interlocutores primordiais os exploradores e os etnólogos, o museu do quai Branly, inversamente, dialoga principalmente com os colecionadores e *marchands* de arte. Com a pesquisa etnográfica desenvolvida nesta instituição, realizada entre os anos de 2011 e 2012, foi possível observar como estes atores da cadeia museológica produzem novos valores a partir dos objetos.

3.1 As aquisições

O que de fato norteia as aquisições atuais do museu, longe de ser um critério objetivo da ciência etnológica, são critérios ligados àquilo que os profissionais do museu imaginam que o público geral deseja ver. Como afirma Delpuech: “nós não compramos qualquer coisa, nós buscamos comprar peças que podem dar sentido a um dado ‘momento’ da apresentação”²². Em outras palavras, busca-se incorporar à exposição o objeto “espetacular”, que irá corroborar com a performance museal e atrair o público. Com efeito, um objeto pode ser adquirido pelo museu por duas maneiras distintas: por

¹⁹ TAYLOR, Anne-Christine. Comunicação pessoal. Museu do quai Branly, Paris, 18 de janeiro de 2012.

²⁰ A formação dos conservadores na França, sobretudo nos últimos anos, e entre aqueles profissionais formados no Instituto do Patrimônio, vem sendo cada vez mais embasada no campo das artes, tendo este Instituto descendido do antigo Instituto francês de restauração de obras de arte (IFROA), e estando ele hoje ligado ao Instituto nacional de história da arte (INHA).

²¹ DELPUECH, André. Comunicação pessoal. Museu do quai Branly, Paris, 13 de dezembro de 2011.

²² Comunicação pessoal. Museu do quai Branly, Paris, 13 de dezembro de 2011.

meio de doações ou através de aquisições. As duas formas de incorporação de novas peças são, cada uma à sua maneira, controladas pelo museu e determinadas pelos seus próprios valores estabelecidos a partir de uma política de aquisição que foi pensada ainda quando Kerchache estava à frente do projeto, e desde então adaptada pela prática dos conservadores do museu. As aquisições, por sua vez, representam o coração das ações de um museu tradicional, primordialmente voltado para os seus objetos, como o museu do quai Branly. Como apontou Germain Viatte, então diretor do projeto museológico do quai Branly, buscou-se, nas novas aquisições do museu (a partir de 1998), estabelecer uma política de aquisição²³ “voluntarista, voltada para o interesse artístico das peças adquiridas” (VIATTE, 2006, p.9), isto é, para sua unicidade enquanto obras de arte, em primeiro lugar.

O comitê de aquisições é formado, estatutariamente, pelo presidente do estabelecimento, por um representante do ministério da Cultura, um representante do ministério de Educação e Pesquisa e de um representante da sociedade de amigos do museu; como membros do seio do museu, o comitê conta ainda com dois diretores dos departamentos, isto é do responsável da gestão e da conservação das coleções e do responsável pela pesquisa e educação, do responsável pela *Médiathèque*²⁴ do museu, de dois representantes dos conservadores do museu (eleitos por seus pares), e, por fim, de oito personalidades externas²⁵ nomeadas por decisão conjunta dos dois ministérios tutelares do museu. Não é de se espantar a predominância da orientação estética nas decisões do comitê, uma vez que todas as aquisições, antes de serem apresentadas a ele, passam inicialmente pelas mãos dos conservadores de cada unidade patrimonial.

A marcante diferença dos critérios utilizados nas novas aquisições do quai Branly, em relação aos museus etnográficos franceses já extintos, se justifica no fato deste museu não realizar mais coleta no campo. Como afirma Anne-Christine Taylor, poucos são os objetos adquiridos *in situ* pelo museu do quai Branly atualmente, já que a atividade no campo é limitada²⁶. O que se vê com mais frequência no museu é um novo tipo de ‘expedição artística’, em que o conservador vai ao campo encontrar colecionadores e *marchands*, que, em alguns casos, são os responsáveis por fazer a

²³ O museu não possui uma política de aquisição na forma de um documento escrito; esta funciona através das decisões da comissão de aquisições do museu, regida pelo estatuto do quai Branly.

²⁴ A chamada “*Médiathèque*” do museu do quai Branly constitui uma das bibliotecas da instituição, voltada para a pesquisa e aberta somente para pesquisadores, que contém um vasto acervo de documentos bibliográficos, além de acervo multimídia.

²⁵ Essencialmente, o corpo de membros externos – escolhidos para permanecerem no comitê pelo período de três anos renováveis – é composto por três especialistas, acadêmicos, etnólogos, ou historiadores das artes primeiras, por dois diretores de museus franceses ou estrangeiros, e duas personalidades representantes do universo dos colecionadores, além, é claro, do presidente de honra.

²⁶ DELPUECH, André. Comunicação pessoal. Museu do quai Branly, Paris, 13 de dezembro de 2011.

mediação com os produtores, como acontece recentemente na unidade patrimonial das coleções das Américas, que tenta formar um acervo de arte popular, e vem realizando esse tipo de “prospecção de coleta” em lugares como o México e o Brasil. Neste sentido, como afirma André Delpuech:

Em nosso *métier* de conservadores, um *métier* no qual pontualmente se vai ao campo, não é para fazer notas sobre as sociedades. Eu não vou à Amazônia para entrevistar os amazonenses. Então, é verdade que neste ponto de vista houve mudanças, no sentido em que não temos mais coletas como as que foram feitas por Lévi-Strauss nos anos 1930, ou outras mais recentes [...]. Os objetos que vamos comprar passam pela posse de intermediários.²⁷

A partir da análise das novas aquisições que vêm sendo realizadas para a coleção das Américas nos últimos anos, e do diálogo com interlocutores do museu ligados a estes processos de aquisições, foi possível se chegar a um grupo dos principais critérios utilizados pelo museu em sua prática cotidiana. Estes não são critérios absolutos e nem formalmente prescritos para nortear a ação dos conservadores, mas, ao contrário, eles podem ser apontados como critérios interdependentes, implícitos aos discursos desses conservadores para justificar a sua prática:

3.1.1 Beleza: André Delpuech admite que “em comparação com os museus de etnografia clássicos, a seleção, no interior de nossas coleções, é encabeçada pelos critérios estéticos”²⁸. Assim, no museu do quai Branly, a beleza é um critério sobre o qual se fala abertamente, e ao defender que é possível considerar a perspectiva estética sem trair a etnográfica, o museu revoluciona a axiologia dos museus franceses. Neste sentido, o ‘belo’ (ou o que é visto como ‘belo’ no mercado de arte) passa a ser o critério primeiro, que enquadra, de diferentes medidas, todos os outros.

3.1.2 Representatividade: Este diz respeito à relação de um objeto com o conjunto das produções materiais da população de onde ele provém antes de entrar na cadeia museológica. Como aponta Delpuech, “sabemos bem que, de acordo com cada cultura, temos a mesma tipologia de peças”²⁹. A partir deste princípio, “na parte amazônica não vamos apresentar peças de escultura de madeira, como na África”. Isto porque não é *característico* ou *típico* dos povos da Amazônia produzir esculturas, e, logo, não é

²⁷ DELPUECH, André. Comunicação pessoal. Museu do quai Branly, Paris, 13 de dezembro de 2011. (tradução nossa).

²⁸ Comunicação pessoal. Museu do quai Branly, Paris, 13 de dezembro de 2011.

²⁹ Comunicação pessoal. Museu do quai Branly, Paris, 13 de dezembro de 2011.

representativo desta 'cultura'. A representatividade, então, se refere à ideia de uma continuidade cultural, que, de certo modo, está atrelada a uma continuidade estética.

3.1.3 Unicidade: A seleção de objetos 'únicos', no sentido de *chefs d'œuvre* de uma dada cultura, em grande parte, pode ser traduzida pelo valor do objeto "espetacular"³⁰, de que se referem os profissionais do museu ao falarem de uma peça de características singulares, que desperta o interesse do público. Estas podem receber tal estatuto por uma característica artística, por uma ligação histórica ou etnográfica, ou mesmo por terem pertencido a este ou aquele colecionador.

3.1.4 Ancestralidade: O valor do antigo, ligado à continuidade que o objeto contém em si mesmo com o seu passado, representa um critério particular adotado por colecionadores privados, e, conseqüentemente, considerado pelo museu. O gosto pelo antigo, neste caso, recobre exigências complexas; ele está ligado a uma capacidade do objeto de estimular os imaginários. "O fato de saber que ele é antigo me permite sonhar,"³¹ diz um colecionador. Neste contexto, o antigo pouco tem a ver com uma comprovação científica da antiguidade do objeto, mas ele se refere às marcas, inscrições, e idiossincrasias do objeto de arte que permitem que se desenvolva uma imaginação sobre o passado da peça e os seus usos. Segundo uma fórmula proferida no meio dos colecionadores das artes primeiras e *marchands*, "é preciso que a máscara seja dançada" (DERLON & JEUDY-BALLINI, 2008, p.47).

3.1.5 Preço: O preço de um objeto no mercado das artes, de fato, pode ser determinado pela existência dos outros valores já citados. O alto preço de um objeto – desde que esse obedeça às limitações de orçamento do museu – pode ser visto como um elemento distintivo que denota unicidade (ou raridade do objeto, ou, ainda, ancestralidade). Por outro lado, a visibilidade dada a um tipo de objeto pelo museu também repercute na elevação dos preços no mercado das artes. O principal

³⁰ Como ocorre com todos os museus de arte franceses, há, notadamente, uma política de prestígio em curso, e, logo, um dos objetivos do museu do quai Branly é o de adquirir uma vez por ano, se possível, uma "peça espetacular", tendo em vista a competição estabelecida entre instituições. Uma "peça espetacular", segundo Taylor, é, em geral, um objeto de alto valor no mercado, geralmente estátuas africanas ou de arte oceânica, que incitam a competição entre os museus. TAYLOR, Anne-Christine. Comunicação pessoal. Museu do quai Branly, 2011.

³¹ Em entrevista às pesquisadoras Brigitte Derlon e Monique Jeudy-Ballini, da *École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS)*. Ver DERLON, Brigitte & JEUDY-BALLINI, Monique. **La passion de l'art primitif**. Enquête sur les collectionneurs. Paris : Gallimard, 2008. p.87.

exemplo deste fenômeno é o fato de que, desde a divulgação da escultura chupicuaro como logotipo do quai Branly, pode-se observar um aumento lancinante dos preços e da procura por objetos chupicuaro no mercado³².

3.2 A exposição

O platô das coleções³³ do museu do quai Branly, dividido entre as quatro áreas geográficas, não propõe um percurso obrigatório. O que se pretende é que o público explore livremente o espaço expositivo, concebido como fluido e permeado por uma leveza inerente ao tipo de apresentação das obras. Neste sentido, no percurso pelas ‘Américas’ o visitante não se depara com uma divisão marcada de regiões, países ou etnias. As vitrines são organizadas por tipos de objetos e por divisões gerais entre “culturas”, reproduzindo quase subliminarmente a ideia de que uma determinada ‘cultura’ estaria intrinsecamente ligada a um tipo determinado de objeto. Sem recorrerem à pesquisa etnográfica como instrumento primordial, os conservadores partem de acepções do que é “importante” ou “representativo” dos grupos de uma região ou uma ‘cultura’ que estão atreladas quase que exclusivamente às impressões ou aos estereótipos construídos historicamente que dominam os seus imaginários e os do público. Cria-se, assim, um mundo de representações no interior do museu que é estético e imaginário, no qual as repartições de “áreas geográficas” são observáveis por uma distinção de materiais “representativos” que as define: se a África é caracterizada pela produção de esculturas em madeira ou objetos de metal, e a Ásia pelos têxteis, a América tem as plumas como o seu principal emblema e a sua marca visual.

O espaço que, segundo seu arquiteto, fora “construído em torno de uma coleção” (NOUVEL, 2006, p.4), foi apropriado de modo a fazer com que os objetos toquem a emoção do público, como em uma espécie de espetáculo sensorial. Os temas para as vitrines são selecionados, em grande parte, com base no que se dispõe nas coleções do museu, considerando as suas “lacunas”, e, em parte, também pelas escolhas e preferências dos conservadores. As vitrines das Américas, por exemplo, funcionam como janelas diretas do trabalho do conservador. Neste momento, elas mostram aquilo que está sendo comprado, e anunciam o que poderá ser o futuro da coleção. Segundo Delpuech, considerando “os múltiplos discursos existentes sobre as Américas”³⁴, este

³² Ver vendas realizadas por BINOCHÉ & GIQUELLO. Disponível em: <www.binocheetgiquello.com>. Acesso em: dezembro de 2011.

³³ “*Plateau des collections*”, como é denominado pelo museu o espaço dedicado à exposição de longa duração.

³⁴ DELPUECH, André. Comunicação pessoal. Museu do quai Branly, Paris, 13 de dezembro de 2011.

conservador pretende se distanciar de uma visão “pura” ou “mais autêntica” dos povos deste continente. Entre 2008 e 2010, um conjunto de 312 adornos de plumas da Amazônia foi adquirido pelos conservadores do quai Branly, sendo este acervo proveniente de variados grupos indígenas do Brasil, ilustrando a diversidade e a inventividade da arte plumária da região³⁵. Uma seleção dessas obras, a partir de suas relações estéticas, já ocupa um espaço significativo do platô das coleções. A sequência de adornos de plumas apresentada hoje tem a função de gerar um choque estético e emocional no público abrindo a área amazônica, sobre a qual ainda plana a figura tutelar de Lévi-Strauss (GEOFFROY-SCHNEITER, 2006. p.40). Do mesmo modo, cada nova vitrine a ser incorporada na exposição tem início com um trabalho virtual de concepção dos objetos em suas relações. A prática dos conservadores do museu atualmente, ao buscarem fazer desta uma coleção “em movimento”, cuja vida está ligada aos interesses e vontades destes que são responsáveis por geri-la, se apoia em uma museografia pensada como extensão do projeto arquitetônico para supostamente possibilitar tais mudanças.

Jean Nouvel idealizou os espaços expositivos a partir da sua própria concepção (arquitetônica) da apresentação das artes primeiras, construindo estruturas que criassem uma atmosfera teatral (CHASLIN, 2007, p.46). François Chaslin, arquiteto e crítico de arquitetura, aponta que a ideia, colocada em prática por Nouvel, do “cubo de vidro” – em contraposição ao conhecido modelo do “cubo branco”³⁶ da arquitetura de museus – é marcante de um projeto que prevê uma descontinuidade entre a cultura e a natureza. Desta forma, o ambiente da exposição sugere um misticismo e um mistério que envolveriam esses povos, mas não os seus objetos que aparecem nos nichos iluminados em meio a um ambiente de penumbra, por terem sido ‘salvos’ pelo Ocidente. A penumbra e as referências a um ambiente natural presente no espaço expositivo transmitem a vaga noção de como devem viver essas populações. Ao serem expostas nesse cenário construído por um jogo dramático de luz e sombras, os objetos são divorciados dos contextos etnográficos em que foram produzidos. Em sua maioria, essas “obras de arte” não apresentam um autor, e os únicos nomes que se veem nas etiquetas são aqueles dos célebres colecionadores aos quais elas já pertenceram. Este apagamento dos autores indígenas em detrimento da celebração dos ‘autores’ que introduziram esses

³⁵ Entre os trinta grupos étnicos da Amazônia brasileira, equatoriana e venezuelana representados estão aqueles referentes às famílias linguísticas Aruaques, Caribe, Jê, Jivaro, Nambiquara, Tupi e Ianomâmi (DELPUECH, 2011, p.98).

³⁶ Ver O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco**. A ideologia do espaço da arte. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

objetos no contexto ocidental instaura um novo campo de poder, que se legitima ao ser incorporado na museologia ‘quai Branly’.

4. O Teatro das Artes Primeiras

Esta breve análise se propôs a mostrar como se deu a transformação de uma cadeia de valores inserida na cadeia museológica que abarca as artes primeiras. A mudança axiológica que engendra o museu do quai Branly trata da instauração de um novo regime do gosto, norteadado pelo mercado. Partindo do princípio de que assim como existem “regimes de crença”, há também “regimes da paixão” (DERLON & JEUDY-BALLINI, 2008, p.285), podemos afirmar que o novo regime promovido pela articulação entre os conservadores do museu do quai Branly e colecionadores ligados ao mercado de arte internacional representa um marco considerável no desenvolvimento dos processos de musealização em museus etnográficos ou de arte. Inventar-se, assim, um novo tipo de museu de arte com coleções etnográficas – ou constituídas como etnográficas. Como declara Anne-Christine Taylor:

Nós não temos a pretensão de ser um museu etnográfico; nós somos, no melhor dos casos, um museu de antropologia das estéticas não ocidentais e que apresenta certos aspectos muito particulares do conjunto das regiões culturais não ocidentais.³⁷

A museologia do quai Branly põe em cena um novo espetáculo das artes primeiras, até então inédito. Ao estruturar a sua ação tentando escapar do mesmo destino das instituições que o precederam, o museu busca participar na produção dos próprios valores que irá ressaltar, agora independentemente de qualquer disciplina em particular, mas ligado a uma classe social (e cultural) específica. Foi constituído, portanto, um novo consenso – do qual o museu passa a fazer parte – sobre objetos que sempre foram tratados como híbridos, apropriados tanto pela ciência quanto pela arte. Tendo as artes primeiras como um *devir-arte*, não foram os objetos que mudaram; estes permaneceram os mesmos. As pessoas que com eles se relacionam é que já são *outras*.

Com efeito, a constituição de representações e de valores não ocorre de outra maneira que através do imaginário compartilhado, que dá origem a um olhar coletivo sobre os objetos patrimoniais. Como aponta Nathalie Heinich, aquilo que é “socialmente construído” (2009, p.118) é o olhar, que faz com que a coisa observada passe do estatuto de testemunho etnográfico ao estatuto de “obras de arte”. E esta não se trata de uma

³⁷ Comunicação pessoal. Museu do quai Branly, Paris, 18 de janeiro de 2012.

transição artificial, simplesmente porque envolve o drama e a encenação em um espaço cenograficamente construído. Ao contrário, como assegura Heinich, é precisamente o fato de que o patrimônio é “fabricado pela administração”, através de procedimentos complexos, que este tem garantida a sua constância, sua durabilidade, sua visibilidade e sua proteção material. Sendo assim, é *por que* o olhar é socialmente construído – e não apesar deste fato – que ele ganha sentido socialmente (HEINICH, 2009, p.118).

A arte, como uma linguagem dos privilegiados ‘que falam esta língua’, serve aos museus como barreira para que nele chegue apenas um público determinado. Não se pode deixar de notar, no museu do quai Branly, que este se dirige essencialmente ao público francês, branco e educado, sendo esta, hoje, a *plateia* reconhecida do museu³⁸. Como já demonstraram Bourdieu e Darbel (2011 [1969], passim), os museus, ao invés de serem os instrumentos de uma possível democratização do acesso à arte, agravam a separação entre não conhecedores e iniciados, e acabam por multiplicar os obstáculos invisíveis. Por outro lado, a linguagem da arte permite ao museu do quai Branly associar mundos distantes, amalgamar culturas que antes haviam sido separadas pela antropologia e pelas salas e vitrines dos museus etnográficos ditos clássicos. Ao traduzir diferenças em arte, o museu adota a noção ocidental de que a linguagem artística é uma linguagem universal. Assim, se no museu de Etnografia do Trocadéro, bem como no museu do Homem, a arte estava *incorporada* à etnografia, sendo estes museus de etnografia também fontes de inspiração para os artistas, ao contrário, no museu do quai Branly a lógica é inversa: é a etnografia que está *incorporada* na arte, caracterizando um museu de arte que pode servir de centro de pesquisa para etnólogos.

A partir do momento em que o próprio trabalho etnográfico passa a ser visto como subjetivo e a experiência do etnógrafo como impossível de ser representada por objetos, deixa de existir uma hierarquia de valores entre o objeto de arte e o objeto etnográfico, isto é, um não é mais legítimo do que o outro, já que as duas categorias se referem a distintas formas de se imaginar a diferença. Em ambos os casos os objetos dependem de uma museografia e, por vezes, uma cenografia particular para serem interpretados de uma maneira ou de outra. No caso das artes primeiras, a emoção diante do objeto – qualificada como estética – é aquela suscitada pelos objetos através de sua percepção sensível. Tal emoção é *primeira* porque, antes de qualquer racionalização, ela opera sensivelmente no sujeito confrontado com o objeto, dando a alguns o sentimento de se estar sendo *re-enviado* à experiência de uma relação primordial com o mundo (DERLON

³⁸ O que fica evidenciado se compararmos o público do museu mais ou menos homogêneo, com os habitantes da cidade de Paris, de diversas etnias, que circulam nos espaços públicos em que o museu divulga as suas exposições (como, por exemplo, nos metrô e em alguns bairros habitados por imigrantes).

& JEUDY-BALLINI, 2008, p.56). Os objetos, assim, são portadores de *mundos imaginados*, que podem ser evocados pela performance, cuja eficácia depende tanto da sua capacidade de evocar estes mundos como da capacidade do observador de imaginá-los. No caso das artes primeiras, a experiência sensível está ligada à encenação de um mistério em torno das obras (através do qual se escondem os seus autores, a sua história, ou o modo como foram coletadas). Neste *museu-teatro*, é a vontade de se conhecer o que está por detrás do objeto (que não equivale a uma busca real por esse conhecimento) que nutre um laço místico que o observador pode estabelecer com ele. É preciso, portanto, o desconhecimento para se poder imaginar e sonhar – a plateia é, assim, levada a acreditar na atuação dos atores/objetos.

A experiência estética, logo, contém em si um paradoxo, uma vez que é também experiência cognitiva, mas requer a falta de conhecimento como premissa. Por se dar a partir do encontro do objeto observado com o sujeito observador, ela se beneficia do espaço existente entre o cognitivo e o emotivo para se tornar em si um modo de conhecimento (DERLON & JEUDY-BALLINI, 2008, p.56). Ela é uma experiência simultaneamente afetiva e analítica. Ao mesmo tempo em que as artes primeiras demandam uma liberdade cognitiva, muitas vezes, algum conhecimento sobre a obra pode ser necessário para dar asas à imaginação. Neste sentido, existiria uma continuidade entre o conhecimento estético intuitivo de um objeto e a sua significação anterior de tipo etnológico.

Os objetos nos museus constituem o “teatro de um segundo nascimento”, como na expressão de Fabrice Grognet (2008, p.2). Os idealizadores do quai Branly acreditaram que este museu seria responsável por “libertar” as coleções francesas de objetos etnográficos de uma história de dominação e de depreciação. Mas o que eles realizaram, de fato, foi introduzi-las em uma nova vida museal, na qual se vê uma apresentação predominantemente estética dos objetos a uma plateia já iniciada no campo da arte. De todo modo, não é porque ele é belo que o objeto faz com que o observador sonhe e veja o mundo diferentemente; é porque ele faz sonhar e ver o mundo diferentemente que ele é considerado belo (DERLON & JEUDY-BALLINI, 2008, p.81). Sendo assim o belo não constitui uma característica intrínseca do objeto, pois ele é produzido a partir de sua interação com as pessoas. Em outras palavras, ainda que um museu possa libertar certos objetos dos enquadramentos do passado, ele está fadado a introduzi-los em um novo quadro de poder que tem sentido no presente.

5. Referências

- BINOCHE & GIQUELLO. Disponível em: <www.binocheetgiquello.com>. Acesso em: dezembro de 2011.
- BOURDIEU, Pierre. **Les règles de l'art**. Genèse et structure du champ littéraire. Paris : Éditions du Seuil, 1998.
- BOURDIEU, Pierre & DARBEL, Alain. **L'amour de l'art**. Les musées d'art européens et leur public. Paris : Les Éditions de Minuit, 2011 [1969].
- CHASLIN, François. L'arche de Nouvel et les mythes du cargo. **Le débat** - Histoire, politique, société. n. 147, nov.-déc., pp.40-64. Gallimard, 2007.
- CHIRAC, Jacques. In: **Musée du Quai Branly**. Le guide du musée. Paris, 2007.
- CIARCIA, Gaetano. Croire aux arts premiers. **L'Homme**, 158-159, p.339-352, 2001.
- DELPUECH, André. Un monde nouveau. **La Gazette Drouot**, Hors-série, p.96-105, 2011.
- DERLON, Brigitte & JEUDY-BALLINI, Monique. **La passion de l'art primitif**. Enquête sur les collectionneurs. Paris : Gallimard, 2008.
- DESVALLEES, André. **Quai Branly : un miroir aux alouettes ?** À propos d'ethnographie et d'« arts premiers ». Paris : L'Harmattan, 2007.
- DESVALLEES, André & MAIRESSE, François. **Dictionnaire encyclopédique de muséologie**. Paris : Armand Colin, 2011.
- DIAS, Nélia. Le musée du quai Branly : une généalogie. **Le débat** - Histoire, politique, société. n. 147, nov.-déc., p.65-79. Gallimard, 2007.
- FILLON, François. In: **Le Figaro**, 24 de novembro de 2011. Disponível em: <www.lefigaro.fr>. Acesso em: 23 de dezembro de 2011.
- GEOFFROY-SCHNEITER, Bérénice Amérique. **Beaux Arts magazine**, Hors-série, Chefs-d'œuvre du musée du quai Branly, p.40-43, 2006.
- GODELIER, Maurice. **Au fondement des sociétés humaines**. Ce que nous apprend l'anthropologie. Paris: Albin Michel. Idées, 2007.
- GROGNET, Fabrice. Objets de musée, n'avez vous donc qu'une vie? **Gradhiva**[En ligne], 2 | 2005, mis en ligne le 10 décembre 2008. URL : <http://gradhiva.revues.org/473>.
- _____. **Le concept de musée** : la patrimonialisation de la culture des « autres ». D'une rive à l'autre, du Trocadéro à Branly : histoire de métamorphoses. Thèse de doctorat en Ethnologie. Thèse en deux volumes dirigée par Jean Jamin. École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS). 2009.
- HEINICH, Nathalie. **La fabrique du patrimoine**. De la cathédrale à la petite cuillère. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2009.
- L'ESTOILE, Benoît de. **Le goût des Autres**. De l'exposition coloniale aux arts premiers. Paris: Flammarion, 2007.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. In: Une synthèse judicieuse, **Le Monde**, 9 de outubro de 1996.
- MARTIN, Stéphane. Un musée pas comme les autres. **Le débat** - Histoire, politique, société. n. 147, nov.-déc., p.5-22. Gallimard, 2007.
- MAUSS, Marcel. **Manuel d'ethnographie**. Paris : Éditions Payot, 2002.
- MORGAN, Conwaylloyd. **Jean Nouvel**. The elements of architecture. London: Thames & Hudson, 2002.
- NOUVEL, Jean. Lettre d'intention pour le concours international d'architecture (1999). **Beaux Arts magazine**, Hors-série, Chefs-d'œuvre du musée du quai Branly, 2006.

O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco.** A ideologia do espaço da arte. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

VIAATTE, Germain. **Tu fais peur tu émerveilles.** Musée du quai Branly. Acquisitions 1998/2005. Paris: Musée du quai Branly / Réunion des Musées Nationaux, 2006.

NARRATIVAS PLURAIS SOBRE O MUSEU NA ARTE

Flávia Klausing Gervásio¹; Ivan Coelho de Sá²

Resumo

Essa comunicação pretende tratar das possíveis interlocuções entre as representações de museu nas artes visuais, bem como da aproximação das propostas da arte contemporânea com as propostas e reflexões teóricas dos museus contemporâneos. Desde o movimento Dadaísta, diversos artistas modernos e contemporâneos têm o sistema museológico como enfoque de suas obras, tratando ora da questão do colecionismo, ora do processo de valoração dos objetos, ora da questão da formação de acervo ou mesmo das relações políticas e comerciais que envolvem o ato de colecionar, expor e preservar.

Na maior parte das vezes, as obras apresentam uma postura crítica em relação aos museus, posicionando-se de maneira irônica ou contestatória. A hipótese deste trabalho é de que estas obras se aproximam da teoria museológica contemporânea e que incentivaram, de certa forma, a política de renovação dos museus.

Neste trabalho, vamos focar uma artista brasileira que trabalhou de forma crítica em torno da prática museológica: Mabe Bethônico, em obras como *O Colecionador*, exposta no Museu de Arte da Pampulha em 2002; *MuseuMuseu*, apresentado na 27ª Bienal de São Paulo de 2006; e *Museu do Sabão*, apresentado no Museu Mineiro em 2006. O objetivo é relacionar como estas obras dialogam com os textos recentes da Teoria Museológica como “Museologia e Arte”, de Mathilde Bellaigue e “Nuevas tendencias en teoria museológica: a vueltas con la museologia crítica”, de Jesus-Pedro Lorente Lorente.

Palavras-chave: Arte – museu – teoria

Resumen

La presente comunicación pretende abordar los posibles diálogos entre las representaciones del museo en las artes visuales, así como la aproximación de propuestas del arte contemporáneo con propuestas y reflexiones teóricas de la museología contemporánea. Desde el movimiento dadaísta, muchos artistas modernos y contemporáneos tienen el sistema museológico como enfoque de sus obras, tratando, ora del coleccionismo, ora del proceso de valorización de los objetos, como también de las relaciones políticas y comerciales que envuelven el acto de coleccionar, exponer y preservar.

En la mayoría de casos, las obras tienen una actitud crítica frente a los museos, se posicionan irónicamente o de manera contestatária. La hipótesis, es que estas obras se aproximan a la teoría museológica contemporánea y alientan en cierta medida, la política de renovación de los museos.

¹ Bacharel em História, com ênfase em Estética e História da Arte pela UFMG (2005), Mestre em História Social da Cultura pela UFMG (2008) e doutoranda em Museologia e Patrimônio pelo PPG-PMUS – UNIRIO/MAST (em andamento). Trabalhou em projetos de pesquisa sobre arte brasileira, museu e educação.

² Graduação em Museologia pela UNIRIO (1986); graduação em Pintura pela UFRJ (1989); mestrado em História da Arte (1994) e doutorado em Artes Visuais (2004) pela EBA/UFRJ. Professor do Departamento de Estudos e Processos Museológicos e do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio PPG-MUS – UNIRIO/MAST; Decano do Centro de Ciências Humanas e Sociais da UNIRIO.

En este trabajo, nos centramos en una artista brasileña que ha trabajado de forma crítica en torno a la práctica museológica: Mabe Bethônico, en obras como *O Colecionista*, expuesto en el Museu de Arte da Pampulha en el 2002 ; *museumuseu*, presentado en la 27^a Bienal de São Paulo, 2006; *O Museu do Sabão*, presentado en el Museu Mineiro en el 2006. El objetivo es contar cómo estas obras interactúan con los textos recientes de la Teoría Museológica: "Museología y Arte" de Mathilde Bellaigue y "Nuevas tendencias en teoría museológica: a vueltas con la museología crítica" de Jesús Pedro Lorente Lorente.

Palabras-clave: Arte – museo – teoría

Abstract

This paper want to reflect about the possible dialogue between the representations of museums in the visual art, as well the approach of the proposals of contemporary art with the proposals and theoretical reflections of contemporary museums. Since the Dadaist movement, many modern and contemporary artists have the museum of his works focus, sometimes treating the issue of hoarding, sometimes the process of valuation of objects, or the question of the formation of collections or the political and commercial causes who involve the act of collecting, exhibiting and preserving.

In most of the cases, the works present a critical stance toward the museum, placing it in a way ironic or contestatory. Our working hypothesis is that these artworks approach the contemporary museological theory and encouraged the renovation of the museums.

In this paper, we focus on a Brazilian artist who has worked around the critical practice of the museum: Mabe Bethônico, in artworks named as "O Colecionador" [The Collector], exhibited at the Art Museum of Pampulha in 2002; "museumuseu" [museummuseum] presented at the 27th Sao Paulo Biennial, in 2006; and "O Museu do Sabão" [The Soap Museum], presented at the Museum Mineiro in 2006. The goal is to relate these artworks as dialogue with the texts of recent theory Museological as "Museologia e Arte" [Museology and Art] by Mathilde Bellaigue and "Nuevas tendências em teoria museológica:a vueltas com la museologia crítica" [News trends in museological theory: a critical museology returns with it] Jesus-Pedro Lorente Lorente.

Key-words: Art – museum – theory

1. Notas sobre as Representações de Museus nas Artes Visuais

Diversos artistas modernos e contemporâneos têm o sistema museológico como enfoque de suas obras, tratando ora da questão do colecionismo, ora do processo de valoração dos objetos, ora da questão da formação de acervo ou mesmo das relações políticas e comerciais que envolvem o ato de colecionar, expor, conservar e preservar.

De maneira geral, podemos dividir estas obras em dois grupos, sendo o primeiro o que engloba as obras em que o museu é o cenário da imagem. Estas foram produzidas desde a abertura dos primeiros museus de arte que, a princípio, acolheram o sentido triunfalista, os valores de raridade, notoriedade e de conservação de tipos. Assim, durante grande parte do século XIX, o museu seria apresentado na arte de forma

grandiosa, luxuosa e eloquente, sendo pensado como lócus de distinção e como um espaço culto a serviço das elites, como bem nota Arthur Danto:

na abertura do Musée Napoléon – posteriormente Louvre –, sua agenda era política em todos os aspectos. Sua intenção era expor as obras que Napoleão trouxera de volta como troféus de suas conquistas, e, admitindo as pessoas comuns em um lugar até então exclusivo dos privilegiados – o palácio dos reis –, dando-lhes o sentimento de que com a posse daquelas pinturas eles eram agora os reis da terra, a realeza sendo parcialmente definida em termos de posse de uma coleção de grande arte. (DANTO, 2006, p. 162)

Um exemplo deste tipo de representação é a obra de Jean Jacques Lagrenée, denominada *Allegory on the Installation of the Museum in the Grande Galerie of the Louvre*, e datada de 1783. Na pintura, uma figura central feminina trajada aos moldes clássicos está sentada em um trono dourado e cercada de anjos e musas, que lhe servem de inúmeras obras entre bustos, retratos. O cenário com colunas de mármore e ricos ornamentos, também está repleto de obras artísticas e sugere a montagem de uma exposição.

Dentro desta categoria estariam também as imagens documentais, como fotografias e gravuras, que revelam aspectos como as técnicas expográficas de diferentes contextos e também a reação do público perante as obras musealizadas. Diversos fotógrafos realizaram projetos neste sentido, como Roger Fenton e Stephen Thompson que retrataram diversas salas do British Museum no século XIX, assim como Elliott Erwitt que fotografou diversos museus da Europa, Zoe Leonard e suas imagens do Metropolitan Museum, e Eve Arnold, David Seymour –e Henri Cartier-Bresson –que retrataram os museus em relação aos seus visitantes. (McSHINE, 1999)

Já o segundo grupo englobaria as obras que apresentam uma postura crítica em relação aos museus, posicionando-se de maneira irônica ou contestatória ante ao ato colecionista, de exposição e preservação.

Em meados do século XX surgiram grande parte dos atuais museus de arte e foi também neste contexto que começaram a emergir os questionamentos a respeito do conceito do museu como um espaço sacro, que exigia reverência nas atitudes e conduzia o visitante para uma fruição marcada pelo raro. As críticas vinham também dos artistas, como na obra *Fontaine*, um dos diversos *ready mades* expostos por Marcel Duchamp ao longo de sua trajetória artística. No caso, o urinol esmaltado comprado em uma loja de construção foi “assinado” como “R. Mutt”, nome da fábrica que produziu o objeto, e enviado para um concurso de arte nos EUA, sendo prontamente rejeitada pelo júri.

Estava em jogo neste momento, uma reflexão que acompanhou o movimento moderno dadaísta, do qual Duchamp fazia parte: uma crítica ao próprio conceito de arte e de artista. Em tempos da reprodutibilidade técnica, o valor da arte não estava relacionado à sua “unicidade” e por isso era importante relativizar a importância da obra em si.

Outra obra de Marcel Duchamp que merece destaque neste contexto denomina-se *Boîte-en-valise*, cujas séries foram produzidas entre os anos de 1935 e 1968. Ela consiste em uma caixa de madeira com diversos compartimentos que abrigam as reproduções das suas obras datadas até o ano de 1935, representando assim uma espécie de museu pessoal em miniatura, além de sugerir reflexões a respeito de questões como a autenticidade e originalidade da obra de arte.

Merece relevo também o artista belga Marcel Broodthaers, que produziu uma série de instalações denominada *Musée d'Art Moderne*, construídas por sessões que simulavam um museu real. A *Section XIXe siècle*, exibida em 1968, contava com reproduções de pinturas francesas do século XIX, projetadas ou coladas nas paredes. A *Section XVIIIe siècle* de 1969, apresentava reproduções do século XVII. A *Section Documentaire* de 1969, ocorreu numa praia da Bélgica, onde Broodthaers usou chapéus com a palavra “museu” e desenhou na areia a estrutura de um prédio, com a placa: “É absolutamente proibido tocar nos objetos”. A *Section des Figures* de 1972, exibiu mais de 300 imagens de águias, com a legenda “Isto não é uma obra de arte”. A *Section Cinema* de 1971, exibia filmes e objetos da história do cinema e a *Section Financière* de 1971, anunciou a venda do museu por motivo de falência.

No Brasil, podemos citar vários artistas que trabalharam de forma crítica em torno da prática museológica, como a Marilá Dardot, com a exposição *A de arte – Coleção Duda Miranda* apresentada no Museu Mineiro em 2006, Rosângela Rennó na obra *O Arquivo Universal e Outros arquivos*, apresentada no Centro Cultural do Banco do Brasil, no Rio de Janeiro em 2003, e Lígia Pape, com as suas *Caixas de Baratas* e *Caixas de Formigas*, datadas da década de 1960.

Porém, neste trabalho vamos focar as obras de Mabe Bethônico que refletiram de forma crítica em torno da prática museológica. A hipótese deste trabalho é de que estas obras se aproximam da teoria museológica contemporânea e que incentivaram, de certa forma, a política de renovação dos museus. Sobre o tema, Elisa Noronha aponta:

Há, desde o século XIX, uma dupla tendência de teorização sobre os museus, uma a favor e outra contra, em que toda uma espécie de propedêutica particular sobre a ciência e o objeto museístico começa a ser construída também por artistas. Enquanto o “grupo do a favor” partia

da “concepção filosófica, enciclopedista e didática do Iluminismo e do Romantismo imperante na época de definição do museu público moderno” (Alonso Fernández, 2006: 32), o “grupo do contra” partia de uma crítica militante à privação da autonomia das obras ao entrarem no museu e à conversão final do museu em um mausoléu ou em um panteón irremediável”(Alonso Fernández, idem). Entretanto, durante também quase duzentos anos, esse caso de amor e ódio vem assumindo características distintas: críticas mais direcionadas ao que estava dentro do museu do que propriamente ao museu; contestação de seu papel legitimador e mediador; potencialização da dimensão reflexiva da instituição museológica. (NASCIMENTO, 2010, p. 123)

2. Mabe Bethônico

Mabe Bethônico é uma artista que nasceu em Belo Horizonte, onde hoje também atua como professora da Universidade Federal de Minas Gerais. Na obra *O Colecionador*, que foi exposta no Museu de Arte da Pampulha em 2002, na exposição "Mabe Bethônico e *O Colecionador* (I)", a artista questiona questões centrais do sistema de aquisição, exibição e conservação museológicos, especificamente a noção de acervo e colecionismo, e forçando o Museu a se repensar. *O Colecionador* começou a ser criada em 1997, e foi desenvolvido durante os anos seguintes:

Trata-se de um grande arquivo de imagens e textos retirados de jornais e organizado de acordo com uma classificação que parte de quatro grandes temas: "Destruição", "Corrosão", "Construção" e "Flores". A partir desses temas iniciais, uma série de outros subtemas são classificados e distribuídos em caixas que, por sua vez, contêm outros subtemas classificados e distribuídos em pastas, denominados ensaios. Essa classificação aparentemente totalizante e rigorosa é na realidade altamente mutante e parece fadada a jamais satisfazer o espírito enciclopedista e organizador do colecionador arquivista. A cada nova incursão entre periódicos, caixas e pastas, Mabe Bethônico e o colecionador com frequência encontram novos títulos, temas e rubricas, ora combinando categorias, ora subdividindo-as. (PEDROSA, 2002.)

A obra possui um caráter aberto e impõe um desafio não só ao Museu, mas também ao espectador, já que a artista acolhe recortes de jornais, de acordo com as classificações estabelecidas, que venham a ser submetidos por visitantes.

A artista criou um personagem fictício e sem denominação, que é uma espécie de co-autor da obra: *O Colecionador*. Ele “assina” uma seleção de depoimentos, que também endossam o caráter efêmero do material, e por conseguinte, da própria obra: "Jornal é matéria frágil, muda de cor perdendo a força; o papel escurece aos poucos desmanchando a figura impressa." (PEDROSA, 2002)

Já o Museu do Sabão, foi criado como um módulo itinerante, e exposto, dentre outros locais, no Museu Mineiro em Belo Horizonte, durante o ano de 2006. A obra começou a ser composta em 1998 e engloba uma coleção de pedras de sabão de limpeza doméstica organizadas em um conjunto de displays que se encaixam e empilham, estando sobre rodas, de maneira a facilitar a sua locomoção e itinerância. A ideia era que a obra atualizasse a agregasse objetos e displays durante o seu percurso. Sobre o projeto, a artista menciona que: “o sabão é um pretexto para explorar uma estrutura museológica. Possui acervo, exposições temporárias – com exposição de artista convidado e destaques da coleção – Aquisições recentes e um saponário.” (BETHONICO, s/d.)

Nesta mesma linha de atuação, Mabe criou o projeto MuseuMuseu no ano 2000, que caracteriza-se como uma grande estrutura que articula coleções, textos e imagens, e que abarca inclusive as obras anteriormente citadas. Seu conteúdo está organizado em quatro núcleos: A História no Museu – documentos e ficções, que realiza uma miscelânea ao abrigar tanto uma coleção de imagens relativas à mineração reproduzidas a partir de gravuras e desenhos de livros publicados sobre o assunto como também relatos ficcionais; Além do Museu – o museu na cidade e a cidade no museu, que reflete as relações sobre coleção e engloba o módulo itinerante do Museu do Sabão; Há tempo no Museu – em tempo e exposições temporárias, em que a artista reflete sobre a temporalidade; A palavra no museu – museu de palavra e palavra de museu, que nos remete a glossários e depoimentos, textos e críticas.

A obra foi apresentada na Bienal de São Paulo em 2006 e durante este período, a artista expôs o resultado de uma pesquisa no Arquivo Histórico Wanda Svevo, ligado à Fundação Bienal, trazendo à tona documentos que retratavam a importância deste local de exposição e, ao mesmo tempo, expondo bilhetes, dúvidas e anotações de funcionários e consulentes do local. O objetivo era refletir tanto sobre a inserção da Fundação Bienal na cidade como também na relação dos visitantes com a instituição.

A obra museumuseum foi projetada pra funcionar a longo prazo e se constitui em uma prática contínua de pesquisa, acúmulo, coleção, classificação e criação de novos sistemas a partir de elementos retirados de seu contexto original. Na apresentação durante a Bienal, foi editado um jornal de modo a apresentar a proposta para o público e com a intenção também de servir de veículo mediador de pontos pouco visíveis entre a Fundação Bienal de São Paulo e seu público:

As coleções e atividades do museumuseu lidam com os limites entre a ficção e realidade, documentação e construção, evidenciando como a informação pode ser construída e re-trabalhada continuamente, questionando assim uma verdade instituída, criada por instituições como o Jornal ou o próprio museu. Nesse sentido, o museumuseu pode ser visto como uma prática de crítica institucional construtiva: se por um lado faz uso de instrumentos museológicos, criando sistemas de classificação, conservação e coleção de determinados objetos, por outro abre possibilidade de combiná-los e acessá-los de formas diversas, em diferentes tempos, propondo novas leituras e formas de apreensão daqueles materiais. Ao desconstruir afirmações absolutas e valores pré-determinados, e propor ao público que as reconstrua partindo de combinações variáveis, suas coleções subvertem e atualizam a própria noção de instituição. (COHEN, s/d.)

3. Notas sobre a Teoria Museológica

O que é a Museologia: uma ciência aplicada, uma ciência auxiliar, uma ciência autônoma ou uma mera prática? Foi a partir de questões como estas que os estudos museais foram pensados em seus fundamentos, dando início assim, a um campo disciplinar específico. Apesar da existência de instituições museológicas desde a Idade Moderna e da ideia de colecionismo permear a história da humanidade há vários séculos, a teorização sobre este campo se deu de forma expressiva a partir da primeira metade do século XX, tecendo o que Francisca Hernández denominou de “discurso museológico”, em seu livro *Planteamientos teóricos de la Museologia* (HERNANDEZ, 2006, p. 17.) A autora afirma que até o início do século XX, havia uma tendência em explicar a Museologia de forma “espontânea” produzindo assim, uma bibliografia que partia dos interesses práticos do museu, deixando de lado os seus aspectos teóricos.

Este cenário, porém, começou a mudar em meados do século XX com a criação de órgãos internacionais, a promoção de eventos de discussão e a publicação de estudos sobre o tema. Também nesta mesma época, ocorreu uma grande mudança na instituição museológica, reforçando assim a necessidade de novas visões frente à Museologia Tradicional. Foi em 1926 que ocorreu a criação do *International Office for Museums*, responsável pela publicação da revista *Museum* e também pela organização de um evento paradigmático na constituição do campo, a Conferência Internacional de Madri em 1934. Nota-se, portanto, que havia uma preocupação em refletir sobre a atuação nos museus desde o início do século XX, apesar deste processo ter sido abortado com a Segunda Guerra Mundial.

Com o fim da guerra, a discussão retoma seu curso e, em 1946, surge o ICOM, *International Council of Museums* que, em seu início, representou a busca pela

modernização dos museus, tanto do ponto de vista conceitual quanto formal. A proposta deste organismo incluía o fornecimento de uma definição de museu a ser re-atualizada com o tempo e também a publicação da revista *Museum* e de monografias sob o título de *Museums and Monuments*, além da realização das Conferências Gerais, pensadas como espaços de discussão da prática museológica ou museografia.

Foi a partir dos anos 1960 que se tornaram mais visíveis os esforços para definir a museologia como uma ciência, sendo também nesta época que ocorreram grandes conquistas acadêmicas para o campo, com a disciplina sendo ensinada nas universidades de forma cada vez mais frequente. Este interesse teórico acompanha também uma espécie de revolução no trabalho do museu, mais atento ao aspecto social e educativo do mesmo.

Em 1974, a Assembleia Geral do ICOM realizada em Copenhague atenta para a nova realidade da sociedade moderna e para a necessidade de se pensar um novo conceito de museologia. Mais do que uma disciplina aplicada, esta passara a ser entendida como um campo independente relacionado com as mudanças da contemporaneidade:

depois de 25 anos aprofundando o estudo das funções tradicionais do museu – colecionar, conservar, restaurar, investigar e comunicar – [O ICOM] trata de analisar o papel que os museus são chamados a desempenhar na sociedade, tanto no âmbito educativo como cultural, e afirma que além das funções tradicionais, o museu deve estar fundamentalmente a serviço da sociedade, que se encontra em constante câmbio. (HERNANDEZ, 2006, p.54)

Foi neste cenário que, em 1977, fundou-se o ICOFOM, *Comité Internacional para a Museologia*, com o objetivo de realizar um trabalho de investigação e dialogo sobre o campo. Jan Jelinek, primeiro presidente do Comitê, afirma que o órgão seria uma espécie de “consciência” do ICOM.

Para documentar e divulgar as reflexões realizadas no ICOFOM, foram produzidas diversas publicações, como o *Muwop – Museologic Works of Papers* -, fórum aberto dos temas fundamentais da museologia que teve 2 números de publicação, a Revista *Museological News*, hoje anual e que informa sobre matérias administrativas e trata dos temas dos encontros, e o ISS, *International Studies Series*, publicado desde 1983. Hernández afirma que, apesar da importância destas publicações como fórum de discussão, há poucos estudos de síntese sobre as mesmas.

A partir de então, vimos crescer o debate do discurso museológico e, apesar das discussões sobre o campo da Museologia terem sido instituídas na contemporaneidade, ainda não há um consenso sobre aspectos como o objeto desta ciência, a metodologia, etc. Conforme ocorreu também com as demais disciplinas científicas, este discurso está ainda em processo de desenvolvimento.

3.1 Museologia e arte

Também acompanhando a revisão crítica da museologia e, ao mesmo tempo, a reformulação do campo do pensamento artístico, na atualidade surgiram novas proposições e questionamentos sobre a relação entre a museologia e a arte. Neste contexto, foi realizado um simpósio promovido pelo ICOFOM no Rio de Janeiro, em 1996. No texto de Mathilde Bellaigue, a autora relata a importância de refletir sobre determinadas questões. Segundo ela, o museu não pode mais ser pensado como um espaço intra-muros. Além disso, ela sublinhou a proeminência do público nestas instituições – já que é a partir do espectador que a obra completa seu sentido.

Uma vez que a arte implica em uma relação sensorial e sensível, engendrando uma comunicação específica, é preciso pensar, segundo Mathilde Bellaigue, como o museu pode favorecer esta comunicação. Ao mesmo tempo em que, é importante pensar em uma relação do museu com a arte que não prejudique a tensão da ambiguidade das obras.

Também no contexto de refletir sobre a Museologia e a arte, destacam-se autores que se autointitulam como parte da Museologia Crítica. No texto “Nuevas tendencias en teoria museológica: a vueltas con la museologia crítica”, de Jesus-Pedro Lorente Lorente, o autor reflete sobre esta denominação, ao mesmo tempo em que analisa seus principais postulados.

Segundo Lorente, foi a partir de um escrito polêmico, denominado “La nueva museologia ha muerto. viva la museologia crítica”, que o termo Museologia Crítica começou a ser difundido por autores como Layuno Rosas, Marín Torre, Gómez Martínéz, sendo posteriormente descrita na compilação teórica de Francisca Hernández Hernández. A museologia crítica seria assim a investigação que analisa o museu de um ponto de vista acadêmico, mas que também compatibiliza a experiência de pesquisa com a vida prática nas instituições.

O autor diferencia a Museologia Crítica da Nova Museologia ao afirmar que esta última é uma corrente que discute principalmente os aspectos sociais e inclusivos ligados ao museu, enquanto que a Museologia Crítica possui um diálogo mais profícuo com a História e a Teoria das Artes. Há, porém, teóricos como Peter van Mensch, que situam tanto a Nova Museologia como a Museologia Crítica como correntes afins que renovaram a museologia tradicional.

Lorente também aponta para o largo uso da terminologia “crítico” na atualidade, parecendo ser este um lema de nosso tempo. Segundo o autor, muitas disciplinas científicas também têm seus respectivos revisionistas que se autodenominam críticos para se distinguirem de uma geração anterior, que se chamavam novos. Isto seria um desdobramento da teoria pós-moderna – e sua conseguinte ruptura com a tradição do novo, embasada na desconstrução da doxa da modernidade museológica, na substituição da narrativa universal teleológica por visões particulares fragmentadas – cujo impacto recai também sobre a teoria e sobre a prática dos museus. O objetivo seria, por fim, valorar a boa práxis e encaminhar os museus de hoje a ensaios menos autocomplacentes.

Destaca-se no texto de Lorente, o impacto das práticas expostivas que dialogam com as práticas museológicas ou museográficas:

Ha tenido en los últimos años un impacto imenso tanto en la práctica museográfica, que en lo referente a los museos de arte ha salido a debate público primero de la mano de exposiciones concebidas por artistas contestatarios como Hans Haacke, Christian Boltanski, David Wilson, Joseph Kosuth, o Fred Wilson, - que se han servido de montajes museísticos para poner en cuestión las convicciones establecidas y los discursos propios de los museos pero luego también a través de discursos expositivos donde los propios conservadores de museos impelan al público a una reflexión crítica sobre el museo. (LORENTE, 2006, p 29)

A *Museologia Crítica*, mesmo carecendo de uma doutrina unitária, tem como pontos de reflexão a ênfase no aspecto social dos equipamentos museológicos e a aproximação com outras disciplinas, como a história e a teoria da arte. De certa forma, é possível vislumbrar grandes equivalências entre o discurso destas obras críticas e a teoria museológica contemporânea.

3. Primeiros Apontamentos

Com o crescimento do setor museológico e o despontar de uma nova teoria para pensar a arte e sua relação com os museus, torna-se fundamental refletir sobre a função e atuação das instituições já existentes. A discussão sobre a relação entre a arte e o museu, tem na contemporaneidade, um espaço aberto para discussões, que seguem sobre diferentes caminhos.

A presente comunicação advém de uma pesquisa de doutoramento, ainda em estágio inicial. Mas podemos já vislumbrar como a representação de certas obras de artes visuais que refletem sobre o campo do museu dialogam com a teoria contemporânea museológica, principalmente, os autores que se propõem a discutir esta relação tão peculiar, entre a Museologia e a Arte.

4. Referências

BELLAIGUE, Mathilde. Museologia e arte. In: **Museology & Art**. ICOFOM Study Series, Vevey, v.26, 1996. p.155-156.

DANTO, Arthur Coleman. **Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história**. São Paulo: EDUSP: Odysseus, 2006.

HERNÁNDEZ, Francisca Hernández. **Planteamientos teóricos de la Museologia**. Ediciones Trea, 2006.

LORENTE, Jesus Pedro (ed.) y ALMAZAN, Vicente David (coord.), **Museología crítica y arte contemporáneo**. Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza: 2003.

McSHINE, Kynaston (org.). **The Museum as Muse: Artists Reflect**. New York: The Museum of Modern Art, 1999.

NASCIMENTO, Elisa Noronha. Museus de arte contemporânea: uma proposta de abordagem. In: **Actas de I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola**, v. 1, p.116-125.

Sites:

COHEN, Ana Paula. museumuseu. In: <<https://www.ufmg.br/museumuseu/>>, Acesso em: 01 Out. 2012.

BETHÔNICO, Mabe. Textos e notícias. In: <<https://www.ufmg.br/museumuseu/museudosabao/>>. Acesso em: 01 Out. 2012.

PEDROSA, Adriano. Mabe Bethônico. In: <https://www.ufmg.br/museumuseu/colecionador/colecionador/news_001i.html>. Acesso em: 01 Out. 2012.

MUSEU E LOCALIDADE: UMA CONSTRUÇÃO ATRAVÉS DA ARTE CONTEMPORÂNEA

Anna Thereza do Valle B. de Menezes¹; Heloisa Helena F. Gonçalves da Costa²

Resumo

A partir das obras *Rodoviária* e *Abre a porta*, dois painéis de John Ahearn e Rigoberto Torres e *Continente – Nuvem*, de Rivane Neuenschwander aborda-se a relação do Instituto Inhotim - um museu a céu aberto que congrega arte contemporânea e jardim botânico – com seu entorno. Parte da área ocupada pelo Instituto era antes ocupada por um povoado e a região era igualmente denominada de Inhotim. No Inhotim de hoje ainda perduram alguns resquícios dessa “antiga” ocupação. Estes resquícios são tanto construções físicas como lembranças de alguns de seus funcionários e igualmente antigos moradores e da vida que levavam ali. Através dessas obras é possível observar e estudar estes resquícios-reíquias. Obra e artista aparecem como mediadores deste diálogo intercultural, como agulhas e linhas de um processo de costura de dois polos inicialmente distintos: a população local e o museu de arte contemporânea.

Palavras Chave: Inhotim, lugar, arte contemporânea, museu

Resumen

A partir de las obras *Rodoviaria* y *Abre a porta*, de John Ahearn y Rigoberto Torres y *Continente – Nuvem*, de Rivane Neuenschwander se construye la relación del Instituto Inhotim - un museo al aire libre que posee una colección de arte contemporáneo y un jardín botánico - con su entorno. Parte de su área estaba ocupada por familias y la región igualmente llamaba Inhotim. En Inhotim todavía persisten hoy algunos resquicios de esa "vieja" ocupación. Estos resquicios son tanto construcciones físicas como recordatorios/memoria de algunos de sus empleados y también antiguos residentes y de la vida que llevaban allí. A través de estas obras podemos ver estos resquicios-reliquias y estudiar la relación establecida entre el Instituto y sus alrededores. Otro factor importante a tener en cuenta es el papel del artista y su trabajo como mediadores del diálogo intercultural, como agujas e hilo de un proceso de coser dos polos originariamente distintos: la población local y el museo de arte contemporáneo.

Palabras Clave: Inhotim, lugar, arte contemporáneo, museo

Abstract

The present work approaches the relation between Inhotim Institute – an open-air

¹ Formada em Licenciatura em Artes Plásticas, é mestre em museologia e patrimônio, tendo como foco de pesquisa a relação entre museu e arte contemporânea. Atua como arte educadora em museus e escolas.

² Doutora em Sociologia da Cultura (Université du Québec à Montréal), mestre em Ciências Sociais (UFBA), graduada em História (UFF) e Museologia (MHN). É professora permanente do Mestrado em Museologia da UFBA e professora colaboradora do Mestrado em Museologia e Patrimônio, da UNIRIO e do Mestrado em Patrimônio Cultural da UFSM /RGS. Tem como temas de Investigação: Memória, História e Patrimônio Cultural, Museus de Cidade, Cidadania e Saúde Cultural.

museum that mixes contemporary art and botanic garden – with its surround, analyzing its works. Are they: *Rodoviária* and *Abre a porta*, two panels by John Ahearn and Rigoberto Torres and *Continente – Nuvem*, by Rivane Neuenschwander. Families before occupied part of its area, and the region was equally denominated as Inhotim. On today's Inhotim some vestiges of this old occupation still remain. These traces are also physical and memories of some of their employees and ex-habitants and of their life there. Through these works its possible to observe these vestiges-relics and study the relationships between the Institute and the place around it. The other important factor to be highlighted is the responsibility of the work and its artist as mediator of this intercultural dialog, as needles and lines of a sewing process of two distinct points: the local population and the contemporary art museum.

Keywords: Inhotim, place, contemporary art, museum

1. A Casa Vazia

Na fachada de uma casa, uma escada curta sem corrimão leva a uma porta que está sempre fechada e tem, de cada lado, uma janela. Ao redor da casa observam-se algumas roseiras, ervas, jabuticabas, arbustos e duas janelas em cada parede lateral. Nos fundos, a porta ao nível do solo encontra-se aberta. Casa, portas e janelas são brancas.

Em seu interior não há nenhuma parede divisória. Há um grande espaço retangular e uns poucos degraus que levam à porta de entrada fechada da frente. O chão é de cimento e as paredes são brancas. Ao redor do interior de toda a casa há uma espécie de mureta onde o visitante pode se acomodar. O teto é cortado por linhas que formam vários quadrados numa divisão de trópicos e longitudes. Nele se desenham continentes ou nuvens, num jogo de luz e sombras.

Esta casa com este teto corresponde a obra *Continente-nuvem* de Rivane Neuenschwander. A partir do vento provocado por ventiladores, bolinhas de isopor se movimentam e, em um trabalho de união e separação, formam a imagem que o visitante vê ao olhar para cima: manchas cinzas que se reconfiguram com o vento. Esta obra inserida em uma casa, acontece neste formato apenas no Instituto Inhotim, um museu³ localizado no município de Brumadinho, em Minas Gerais que congrega arte contemporânea e jardim botânico.

³ No presente artigo será utilizado, além do termo instituto, o termo museu, por entender que ele se enquadra na definição de museu do ICOM (International Consul of Museums): "Os museus são instituições permanentes, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, abertas ao público, que adquirem, preservam, pesquisam, comunicam e expõem, para fins de estudo, educação e lazer, os testemunhos materiais e imateriais dos povos e seus ambientes" (ICOM, 2009: não paginado). Esclarece-se que o Instituto Inhotim parece evitar se auto declarar museu, sempre se auto referindo como um lugar / espaço que abriga uma coleção de arte e jardim botânico, fazendo crer que o termo *museu* não contempla toda experiência e atividades desenvolvidas por ele.

A artista ao ser convidada a realizar esta obra, escolheu a casa acima descrita como local de acolhida. Rivane Neuenschwander, em um trabalho conjunto com curadores artístico, botânico e arquiteto, esvaziou a casa de paredes, em seu interior instalou o teto e ao seu redor criou um jardim que remete às casas brasileiras de finais do século XIX, início do XX, com ervas-temperos para a culinária e roseiras. A casa em questão trata-se de uma das construções mais antigas que ainda perduram do que foi o povoado de Inhotim. Remete a uma situação existente até há pouco tempo pois o povoado aos poucos, com o crescimento do Instituto, foi desaparecendo.

O Instituto Inhotim foi aberto em 2004 com o nome de Centro de Arte Contemporânea Inhotim (CACI) e teve seu início a partir do desejo de tornar aberta ao público uma coleção de arte contemporânea. Bernardo Paz o idealizador deste projeto instalou-se na região denominada de Inhotim⁴ onde adquiriu uma fazenda. Aos poucos foi ampliando o projeto do Instituto e comprando as casas, capela, bares, creche e terrenos de Inhotim. Atualmente poucas construções restaram. A casa que abriga a obra da artista Rivane Neuenschwander é um destes resquícios.

Somam-se à casa a capela de Santo Antônio, algumas árvores, a sede da fazenda onde Bernardo Paz se instalou inicialmente, o cruzeiro (em cima do morro) e outras poucas casas. Todos estes elementos atualmente encontram-se dentro da área destinada ao Instituto, tendo sido adquiridos pelo idealizador deste “novo” Inhotim.

Estes poucos elementos são hoje referências para os antigos moradores. São eles que os situam neste novo espaço-tempo que fazem, de certa forma, a ligação entre Inhotim de antes e de hoje a partir de suas memórias e afetos. Tornam-se referências - para além de todo esse conjunto de memórias e histórias – igualmente visuais na medida em que a paisagem de Inhotim foi grandemente modificada. Existem 4 lagos onde antes não existia nenhum, árvores que não são da região, uma organização paisagística, construções arquitetônicas que em nada se assemelham às construções que ali havia, entre outros.

Segundo Berque

Só podemos ser uma pessoa quando imersos em certo meio e que, em contrapartida, tal corpo medial, só existe em função da contribuição de cada indivíduo. A pessoa supõe, portanto o território, que supõe por sua vez, as pessoas. A identidade individual supõe a identidade do território,

⁴ Há uma dificuldade em se falar de Inhotim. Ao mesmo tempo que tratava-se de uma localidade não chegou a ser distrito, sendo por alguns interlocutores com os quais a autora conversou ao longo da pesquisa, descrito como um lugarejo ou povoado. A palavra Inhotim correspondia tanto a uma delimitação espacial como sócio-cultural. Atualmente se sobrepõe à noção de povoado e região a denominação do Instituto Inhotim.

e vice-versa, em uma lógica em que se combinam os mecanismos materiais, os tropismos do vivente e as metáforas próprias da simbolização humana. (BERQUE, 2010, p. 20)

Diante dessa proposta sobre a relação pessoa / território, ao pensar no processo de instauração do Instituto Inhotim torna-se quase inevitável não se reportar aos resquícios. O que eles nos contam sobre as contribuições de cada indivíduo para a formação daquele “território” e por outro lado o que as inúmeras mudanças alteraram daquele “território” a ponto de ele já ser outro? Nesse sentido que (não) reconhecimento estes antigos moradores têm do local e que noção de pertencimento ainda persiste?

Antes de mais nada é necessário esclarecer que a noção de “território” trazida por Berque aproxima-se da de “lugar antropológico” trabalhada por Marc Augé (2005) e que aqui será largamente utilizada como “lugar” entendido como constituído pelas relações sociais, contemplando aspectos históricos, afetivos e significados culturais. Por outro lado termos como local e região aproximam-se da noção de espaço⁵ (geográfico).

Durante os anos de 2010 e 2011 conversei com antigos moradores de Inhotim e as relações estabelecidas por Berque refletem nos depoimentos colhidos. É perceptível a forte ligação destes indivíduos com o local em relatos de sonhos, em certos hábitos que permanecem – mesmo não habitando mais em Inhotim-, na descrição de Inhotim de antes com seus detalhes, cheiros e cores, e no caminhar mentalmente por áreas hoje completamente modificadas. A partir destes vestígios, que tornam-se quase que relíquias, ainda é possível “recuperar” um pouco de Inhotim pré-museu.

A pequena casa branca, que abriga a obra de Rivane Neuenschwander, pertencia à família de Dona Maria. O filho, nora e netos desta antiga proprietária são hoje funcionários do Instituto. A casa, apesar deste contexto familiar, por aquilo que desperta na coletividade dos ex-moradores e frequentadores de Inhotim de antes tornou-se um monumento que, segundo Marc Augé “é precisamente o lugar onde se cruzam diferentes itinerários individuais e onde por vezes a história singular toma consciência de reencontrar a história coletiva.” Para ele “o sentido dos símbolos, como todos sentidos, nasce somente a partir de uma relação.”⁶ (AUGÉ, 1989, p.11, tradução nossa). Assim, a casa faz recordar e torna-se referência nesse ato. Atua como placa indicativa com o nome de uma rua numa grande cidade. A cidade pode modificar-se, as casas tornarem-

⁵ Estas definições corresponderiam ao mesmo que diz De Certeau, mas invertendo-se os termos de espaço e lugar. Para este autor “o espaço é o lugar praticado” (p. 202). A opção por tratar de lugar como atrelado às práticas sociais deu-se por ela corresponder ao uso realizado pela maioria dos autores utilizados neste artigo que discutem esta temática.

⁶ “c’est précisément le lieu où se croisent des itinéraires individuels différents et où parfois l’histoire singulière prend conscience de rencontrer l’histoire collective.” E “le sens des symboles, comme tout sens, ne naît que d’une relation”

se prédios, a placa com o nome da rua mantém a conexão com o que a rua era e é. Uma das novas “funções” desempenhadas pela casa ocorre dessa nova relação estabelecida; como objeto quase único de algo que ali existiu em contraponto com toda a “novidade” que é o museu.

A artista ao desejar ocupar essa casa, desvela e faz questionar – mesmo que não intencionalmente- o que ali existia e existe. Tendo-se em atenção as inúmeras vivências que a casa já teve, a artista não se apropria unicamente da casa, mas do seu histórico. Rivane conhecia um de seus ex-moradores e uma de suas preocupações foi a não associação da casa a esse morador, mas pelo contrário, ampliar essa possibilidade “histórica” da casa como uma situação. A casa, portanto, apesar de ser uma das menores construções do museu parece ganhar potência, como a obra *Cruzeiro do Sul* de Cildo Meireles. Trata-se de um cubo de 9 mm de aresta (que cabe na ponta do dedo), feito de dois tipos de madeira que foi exposto sozinho em um espaço de duzentos metros quadrados e é baseado em uma lenda indígena que relata o fogo para os índios. Segundo Brett “até mesmo na descrição verbal, atua como uma excelente metáfora do espaço da América Latina, a precariedade da presença indígena dentro desse espaço assim como o poder potencial do seu fogo.”⁷ (GUY BRETT, 1989, não paginado, tradução nossa). A casa, tal como a obra de Cildo, apesar da sua simplicidade e tamanho, evoca algumas relações e apresenta os conflitos espaciais de forma lúdica, mas extremamente potente. Como o pequeno cubo que, apesar de pequeno, ocupa a totalidade do espaço, a casa condensa, talvez, o que foi aquele espaço antes de ser museu.

Desta forma a obra - a estrutura do teto - ganha inúmeros elementos ao ser feita no Inhotim, alguns destes estão ligados diretamente à realidade local, sobretudo no que concerne as relações entre os ex-moradores e o Inhotim e essa fluidez dos limites de propriedade e pertencimento. As fronteiras e demarcações feitas pelo tempo, o instante em que se deixa de ser, representados por continentes-nuvens, são temas que claramente não se aplicam unicamente às relações ali estabelecidas, também refletem as discussões de fronteira de uma maneira mais geral.

Para Gupta e Ferguson a associação de fronteiras e lugares à culturas determinadas é questionável. Esses autores colocam que o território de uma cultura e de uma sociedade pode não corresponder ao de uma nação (GUPTA e FERGUSON, 2008, p.235) e ainda, que “(...) as noções de localidade ou comunidade remetem tanto a um

⁷ “Even in verbal descriptions, it acts as a superb metaphor of the Latin American space, the precariousness of the indian presence within that space, as well as the potential power of their fire”

espaço fisicamente demarcado como a aglomerados de interação.”⁸ (Op. cit. p. 237, 238, tradução nossa). Estas noções são como nuvens que sobrevoam territórios demarcados; manchas que ultrapassam essas linhas.

Essa mesma obra já foi apresentada em outros locais. Mas, na configuração de uma casa com teto - e note-se, esta casa específica com todo o complexo histórico das relações -, apenas existe no Inhotim. Cabe a pergunta se trata-se de uma mesma obra esta apresentada no Inhotim, e outras versões desta “mesma” obra apresentadas em museus e galerias quando encerradas em uma sala de exposição.

Neste sentido um aspecto marcante é a forma como a vivacidade da obra e a capacidade de agência desta acontecem em Inhotim. Relaciona-se com o entorno, não sendo claro onde a obra começa e onde termina, o que reafirma, por outros caminhos, essa fluidez de fronteiras. Exige do visitante um determinado percurso, onde contorna a casa para então entrar. Para o seu funcionamento, e por assim dizer, para a existência da casa como obra, é necessário um constante abrir e fechar de janelas a fim de se controlar a entrada do sol e se manter a visibilidade das nuvens no interior da casa. A junção de casa e obra aglutina o tema tratado na obra (a fluidez de fronteiras) com a realidade da casa. Neste caso a obra “(...) através desta emotividade, da significação cultural, da história coletiva e da memória pessoal, o espaço geográfico se faz paisagem, povoado ou paragem, se converte em *lugar*”⁹ (MADERUELO, 2008, p.17, tradução nossa). Estabelece-se portanto, uma relação na qual obra e invólucro são indissociáveis e continente e conteúdo se confundem.

2. Da Rodoviária ao Museu

No ônibus saído de Belo Horizonte com destino a Brumadinho, na catraca está o trocador que ao saber que estou de visita ao Inhotim afirma: “eu estou lá”. Ao fazer essa afirmação se coloca presente no Inhotim. E de fato ele, assim como outros moradores de Brumadinho, “está” no Inhotim. Faz parte desses dois grandes painéis realizados pelos artistas John Ahearn e Rigoberto Torres. Neles é possível ver um grande ônibus e seus passageiros, um coreto, pessoas dançando, uma igreja, uma mulher grávida, um sujeito com violão, entre outros elementos. Tratam-se das obras *Rodoviária* e *Abre a Porta* que retratam pessoas e locais que figuram nas ruas do município de Brumadinho.

⁸ “las nociones de localidad o comunidad remiten tanto a un espacio físicamente demarcado como a cúmulos de interacción (...)”

⁹ “a través de esta emotividad, de la significación cultural, de la historia colectiva y de la memoria personal, el espacio geografico se hace paisaje, pueblo o paraje, se convierte en *lugar*”

Os artistas, autores dos painéis, moraram em Brumadinho durante cerca de um ano e, em dois períodos distintos de estadia, acompanharam o cotidiano da cidade. Estabeleceram local de trabalho em duas casas em Inhotim e durante algumas semanas instalaram-se na rodoviária da sede do município de Brumadinho. Esta se configura como uma praça possuindo um coreto no meio, comércio ao redor e de onde saem e chegam ônibus de linha e intermunicipal. Em um estabelecimento, no canto esquerdo da rodoviária, os artistas criaram um ateliê aonde recebiam voluntários para participar do processo de duplicar seus rostos e corpos.

O fato da rodoviária ser um local de passagem fez com que o trabalho lidasse com o acaso e com o inesperado de ter ou não voluntários que se sentissem encorajados a participar da obra: ter o rosto completamente coberto por uma pasta (alginato) e por gesso e durante alguns minutos ficar submerso nesta mistura, enquanto outros passantes o observariam. No espaço de trabalho da rodoviária, ficavam à mostra os bustos ainda brancos que já haviam sido feitos e que poderiam ser uma forma de incentivo a outros participantes. Pelo formato de busto e pela monocromia do material aproximavam-se dos bustos de personalidades históricas que reinam em pedestais nas praças públicas. Ali, tanto os sujeitos que normalmente passam despercebidos como algumas personagens conhecidas da cidade (um músico, por exemplo) poderiam figurar na parede. Em adição a esse “retirar do pedestal”, a escultura do voluntário era, em alguns casos, colorida com as roupas do dia-a-dia, da passagem pela rodoviária, aproximando-se mais da realidade e ganhando uma “vida” ao ter os olhos abertos e a pele corada.¹⁰

Esta ação na rodoviária e a estadia dos artistas em Inhotim originaram dois painéis. Um (*Rodoviária*, 2005) representa a rodoviária onde, em um ônibus, é possível ver o trocador que conheci na primeira vez que fui ao Inhotim. Nesse painel observam-se pessoas dançando no canto inferior esquerdo. Trata-se de um forró que ocorria na rodoviária na época em que os artistas lá estiveram. O coreto também está ali representado – realizado a partir de molde feito *in loco* - assim como os trilhos que marcam o início da história de Brumadinho.

No outro mural (*Abre a Porta*, 2006) estão representadas as guardas de Congo e Moçambique da região e a capela de Santo Antonio. No povoado de Inhotim havia esta capela que tal como a casa branca da obra de Rivane Neuenschwander ainda encontra-se em Inhotim. A capela foi construída com o apoio e patrocínio do antigo morador Lísio

¹⁰ No vídeo que mostra a obra “juanito” sendo realizada, após esta estar pronta os artistas a entregam a mãe do retratado. Ela sentada, coloca o busto (a escultura era um pouco maior que um busto, indo até o umbigo) no colo e a segura como se segurasse o filho “juanito”, que se encontra em pé ao seu lado. A mãe então, chora. Essa obra foi realizada em 84, nos Estados Unidos.

Pacífico Homem de Andrade, administrador de uma das mineradoras da região. Ele morava no sítio que posteriormente Bernardo Paz adquiriu. A capela era local de encontro da população nos finais de semana e se tornou juntamente com algumas das demais construções ainda existentes, um símbolo da comunidade de Inhotim. Nela foram realizados inúmeros casamentos e festividades, entre eles a festa de Santo Antonio e a de São Benedito (mais recente). Atualmente a capela pertence ao museu e foi desativada. Nos primeiros anos de existência do então Centro de Arte Contemporânea Inhotim (CACI), a capela ainda funcionava como tal. Durante a estadia dos dois artistas, aconteceu uma festa de São Benedito, na qual as guardas de Betim, Ibirité, Sapé, Santa Isabel, Santa Efigênia e Conceição de Itaguá compareceram. Durante a festa, que ocupou tanto o espaço da capela como do museu, os artistas tiraram moldes dos participantes das congadas. Realizaram a coroa de mãos, que no painel aparece no que seria o frontão da capela de Santo Antonio. Participaram dessas coroas representantes de cada guarda que depois receberam dos artistas uma coroa semelhante a exposta no museu.

Ambos painéis localizam-se numa área aberta (da chamada “galeria praça”) de onde, se não fosse a vegetação, seria possível ver a capela. O processo de observação, contato com as pessoas, feitura do molde e, por fim, a realização em fibra de vidro, em ambos os painéis foi semelhante. Parte dos moldes foi realizada no que ficaram sendo os “ateliês” dos artistas na rodoviária e em duas casas em Inhotim, outra parte foi realizada durante a festa de São Benedito. Estes outros “ateliês” tratavam-se de duas casas¹¹ em localizações distintas em Inhotim e que foram utilizadas em momentos diferentes para esta finalidade. O processo de feitura não é rápido, e há casos em que para se ter o corpo total da pessoa, que é feito por etapas, demorou-se meses entre uma parte e outra. Caso da grávida no canto inferior direito do painel *Abre a Porta*. Primeiro foi feito o molde da barriga e, somente após a sua filha nascer, é que as outras partes foram realizadas: cabeça, braços e pernas.

Nesses trabalhos percebe-se uma aproximação direta, e um fazer entrar da população local no museu quase que literal. Como disse o cobrador do ônibus: eles “estão” no museu. A sua cópia, por assim dizer, habita este local. Com esse trabalho muitos foram pela primeira vez¹² a um museu e tiveram um contato direto com a arte

¹¹ Atualmente uma dessas casas, está inserida na área de visitação do Inhotim e a outra é utilizada para assuntos administrativos. Desde 2009 algumas obras vêm sendo instaladas nas suas proximidades. Na época da realização das obras *Rodoviária* e *Abre a porta*, o museu consistia apenas no que é hoje o seu *núcleo central* e que corresponde a área da fazenda inicialmente adquirida por Bernardo Paz.

¹² Apesar de ter sido esse o discurso de grande parte das pessoas com quem conversei, não só ex-moradores, mas também funcionários e ex-funcionários do museu, é necessário questionar se de fato essa afirmação corresponde a realidade.

contemporânea. O museu então, trouxe uma novidade para essas pessoas, da mesma maneira que essas trouxeram novidades para os dois artistas, o que resultou em uma nova obra para o acervo do museu.

O trabalho deles foi de, a partir das observações e relações que se estabeleceram, tentar traduzir em imagens aquilo que viram e vivenciaram. Representam nos painéis aspectos culturais: o vestuário, a dança, os hábitos, o cotidiano daquelas pessoas. Observaram com a visão do “outro”, não fazendo parte daquela comunidade. Produziram na linguagem que estão acostumados a “falar” e o produto final, a obra, fala tanto dos artistas como dos retratados. Assim, produziram algo que para os retratados é familiar, pois são eles que ali estão, mas este tipo de “representação”, naquele local não lhes é habitual, não é conhecida. Já para os artistas foi o inverso, o produto é conhecido, mas não tanto familiar. Nesse jogo de contato transformaram a arte em algo familiar para os moradores de Brumadinho, ao mesmo tempo em que transformavam aquela realidade de Brumadinho, em algo que pudessem traduzir, tornando compreensivo os sistemas utilizados pelo “outro”, seja a arte ou os modos de vida (DA MATTA, 197, p.28).

É importante dizer que os retratados receberam um busto de si mesmos. É uma forma de agradecimento dos artistas àqueles que participaram. Essa prática de agradecimento é comum para John Ahearn e Rigoberto, que desenvolvem esse tipo de trabalho desde finais da década de 70, tendo iniciado no bairro do Bronx em Nova Iorque, nos Estados Unidos. A importância e presença destes bustos na cidade e na vida das pessoas se faz notar a partir do exemplo de um simples acontecimento. Anualmente há em Brumadinho uma gincana, denominada Gincabru, e em um dos anos uma das tarefas dada aos participantes era levar ao palco o retratado e o busto. Os participantes sabiam em quais casas deveriam bater para realizar a missão, demonstrando o reconhecimento que tinham também naquela obra e de que forma aquele “patrimônio” individual era de algum modo partilhado coletivamente.

Os artistas, neste trabalho, caminham tanto no sentido da arte que sai do museu e vai para a rua, quanto trazendo a “rua” para o museu. No primeiro caso o que se vê é quase como se um acervo semelhante a uma parte do acervo do museu estivesse espalhado pela cidade, dentro da casa de cada participante. A obra, então, se forma desses fragmentos isolados na cidade e o museu seria o local de encontro onde as partes ganham um sentido coletivo e de *obra de arte*. Por outro lado, dentro de cada casa, os bustos possuem relevância sozinhos, sendo extremamente representativos para a história individual da pessoa retratada.

No caso desses painéis fala-se de pessoas anônimas, como o fez Rubens Gerchman, na década de 60 em seu trabalho *Lindonéia, a Gioconda do subúrbio*. Nesses casos, os artistas, através de suas obras, dão foco ao que normalmente é tido como sem importância. A situação desses painéis, sobretudo do *Abre a Porta*, soa quase como um paradoxo: torna presente em Inhotim (como região e museu) algo que ali existia e que deixou de existir em função deste mesmo museu que agora, através desta obra, o faz novamente “presente”. Os artistas com esse trabalho fazem uma identificação e aproximação da dicotomia entre centro e periferia, “a identidade é reivindicada a partir de uma posição de marginalidade ou em uma tentativa de ganhar o centro: em ambos os sentidos, ex-cêntricas.” (BHABHA, 1998, p. 247). Essa reivindicação, neste caso, não é necessariamente feita pela população e tampouco pelos artistas, que na época da feitura das obras, no início da instalação do Instituto na região, encontraram uma “parceria” entre museu e comunidade que ainda figurava em Inhotim. A reivindicação desta identidade parece algo maior, realizado por toda uma situação onde um corpo estranho (o Instituto) ocupa um espaço do outro, fazendo dele periferia. Nesta obra essa periferia volta a torna-se então o centro.

Nesta situação, os conceitos de transculturação e zona de contato dos quais se utiliza Pratt são de grande importância para pensar sobre os limites e hibridismos culturais. Por “zona de contato” entende-se: “espaços sociais onde culturas díspares se encontram, se chocam, se entrelaçam uma com a outra, frequentemente em relações extremamente assimétricas de dominação e subordinação” (PRATT, 1999, p.27) e ainda espaços “no qual pessoas geográficas e historicamente separadas entram em contato umas com as outras e estabelecem relações contínuas (...)” (Ibidem, p.31). Já “transculturação” refere-se ao que “grupos subordinados ou marginais selecionam e inventam a partir de materiais a eles transmitidos por uma cultura dominante ou metropolitana.” (ibidem, p.30) A autora ainda atenta para como os modos metropolitanos ou dominantes de representação são recebidos e apropriados pela periferia e como a periferia determina a metrópole. Neste caso, o museu entra em Brumadinho e Brumadinho no museu, o trabalho de criação artística reforça essas conexões e torna, nas obras ali desenvolvidas, um indissociável do outro.

3. O Inhotim e suas Obras: Estranhamentos, Familiaridades e Aproximações

Apesar de seu importante acervo, o Instituto Inhotim não se situa em nenhuma capital brasileira e, pelo contrário, procura, aparentemente, uma identificação com a cidade onde se localiza. Essa identificação se verifica em projetos que se propõe a

registrar a memória e história do local, resgatar e apoiar manifestações culturais e, através de plantas locais presentes no acervo botânico ou de obras artísticas, estabelecer um diálogo com a comunidade local. Além dessas ações, há inúmeros funcionários oriundos da região que trabalham no museu, fazendo do Inhotim parte do cotidiano deles. Entretanto, apesar de todas as políticas de aproximação do museu com a população, este ainda é um estranho que traz, como o comerciante em Simmel (SIMMEL, 2005, p.266), novidades.

As noções de pertencimento e enraizamento estão fortemente presentes no Inhotim, seja para questioná-las ou reafirmá-las. Não raro, alguns funcionários afirmam que nasceram e cresceram ali. Muitos deles viram suas antigas casas desaparecerem e a paisagem ser completamente transformada. Claro está que esse território não é mais de propriedade desses moradores, mas até que ponto a noção de pertencimento liga-se a de propriedade?¹³ Ao que parece, a partir de relatos colhidos, há uma resistência na aceitação de um possível “não-pertencimento” à Inhotim, percebe-se um tratamento desta situação como se de fato houvesse dois espaços geográficos distintos, dois Inhotims concomitantes.

A relação com a comunidade, sobretudo do povoado de Inhotim, trouxe dois aspectos conflituosos, que aparecem constantemente no discurso das pessoas da região. O Instituto Inhotim teve, durante sua pequena trajetória¹⁴, uma expansão territorial e o crescimento de sua coleção não imaginados. Para alguns ex-moradores há uma nostalgia do que era Inhotim e nenhuma vontade em visitar o museu. Por outro lado, de um modo geral todos dizem que houve melhorias em termos de empregos para a população e completam que “o lugar é lindo”. Essa afirmação é quase um senso comum, mas creio que é necessário contestá-la, pois alguns moradores que dizem isso, afirmam nunca mais ter retornado à Inhotim e tampouco ter ido ao museu. Assim, soa mais como uma consolação de que, apesar dos pesares o resultado foi a construção de “um lugar lindo”.

Para além do povoado (que já não existe) estabelece-se uma relação do Instituto com Brumadinho, município no qual está inserido. Há casos de famílias quase inteiras da região que trabalham no museu, embora o mais comum seja possuir apenas um ou outro familiar que ali trabalhe. Mesmo assim, apesar do museu ser a “principal fonte de

¹³ Para Simmel “o estrangeiro por sua natureza não é proprietário do solo, e o solo não é somente compreendido no sentido físico, neste caso, mas, também, como uma substância delongada da vida, que **não se fixa em um espaço específico**, ou em um lugar ideal do perímetro social.” (grifo nosso) (SIMMEL, 2005:266)

¹⁴ Tem início em 2002 como Centro de Arte Contemporânea Inhotim. Apresenta-se para a imprensa e para convidados em 2004 e em 2005 realiza visitas agendadas para a rede de ensino público da região. Em finais de 2006 abre para visitação do público em geral.

emprego proveniente de instituição privada individual na região” e sendo que “81,3% dos funcionários residem atualmente no município de Brumadinho” (INHOTIM, 2011: não paginado) cabe se perguntar também sobre o que essa instituição significa para a população que lá vivia: um museu de arte contemporânea de nível internacional que oferece “oportunidades” de trabalho e renda ou a perda de hábitos, festas, relações de vizinhança e outros aspectos socioculturais que ali existiam.

O Instituto Inhotim, portanto, torna-se presente no cotidiano da cidade, e essa nova situação aponta para a possibilidade de identificação (ou não) deste com Brumadinho, e igualmente o inverso, de Brumadinho com o Inhotim. Assim, atenta-se para esse “entre-lugar” (BHABHA, 1998, p.297) que ocorre no encontro do museu como corpo estranho, estrangeiro em Brumadinho, e da população local que se sente estrangeira nesse espaço do museu. Um ponto importante de análise é “a natureza performativa das identidades diferenciais: a regulação, a negociação daqueles espaços que estão continuamente, *contigencialmente*, se abrindo, retraçando as fronteiras (...) onde a diferença não é nem o Um nem o Outro, mas algo além, intervalar. (...)” (ibidem, p.301). Em que medida, então, o museu representa e inclui a comunidade ao redor, em seu interior e, por outro lado, em que medida se inclui na comunidade, extrapolando os seus limites e negociando espaços?

O Inhotim possui uma característica marcante em seu acervo: privilegia e financia projetos de obras de arte que tem um sentido específico em seu lugar de instalação e produção e inseridas, muitas vezes em uma determinada paisagem. Esta é uma das formas de se firmar em um lugar, ou seja, não apenas muitas obras só fazem sentido ali, como, igualmente, o museu que as detém passa a só fazer sentido naquele local. Assim, os trabalhos feitos especificamente para o Inhotim, alteram o espaço do museu e são alterados por esse espaço. E é a partir de trabalhos de artistas que vão a campo para produzir suas obras, mesmo sendo esse campo o espaço do museu, que se dá parte da representação, diálogo, construção e “negociação de espaço” com Brumadinho e o antigo Inhotim.

Falou-se aqui da mudança do sentido da obra caso haja um deslocamento. Na realidade não só o sentido se modifica, mas em muitos casos existe uma impossibilidade de transposição da obra. No caso da obra *continente-nuvem*, por exemplo, a artista reconhece que a obra em Inhotim pode ser considerada como imbuída nessa outra situação, remetida pela casa e pelo próprio museu. O trabalho em Inhotim, para a artista, encontra uma “felicidade específica”.

Quando se fala dessas relações com o local, leva-se em consideração a apropriação e transformação de um espaço (sua paisagem, uma construção, um jardim) e também a relação das pessoas com a obra. São relações de reciprocidade: não só a influência da obra no lugar, mas do lugar na obra.

Os painéis da dupla John Ahearn e Rigoberto Torres têm muito mais reconhecimento e identificação estando no e em Inhotim do que em qualquer outro museu brasileiro. Foram feitos para esse museu, justamente por retratarem a população do entorno e por ser lá que ocorria a festa de São Benedito, a procissão e encontro de guardas. Mais do que obras destinadas ao museu, os painéis foram, talvez, um retorno dos artistas para com aqueles com quem conviveram. Ou foi o resultado, se assim se pode dizer, de uma “etnografia” que “informa” aos visitantes o entorno do Inhotim, e igualmente traz o reconhecimento e identificação àqueles originários de Brumadinho. Por outro lado, a própria obra atua como um registro dela mesma. Como um registro desse processo e convivência dos artistas com a região. Assim, nela estão representadas algumas das pessoas com quem conversaram, as manifestações que viram e vivenciaram. É um registro da ação dos artistas no período em que lá estiveram.

A arte, em ações semelhantes às aqui abordadas cria quase que um enraizamento no lugar, como uma demarcação. Esta demarcação pode vir de duas maneiras: uma que constrói um espaço e delimita um lugar, ou seja,

(...)quando um espaço se diferencia até o extremo de ser reconhecido inequivocamente pelas suas qualidades físicas e pelo seu nome próprio, é porque se produziu uma projeção sentimental por parte do ocupante ou do espectador que o reconhece e o nomeia para distingui-lo de outros; então, esse espaço recebe, como propriedade, o qualificativo de *lugar*”. (MADERUELO, 2008, p.17, tradução nossa)

E outra que não delimita/ estabelece um lugar, mas fixa a obra a um lugar determinado.

O primeiro caso se aplicaria, por exemplo à obra da Rivane Neuenschwander que reconstrói a casa, cria um espaço de novas práticas sociais para aquela casa, trazendo à tona as diversas questões aqui já explicitadas. Demarca um lugar pois traz e faz aflorar qualidades a este espaço que passa a receber o nome da obra.

A segunda demarcação liga a obra a seus locais de origem (onde foi realizada e elaborada). Caso de “fixação de obra a um lugar”, nesse sentido, seriam os painéis de John e Rigoberto. Muitos dos moldes que originaram corpos inteiros, ou apenas bustos, não foram utilizados na feitura dos painéis, tendo sido levados para os Estados Unidos e

expostos em outros locais. Entretanto ligam-se diretamente à Brumadinho, dizem respeito a este “local de origem”.

A experiência artística de se voltar para questões culturais, levando-se em conta fatores históricos e a consequente apropriação e criação de um lugar (sobretudo após as instalações, *site-specific* e a *land-art*), fez com que, de alguma maneira, se repensasse o fazer artístico contemporâneo e as formas de expô-lo. Ao mesmo tempo em que a arte ganhava território e um contato direto com o público, sem intermediação de instituições de exibição de arte, o museu procurava soluções para a reentrada dessa nova arte em seus espaços. Essa nova arte assumia a inoperância dos espaços que idealizavam a neutralidade na exibição¹⁵, e um de seus propósitos era a assumida e proposital relação da obra com o seu local de exibição / instalação e, por vezes, de produção.

Nesse sentido, ao observarmos o acervo do Inhotim e tendo em atenção as relações históricas, culturais e sociais que o circulam e, que de alguma maneira foram aqui abordadas, nota-se a presença desta relação de obra e local. Como nos dois exemplos dados, as obras após realizadas e expostas acontecem, existem e se renovam nas relações que se estabelecem. O museu enraíza-se a partir de suas obras. Estabelece uma relação com o local e de alguma forma apresenta narrativas sobre e com o local. Apesar de ser um museu relativamente novo e suscitar inúmeras questões - no que concerne a relação da comunidade com o museu -, de algum modo, se estabelece no local e se realiza como *lugar*, a partir da construção e delineamento dessa relação, feita, em parte, pela criação artística.

4. Referências

AUGÉ, Marc. **Não-Lugares: Uma introdução a uma antropologia da supermodernidade**. São Paulo: Papyrus, 2005

_____. Les lieux de mémoire du point de vue de l'ethnologue. **GRADHIVA: revue d'histoire et d'archives de l'anthropologie**, p. 3-12, 1989.

BERQUE, Augustin. Território e pessoa: a identidade humana. **Desigualdade & Diversidade** – Revista de Ciências Sociais da PUC-Rio, n. 6, p.11-23, jan/jul, 2010.

BHABHA, Homi. O pós-colonial e o pós-moderno: a questão da agência; Como o novo entra no mundo. O espaço pós-moderno, os Tempos Coloniais e as Provações da Tradução Cultural In: _____. **O local da cultura**. Belo Horizonte, UFMG, 1998. (p. 239-273; 292-325).

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. São Paulo: Martins, 2009 (Coleção todas as artes)

¹⁵ O'DOHERTY exemplifica esses espaços chamados de “cubo branco”. Idealizados e apropriados para a exibição da arte moderna, são postos em questão por alguns movimentos da arte contemporânea.

BRETT, Guy et al. **Cildo Meireles "Through" / Tunga "Lezarts"**. Kortrijk, Bélgica: Kanaal Art Foundation, 1989 (catálogo).

CERTEAU, Michel de. Relatos de espaço In: **A invenção do cotidiano**. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 1994. Vol. 1 p. 199-217; 340-342

CÓDIGO de ética. *ICOM*, 2009. Documento não paginado. Em: http://www.icom.org.br/codigo_de_etica_lusofono_iii_2009.pdf. Acesso em: 03 de outubro de 2011.

DA MATTA, Roberto. O Ofício do Etnólogo, ou como ter Anthropological Blues. In: NUNES, Edson de Oliveira. (org.). **A Aventura Sociológica. Objetividade, Paixão, Improviso e Método na Pesquisa Social**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978. p. 23-35

GUPTA, Akhil e FERGUSON, James. Más allá de la "cultura": Espacio, identidad y las políticas de la diferencia. **Antípoda**, n.7, p. 233-256, jul-dez de 2008.

INSTITUTO Inhotim. **Relatório de ações educativas e sociais**. 2ª edição, Brumadinho: Inhotim, 2011

MADERUELO, Javier. **La idea de espacio: en la arquitectura y el arte contemporáneos 1960- 1898**. Madrid: Akai, 2008

O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

PRATT, Marie Louise. Introdução. In: _____. *Olhos do Império: Relatos de Viagens e Transculturação*. Bauru: Edusc, 1999

SIMMEL, Georg. O estrangeiro. *RBSE: Revista Brasileira de Sociologia da Emoção*. dez.de 2005 , Vol. 4, nº 12, pgs. 265 – 271

Material áudio-visual

AHEARN, Charlie; BREIDENBACH, George (Prod.). **Juanito: sculpture John Ahearn**. New York [Estados Unidos]: [s.n.], 1991. 1 DVD (7 min): son., color

INSTITUTO INHOTIM. **John Ahearn & Rigoberto Torres**. Brumadinho, MG: Centro de Arte Contemporânea Inhotim, 2004. 1 DVD (ca. 5 min 23 s): son., color.

PRODUÇÃO cultural no Brasil: Jochen Volz. [filme-vídeo]. 2010 Em: <http://www.producaocultural.org.br/slider/jochen-volz/>. Acesso em: 20 de julho de 2012.

A MEMÓRIA DA ARTE PARANAENSE: UMA ANÁLISE SOBRE A CRIAÇÃO DO MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO PARANÁ

Ariane Alfonso Azambuja de Oliveira¹; Heloísa Helena F. Gonçalves da Costa²

Resumo

Este artigo visa realizar uma análise sobre a criação do Museu de Arte Contemporânea do Paraná (MAC-PR), dirigindo atenção ao Decreto n.º 18.447, de 11 de março de 1970, que criou o museu em Curitiba, em vista de compreender que demandas buscaram ser supridas com sua fundação. A escrita é norteadada pela reflexão acerca de quais as relações entre o contexto histórico do momento de concepção e implantação do museu e seus objetivos como instituição de memória. Dessa maneira, buscou-se contemplar acontecimentos anteriores ao Decreto concernentes ao campo artístico do Estado que pudessem indicar do que é nascida a necessidade desse museu, iniciando pela criação do Salão Paranaense de Belas Artes, em 1944, e estendendo-se até a fixação do museu na atual sede, ano de 1974. Além disso, inserindo a criação deste em um contexto mais amplo, o artigo também busca responder à questão sobre por que, no âmbito das políticas públicas, museus são criados, extraindo daí subsídios teóricos para ampliar a compreensão sobre a criação do MAC-PR. A pesquisa, de caráter bibliográfico e documental, foi embasada por autores da história da arte do Paraná, como Maria José Justino e Artur Freitas, bem como por pesquisadores dos campos do patrimônio e da museologia brasileiros, como Mario Chagas, Maria Cecília Londres Fonseca e Maria Cecília França Lourenço. Finalmente, constatou-se que o MAC-PR foi criado objetivando abrigar em um mesmo espaço o que se denominou como “patrimônio artístico do Estado”, sendo este obras de arte pertencentes ao Departamento de Cultura e ao patrimônio do Estado. Estas, todavia, não necessariamente poderiam ser denominadas “contemporâneas”, seja no sentido temporal ou historiográfico do termo. Ainda, evidenciou-se que este MAC relaciona-se indiretamente com a denominada “era dos MAMs” brasileiros, em que se percebia um claro índice de progresso e um valor positivista associados à arte moderna.

Palavras-Chave: Museu de Arte Contemporânea do Paraná; museu de arte; arte contemporânea; arte no Paraná.

Resumen

Este artículo tiene como objetivo realizar un análisis sobre la creación del Museo de Arte Contemporânea do Paraná (MAC-PR), poniendo atención en el decreto N.º 18.447 del 11 de marzo de 1970, el cual creó el museo en Curitiba con la finalidad de comprender las demandas a las que se dio respuesta con su fundación. El escrito está guiado por la reflexión acerca de cuáles son las relaciones entre el contexto histórico del momento de la concepción y la implementación del museo y sus objetivos como institución de

¹ Graduada em Letras pela Universidade do Extremo Sul Catarinense (UNESC), graduanda em Artes Visuais pela Faculdade de Artes do Paraná (FAP) e mestranda do Programa de Pós-Graduação em Patrimônio e Museologia da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).

² Doutora em Sociologia, é docente concursada da Universidade Federal da Bahia e professora colaboradora do Programa de Pós-Graduação em Patrimônio e Museologia da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) e do Programa de Pós-Graduação Profissionalizante em Patrimônio Cultural da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM).

memoria. De esa manera, se busca contemplar acontecimientos anteriores al Decreto que conciernen al campo artístico del Estado, que pudiesen indicar las necesidades por las cuales nació el museo, empezando por la creación del Salón Paranaense de Bellas Artes en 1944, hasta la acomodación del museo en la actual sede en el año de 1974. Más allá de eso, insertando la creación del museo en un contexto más amplio, el artículo busca responder a las cuestiones de por qué, en el ámbito de las políticas públicas, los museos son creados, extrayendo de ahí subsidios para ampliar la comprensión sobre la creación del MAC-PR. La investigación, de carácter biográfico y documental, fue basada en los trabajos de historiadores del arte de Paraná, como María José Justino y Artur Freitas, así como en el de investigadores de los campos de patrimonio y museología brasileños, como Mario Chagas, María Cecília Londres Fonseca y María Cecília França Lourenço. Finalmente, se constató que el MAC-PR fue creado con el objetivo de abrigar en un mismo espacio lo que se denominó como “patrimonio artístico del Estado”, siendo estas obras pertenecientes al Departamento de Cultura y al patrimonio del Estado. Estas obras aún no podrían ser llamadas “contemporáneas”, ya sea en el sentido temporal o historiográfico del término. Todavía, se evidenció que este MAC se relaciona indirectamente con la llamada era de los “MAM’s” brasileños, en que se percibía un claro índice de progreso y un valor positivista asociados al arte moderno.

Palabras Clave: Museu de Arte Contemporânea do Paraná; museo de arte; arte contemporáneo; arte en Paraná.

Abstract

The present paper aims at making an analysis about the creation of the Museu de Arte Contemporânea do Paraná (MAC-PR), focusing its attention to the Decree 18.447, of 11th of March, 1970, which created the museum at the city of Curitiba-PR, intending to understand the requests underlying its foundation. Our writing is guided by a reflection about what are the relations between the historical moment of the conception and implantation of the museum and its objectives as a memory institution. Thus we attempt to regard events that are previous to the aforementioned Decree, concerning the artistic area of this state and which could show from where the necessity of this museum comes. We start at the creation of the Salão Paranaense de Belas Artes, in 1944, and move until the establishment of the museum at its current building, in 1974. Besides that, having in mind its creation in a wider context, this paper also aims at answering the question about why the museums are created, at the scope of the public policies, taking from there theoretical support for widening the comprehension about the creation of MAC-PR. The documental and bibliographical research was based on authors who dedicated to the history of art of Paraná, such as Maria José Justino and Artur Freitas, as well as Brazilian heritage and museology researchers, Mario Chagas, Maria Cecília Londres Fonseca and Maria Cecília França Lourenço.

Key-words: Museu de Arte Contemporânea do Paraná; art museum; contemporary art; art in Paraná.

1. Introdução

Este artigo visa realizar uma análise sobre a criação do Museu de Arte Contemporânea do Paraná (MAC-PR), dirigindo atenção ao Decreto nº 18.447, de 11 de março de 1970, que criou o museu, na cidade de Curitiba, em vista de compreender que demandas buscaram ser supridas com sua criação. A escrita será norteada pela reflexão

acerca de quais as relações entre o contexto histórico do momento de concepção e implantação do museu e seus objetivos como instituição de memória. Dessa maneira, buscarei contemplar acontecimentos anteriores ao Decreto concernentes ao campo artístico do Estado que possam nos indicar do que é nascida a necessidade desse museu, iniciando pela criação do Salão Paranaense de Belas Artes, em 1944, e estendendo-me até a fixação do museu na atual sede, ano de 1974. Além disso, inserindo a criação deste em um contexto mais amplo, o artigo também busca responder à questão sobre por que museus são criados, extraindo daí subsídios teóricos para ampliar a compreensão sobre a criação do MAC-PR.

2. Por que Museus são Criados?

Antes de me dirigir a meu objeto de pesquisa, procurarei responder a uma pergunta que precede meu interesse pelo MAC-PR, e ela é: por que museus são criados? A criação de museus, no momento histórico atual do Brasil, é uma realidade cotidiana, conforme apontam os dados divulgados através da publicação *Museus em Números* (2011), do Instituto Brasileiro de Museus. Segundo o documento, nas últimas três décadas, houve um aumento expressivo na inauguração de museus, de modo que, hoje, possuímos cinco vezes mais museus do que na década de 1970 e duas vezes mais do que em relação ao início dos anos 1990. A que se propõem tantos museus?

Mário Chagas (1996) afirma que, apesar da possibilidade de variedade tipológica, as três funções básicas de um museu mantêm-se sempre as mesmas: preservação, investigação e comunicação. Seu grande desafio se estabelece em alcançar “um ponto de equilíbrio entre a preservação e a dinamização, de tal modo que a preservação não impeça a dinamização e esta, por seu turno, atue com desejável bom senso e com a noção de cálculo de risco” (CHAGAS, 1996, p. 63). Museus surgem, dessa forma, como espaços que se propõem a preservar um determinado patrimônio, seja ele material ou imaterial (conforme nos aponta a atual definição de museu do Conselho Internacional de Museus – ICOM³), com o intuito de possibilitar seu acesso a mais pessoas, a partir do seu estudo e exposição. Para Maria Cecília França Lourenço (1999, p. 15), “pensar o museu é definir o que queremos legar como princípios às próximas gerações, tratando-o

³ Definição de museu utilizada pelo Conselho Internacional de Museus – ICOM desde 2007: “*A museum is a non-profit, permanent institution in the service of society and its development, open to the public, which acquires, conserves, researches, communicates and exhibits the tangible and intangible heritage of humanity and its environment for the purposes of education, study and enjoyment.*” (Fonte: <<http://icom.museum/the-vision/museum-definition/>>. Acesso em: 27 de jun. 2012). O texto foi mantido na língua original de apresentação, a fim de evitar desvios linguísticos na tradução.

como um bem comum e para diferentes públicos, estando em sua própria raiz a continuidade e a permanência”.

De todo modo, é possível admitir que, anterior a essa natureza objetiva impressa nas funções de um museu, existe uma ação humana subjetiva, segundo a qual se intui que podemos nos valer de objetos para tornar nossa memória mais tangível. Assim comenta Mário Chagas:

[...] antes mesmo do aprendizado das primeiras letras e dos primeiros números, consolida-se nas pessoas a noção de que as imagens e as coisas concretas podem ser instrumentos de mediação ou âncoras de memórias, emoções, sensações, pensamentos e intuições. (CHAGAS, 2003, p. 14)

As passagens acima circunscrevem uma possível resposta à nossa pergunta: museus são criados a fim de dar uma condição de tangibilidade a algo intangível, a memória. Assim, a ação humana de criar museus está intimamente relacionada com a ideia de *preservar* a memória de algo. Para Chagas (2003, p. 32), “um anelo preservacionista aliado a um sentido de posse são estímulos que se encontram na raiz da instituição do patrimônio e do museu”. Aqueles que acreditam ser possuidores de algo é que são capazes de instituir que este algo é patrimônio, ativando (ou não) os mecanismos de preservação e, daí, possibilitando a transferência desse sentimento de posse “entre tempos, sociedades e indivíduos diferentes” (CHAGAS, 2003, p. 33)

Todavia, vendo-se em condições de “possuir”, as pessoas somente se sentirão inclinadas a acionar os mecanismos de preservação se identificarem duas coisas em relação ao objeto a ser salvaguardado: *perigo* e *valor*. A primeira palavra indica o prognóstico de que algum mal futuro pode impedir a continuidade desse bem. A segunda apresenta a noção mais vital para o ato preservacionista, pois, sem que seja identificado um valor – que poderá ser “mágico, econômico, simbólico, artístico, científico, afetivo ou cognitivo – a preservação não será deflagrada, ainda que haja o perigo de destruição” (CHAGAS, 2003, p. 34).

Fonseca (2009) apresenta a importância da identificação de um valor no âmbito das ações preservacionistas do Estado. Para ela, é o valor cultural atribuído a um determinado bem que, nos textos jurídicos, serve como justificativa para o seu reconhecimento como patrimônio, e é a partir desse reconhecimento que será garantida sua proteção pelo Estado. Disso depreende-se que o objetivo das políticas que visam à preservação é promover o direito dos cidadãos à cultura, considerando-se “cultura” aqueles valores que indicam e em que se reconhece uma identidade. Essa proteção

pretende assegurar a permanência dos valores culturais identificados no patrimônio. De toda forma, se o que se deseja é preservar os valores, logo se perceberá que a salvaguarda material de um bem não garantirá a proteção de sua significação simbólica – é indispensável, portanto, “levar em consideração o processo de produção, de reprodução, de apropriação e de reelaboração desses valores enquanto processo de produção simbólica e enquanto prática social” (FONSECA, 2009, p. 41). Os museus, nesse sentido, ao promover a preservação de determinados bens culturais, não estão interessados propriamente na perpetuação *material* destes (tendo em vista, inclusive, que sua morte é inevitável, conforme nos lembra Chagas (1996)), mas na continuidade dos *valores* a eles atribuídos.

Percebendo que a prática social é condição básica para que a memória desses valores atribuídos ao bem patrimonial não seja perdida, compreendemos que os museus precisam atuar em uma esfera que está mais para a frente da guarda de objetos. Suas ações deverão estimular “uma imaginação criadora para que as coisas sejam investidas de memória” (CHAGAS, 2003, p. 19), através de atividades que dinamizem sua relação com seu público. Concluimos, assim, que museus são criados a fim de perpetuar valores que não se mantêm pela simples prática de “guardar objetos”, mas através da relação “entre os seres, entre os seres e as coisas e as palavras e os gestos” (CHAGAS, 2003, p. 19) e que, portanto, é vital para estas instituições estarem inseridas nas dinâmicas sociais.

3. O Museu de Arte Contemporânea do Paraná

3.1 O campo artístico do Paraná nas décadas de 1940 a 1970

Sem pretensão de ser exaustiva e certa de aqui somente será possível esboçar um breve panorama dos acontecimentos do campo artístico do Estado do Paraná que possuem alguma relação com a concretização do MAC-PR, na sequência comentarei aquilo que alguns historiadores da arte têm apontado como mais paradigmáticos entre os anos 1944 e 1974 nas artes neste Estado, os quais me parecem dar a nós maior possibilidade de vislumbrar as razões que levaram à criação deste museu na cidade de Curitiba. Quando me refiro ao Estado do Paraná é importante salientar que, conforme aponta Maria José Justino (1995), falar em artes plásticas nesta unidade federativa dos anos 1940 aos 1960 é praticamente limitar-se a Curitiba, pois somente mais tarde outros polos surgirão, como as cidades de Londrina, Maringá, Jacarezinho, Cascavel, Ponta Grossa e Foz do Iguaçu, mantendo-se, contudo, sempre a capital como referência.

Na década em que os Estados do Rio de Janeiro e de São Paulo concebiam seus museus de arte moderna (MAM-RJ e MAM-SP), mais especificamente no ano de 1948, no Paraná eram criadas a Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP) e, quatro anos antes, o Salão Paranaense de Belas Artes (SPBA), ambas instituições atreladas à Secretaria de Educação do Governo do Estado e voltadas para uma concepção de arte acadêmica, referenciadas pela figura de um importante artista do Estado: Alfredo Andersen (JUSTINO, 1995), apontado muitas vezes como o “pai da pintura paranaense” (BORGES; FRESSATO, 2008, p. 70). Pintor e desenhista, nasceu na Noruega, em 1860, e fixou residência em Curitiba no ano de 1903. Tendo criado uma escola livre em seu ateliê, conjugou ensino de arte com produção e marcou toda uma geração, a partir de uma corrente realista-tradicional de criação. Muitos de seus alunos, apesar de posteriormente terem estudado na Europa, mantiveram o estilo legado por seu mestre (BORGES; FRESSATO, 2008). Essas pessoas que se consideravam discípulas de Andersen (que faleceu em 1935) é que oficialmente predominavam no ambiente cultural do Estado e comandavam estas instituições inauguradas nos anos 1940. Assim, estética e ideologicamente, a arte moderna ainda percorrerá um extenso caminho até se consolidar no Paraná (FREITAS, 2003).

A Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP) era, a essa época, uma instituição de ensino que possuía métodos didáticos baseados em modelos conservadores, que não contribuíam para a reflexão sobre os problemas culturais da modernidade. A ênfase era dada a orientações típicas das academias, como cópias de modelos de gesso, e a pintura era conteúdo só visto a partir do segundo ano de curso. Tais práticas educativas contribuíam para a manutenção de um ambiente artístico pouco afeito às experimentações e pesquisa em artes (FREITAS, 2003). O Salão Paranaense de Belas Artes, principal espaço de consagração artística no Paraná desta época, conforme a própria expressão “Belas Artes” indica, também se constituía em uma instituição voltada para o academicismo. Theodoro De Bona e Raul Gomes foram os artistas responsáveis pela sua criação, tendo este último sido o redator do decreto que fundou o Salão (Decreto nº 2004, de 27 de setembro de 1944). Os modelos seguidos para a concepção do Salão foram, provavelmente, o da Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro e a experiência de De Bona como estudante de artes em Veneza. A divisão temática em “Pintura” e “Sala Livre” das duas salas expositivas em que eram seccionados os trabalhos participantes do evento também indica o peso acadêmico do início de vida do Salão⁴ (JUSTINO, 1995).

⁴ A leitura do Decreto de criação do Salão nos informa que a periodicidade desejada era anual e que os gêneros possíveis de ser inscritos eram pintura, escultura, arquitetura e desenho (sendo divididos em apenas

O contraponto a esse ambiente artístico dos anos 1940 será dado pela Revista Joaquim. Esta publicação agitou a vida cultural da cidade de Curitiba, ao contestar, no âmbito da literatura e das artes plásticas, o conservadorismo presente. Em dois anos de existência (1946-1948), o periódico encarnou em dois pares de artistas a metáfora do embate entre tradicionais e modernos: na literatura, apontou o poeta simbolista Emiliano Pernetta como o expoente de passado em relação ao modernismo de Dalton Trevisan; na pintura, antagonizou Alfredo Andersen a Guido Viaro. Os editores do periódico, Dalton Trevisan, Erasmo Pilotto e Antonio Walger, conferiram a ele um tom de integração com os problemas sociais contemporâneos, discutindo a função da arte e da literatura (FREITAS, 2003). Joaquim defendia a liberdade de a arte ter inspiração universal, não podendo ser tolhida por direcionamentos, quaisquer que fossem, alheios a esse. Tal discussão era especialmente fervorosa em razão da viabilização, à época, do movimento ufanista denominado Paranismo, o qual buscava criar e consolidar uma identidade que fosse própria do Estado. Na pintura, este movimento, na vontade de afirmar o particular, ditou um paradigma: a repetição dos pinheiros, árvore que invadirá boa parte do imaginário artístico do Paraná (JUSTINO, 1995).

O primeiro espaço institucional mais significativo que se destinou a abrigar as manifestações artísticas menos tradicionais do Estado foi o da Galeria Cocaco de Arte Ltda⁵. Inaugurada em 1957, por Ennio Marques Ferreira e Manoel Furtado⁶, sua importância esteve principalmente por se constituir como um espaço em que a relação da arte com o mercado não estava vinculada ao Estado, o que até então era inédito, tendo em vista este mercado estar restrito ao Salão. A galeria se configurou muito importante para o circuito também por realizar mostras e exposições em uma época em que os museus eram ainda inexistentes. A Cocaco influenciará decisivamente, também, os rumos do Salão Paranaense de Belas Artes (BORGES; FRESSATO, 2008).

Segundo Artur Freitas (2003), os frequentadores da Cocaco desejavam reformar o Salão. Este grupo estava disposto a divulgar e defender seu próprio ideário “moderno”, sendo, contudo, conveniente esclarecer que o que estes artistas apontavam como

duas seções nas exposições, conforme indicado acima). A duração do evento seria de um mês, sendo inaugurado todo dia 3 de novembro, de forma a prestar homenagem ao artista Alfredo Andersen em sua data de aniversário (JUSTINO, 1995). Ainda hoje existente, o Salão passou por diversas mudanças em sua organização durante o passar dos anos. Para mais detalhes, consultar a obra *50 anos do Salão Paranaense de Belas Artes*, de Maria José Justino (1995).

⁵ Antes dela existiu a Galeria El Greco, criada em 1949, mas suas atividades foram encerradas em seguida (BORGES; FRESSATO, 2008).

⁶ Segundo a historiadora e crítica de arte Adalice Araújo (1974, p. 223 apud FREITAS, 2003, p. 100), além do próprio Ennio e de Loio-Pérsio, “o grupo da Cocaco passa a ser constituído, entre outros, por: Alcy Xavier, Garfunkel, Fernando Velloso, Paulo Gneco, Werner Jehring; intelectuais: Athos Velloso, Eduardo Rocha Virmond, Fernando Pessoa; jornalistas como Benjamin Steiner do Diário do Paraná, [que] possibilitam ao grupo uma grande cobertura jornalística.”

“ideário moderno” é ainda uma produção calcada na estética expressionista, que, no caso brasileiro, significou a deformação da figuração tradicional, que permitia um tratamento “menos inocente da dimensão trágica da existência humana”, conforme comenta Freitas (2003, p. 99), baseando-se na historiadora da arte Aracy Amaral. Essa forma de trato pictórico permitia, ainda, uma agressão aos “acadêmicos” e identificava-se com tendências internacionais.

No ano de 1957 ocorre um evento no Salão, protagonizado por artistas ligados à Cocaco, que tornarão a edição deste ano a mais polêmica de todas já realizadas. Tal acontecimento ficou conhecido como o “Salão dos Pré-Julgados”. Revoltados com o fato de a comissão julgadora do Salão ser constituída inteiramente de sujeitos contrários à arte moderna, artistas participantes, inclusive Paul Garfunkel, que havia recebido uma menção honrosa (a qual rasgou ainda dentro do espaço expositivo), retiraram suas obras das paredes e montaram uma exposição paralela (JUSTINO, 1995). A intenção deste enfrentamento foi forçar uma renovação neste evento artístico. Conforme podemos ver,

A proximidade com a década de 60 no meio artístico paranaense [...] estava marcada por discussões artísticas bastante precárias, ainda calcadas em dicotomias obtusas, sobretudo se insistirmos em compará-las linear e ingenuamente com cenários históricos concomitantes como os que permitiram formulações mais refinadas e penetrantes da condição de um “Plano piloto para a poesia concreta”, de 1958 ou de uma “Teoria do não-objeto”, de 1959. (FREITAS, 2003, p. 103)

Sendo o expressionismo uma das raízes da arte abstrata, em poucos anos mais uma “corrente” será fundada na arte do Paraná, dedicada, então, às experimentações abstracionistas. Apesar de alguns artistas terem já criado obras desse gênero antes dos anos 1960, é nesta década que ele se consolida, causando novos impasses, criando notadamente uma tríade: acadêmicos e modernos, ambos figurativos, e os não figurativos. O seu surgimento tornou-se um paradigma para o campo (FREITAS, 2003). Também nesta década, mais precisamente no ano de 1968, é que acontece uma mudança no nome do Salão: de *Salão Paranaense de Belas Artes*, ele passa somente a *Salão Paranaense*. Justino (1995, p. 2) comenta que, com isso, “é como se [o Salão] deixasse para trás a herança acadêmica e as normas tradicionais e partisse definitivamente para um destino menos tranquilo: o da pesquisa. É como se afirmasse que existe apenas uma arte: a de seu tempo”.

3.2 A fundação do Museu e seus primeiros anos

O Brasil vivenciou, após o fim da Segunda Guerra Mundial, o que Maria Cecília França Lourenço (1999, p. 237) denomina “a era dos MAMs” (museus de arte moderna). Sob influência da experiência do MoMA de Nova Iorque e de “ideais político-econômicos relacionados ao fenômeno de metropolização, industrialização, desenvolvimento e alianças com os Estados Unidos” (LOURENÇO, 1999, p.103), a criação desses museus está ligada a um claro índice de progresso e a um valor positivista associado à arte moderna. Em um movimento posterior a este, a autora comenta que, a partir de 1963, uma leva de instituições de arte fora do eixo Rio-São Paulo foram propostas por Assis Chateaubriand e Yolanda Penteado, criando os chamados “museus regionais”. Eles foram implantados após 1965 e não receberam mais a denominação de MAM, mas apenas de “museu de arte” ou de “arte contemporânea”, o que não significou mais que uma mudança de nomenclatura, mantendo-se muito das expectativas emuladas aos MAMs.

Segundo Maria José Justino (1995), diante de um envolvimento maior dos artistas do Estado do Paraná com a pesquisa estética, no ano de 1970, chega-se a uma nova necessidade: criar um espaço próprio que represente esse momento artístico, dando-se, assim, a criação do MAC-PR. Esta versão objetiva é, todavia, contestável, mostrando-se simplista, se considerarmos que em 1960 o Estado já havia inaugurado um museu de arte: o Museu de Arte do Paraná, que ficou conhecido sob a sigla de MAP. Lourenço (1999) aponta que a criação deste museu esteve ligada a relações entre o movimento denominado “Renovação” (ocorrido em Curitiba de 1957 a 1958 e voltado à atualização da cultura local) e Chateaubriand, anteriormente aos projetos deste com Penteado. A instituição ficou instalada na Biblioteca Pública e foi mantida com as mensalidades dos membros do conselho desta instituição, composto de figuras influentes de Curitiba, conforme expõe Oliveira (2010). Este autor também afirma que o fechamento do MAP se deu por problemas com as dimensões jurídicas e a natureza civil do museu, levando o Estado (responsável por ele desde 1966, através do Departamento de Cultura da Secretaria de Educação e Cultura) a optar por criar uma nova instituição, o MAC-PR. Ao estarem sob responsabilidade de grupos com objetivos semelhantes, Oliveira (2010, p. 56) arrisca propor que estes museus foram “duas etapas de uma ambição semelhante”.

Nestes anos há uma mudança significativa em relação aos nomes e estratégias envolvidos com o entendimento e a gestão da política cultural do Paraná. Alguns responsáveis por essa tarefa, indicados pelo então governador Ney Braga, são filiados à abstração, o que, importa-se Freitas (2003, p. 107) em frisar, “é uma contingência histórica, e não o efeito de uma eleição estética pré-determinada por parte do governo, e

provavelmente sequer da própria Secretaria de Educação”. Dois desses nomes são apontados (MUSEU..., 2011) como fundamentais para a articulação da criação do MAC-PR, ainda nos anos 1960: Fernando Velloso e Ennio Marques Ferreira. Além de ambos serem artistas plásticos, este foi diretor do Departamento de Cultura da Secretaria de Educação e Cultura de 1961 a 1969 e trabalhou em sua gestão em um projeto de institucionalização da arte moderna no Paraná. Aquele ocupou durante o mesmo período a chefia da Divisão de Planejamento e Promoções Culturais do Departamento de Cultura, contribuindo para a concretização do mesmo projeto de Ferreira (FREITAS, 2003). Assim, como leva a crer o Catálogo Geral do Acervo do MAC-PR (MUSEU..., 2009) e a Cronologia (MUSEU..., 2011) disponível em seu Setor de Pesquisa, Ferreira e Velloso envolveram-se profundamente na concepção deste museu.

Fernando Velloso, além de estar envolvido com a gestão de cultura do Estado, também participava, de 1969 a 1974, da Associação dos Museus de Arte do Brasil – AMAB, tendo sido eleito seu diretor em 1974. Esta associação foi criada em 1968 pelo crítico, historiador de arte e professor Walter Zanini, com o intuito de debater os rumos dos museus de arte brasileiros, congregando diretores e envolvidos com a área de diversos Estados (LOURENÇO, 1999). A atuação de Velloso nesta instituição esteve muito ligada a Zanini, então diretor do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo – MAC-USP⁷, de modo que Oliveira comenta que

sem exageros, pode-se dizer que o MAC-PR é fruto da AMAB, em seu período de maior visibilidade, que se deu na segunda metade dos anos 1960 até meados da década seguinte. Justamente a época em que Zanini, Mário Barata e Velloso atuaram na presidência da Associação, onde lutaram tanto pela criação de museus de arte no país quanto pela divulgação dos princípios museológicos profissionais. (2010, p. 192)

Fernando Velloso será o primeiro diretor do MAC-PR, trabalhando, portanto, não somente na concepção da instituição, mas também em sua concretização, durante treze anos. O decreto de criação do museu (em anexo) foi firmado em 11 de março de 1970, na cidade de Curitiba, e sob o número 18.447. Seu primeiro parágrafo afirma o seguinte:

Art. 1º: Fica criado no Departamento de Cultura da Secretaria da Educação e Cultura o MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO PARANÁ, destinado a **recolher, abrigar e preservar** o *patrimônio artístico paranaense*, além de **amparar, estimular e divulgar** a *criação artística contemporânea*. (PARANÁ, 1970, p. 1, grifos nossos)

⁷ A Zanini é atribuída também a sugestão do nome “Museu de Arte Contemporânea do Paraná” (MUSEU..., 2011, p. 2).

Duas frentes de trabalho são designadas ao museu, portanto: uma ligada ao passado e outra ao presente. Suas tarefas seriam administrar aquilo que já houvera sido produzido no estado e apresentava-se sob o signo de “patrimônio artístico paranaense” e a outra dar visibilidade à arte que vinha sendo criada. Sendo a totalidade do patrimônio artístico do estado uma ambição demasiada grande para apenas um museu, este objetivo é recortado mais a frente, no próprio decreto:

Art. 4º: Passam ao acervo do Museu de Arte Contemporânea do Paraná as obras de arte pertencentes ao Departamento de Cultura e ao patrimônio do Estado que, a critério do Conselho Consultivo do Museu e devidamente autorizado pelo Senhor Governador do Estado, sejam consideradas de valor museológico. (PARANÁ, 1970, p. 2)

A primeira formação do Conselho Consultivo do Museu apresenta os seguintes nomes: Mário de Mari, René Bittencourt, Domicio Pedroso, Wilson de Andrade e Silva, Ubiratan Borges de Macedo, Adalice Araújo e Fernando Velloso (MUSEU..., 2011). Além de Velloso, o qual já conhecemos através de sua relação com o museu, os quatro primeiros são artistas plásticos (estando, com exceção de Mari, presentes hoje no acervo do museu), Macedo é filósofo e Adalice Araújo a crítica de arte mais respeitada do estado.

Sobre a formação do acervo, Emerson Oliveira (2010) comenta que o MAC-PR absorveu as poucas obras da coleção do MAP, sendo que os registros no museu indicam uma coleção de treze obras. Se teria o MAP realmente acumulado apenas este pequeno número de obras não temos como aferir. De toda forma, além destas foram recolhidas obras representativas de vinte e seis Salões Paranaenses, evento que a partir deste momento passou a ser de responsabilidade do MAC-PR e que “perpetua-se como o mais antigo e eficaz sistema aquisitivo da coleção do museu” (OLIVEIRA, 2010, p. 52). O autor comenta ainda que o MAC-PR nunca conseguiu recolher todas as obras de propriedade do estado, muito por razão da falta de sede própria em seus primeiros anos. Fernando Velloso, em relatório (MUSEU..., 1971) sobre as necessidades do museu à Diretora do Departamento de Cultura da SEC em 1971, Dalena dos Guimarães Alves, assim se refere ao processo de absorção dessa parcela do patrimônio artístico do estado pelo museu:

COMPLEMENTAÇÃO DO ACERVO: No corrente exercício, tendo em vista as dificuldades financeiras por que passa o Estado, parece-nos improvável a aquisição de obras para enriquecer e completar a coleção. Assim, fazendo uso de prerrogativa contida no Decreto que o criou, pode e deve o Museu incorporar as obras de valor histórico e artístico que se encontrem em Órgãos da Administração Estadual. A consecução desse objetivo só se torna possível, apesar do apoio daquele texto legal, com a

atuação pessoal do Senhor Secretário de Educação e Cultura junto ao Senhor Governador do Estado, de forma à (sic) evitar melindres e situações desagradáveis junto às autoridades possuidoras de obras pretendidas, grande parte das quais, servindo à decoração de Gabinetes. (p. 4)

Além de constatar as dificuldades para a constituição deste acervo, podemos ver, através dessas passagens, que ele foi formado por obras modernas e contemporâneas. “Não se imagine que os chamados artistas modernos estão representados por suas obras apenas nos MAMs”, comenta Lourenço (1999, p. 14). “Em verdade, após esforços e lutas empreendidos entre os anos 20 e 40, passam a ser absorvidos também nos de arte, nas pinacotecas, nos de arte contemporânea ou nos chamados regionais”. O termo arte contemporânea carrega, de qualquer forma, uma imprecisão que o torna problemático. Isso porque ele não se refere somente ao que é produzido no presente, pois há artistas que ainda hoje criam segundo padrões estéticos acadêmicos – trata-se de um termo impreciso para referir-se a características históricas, mas pretensamente exato para indicar objetos, meios e processos, conforme problematiza Oliveira (2010). Consubstancia-se, portanto, uma tarefa muito difícil para os gestores destes museus interpretar a própria finalidade dessas instituições. “O museu de arte contemporânea ocupa-se, por definição, da mudança da arte [...]. Segue-se, assim, inevitavelmente, que o museu de arte contemporânea perturba, de forma contínua, um sistema à procura de equilíbrio”, segundo as palavras de Jean Clair (apud OLIVEIRA, 2010, p. 47).

Apesar do previsto pelo Decreto (“Art. 3º: A Secretaria da Educação e Cultura providenciará instalações adequadas para imediato funcionamento do Museu de Arte Contemporânea do Paraná.” (PARANÁ, 1970, p. 2)), a fundação do museu trouxe consigo uma deficiência: a falta de prédio próprio. A ideia inicial era a de, com a reforma prevista no Teatro Guaíra (tradicional teatro do Estado, fundado em 1900), ele ser instalado em seu primeiro andar. Todavia, um incêndio no prédio no mês de abril (um mês após a criação do museu) impede o projeto, e o MAC-PR é enviado provisoriamente para a sede do Departamento de Cultura (Rua Augusto Stelfeld, 234, bairro São Francisco), ficando lá por um ano. Em 12 de março de 1971 ele é transferido provisoriamente para um casarão pertencente à Associação dos Servidores Públicos, à Rua 24 de Maio, 248, no Centro da cidade (MUSEU..., 2011). No mesmo relatório de necessidades citado acima, Velloso apresenta as deficiências deste prédio: pintura parcial, necessitando conclusão imediata; iluminação deficiente; e falta de extintores de incêndio adequados. Além destas questões de infraestrutura, indica deficiências de pessoal (falta de seguranças, poucos funcionários no Setor de Pesquisa, número pequeno de serventes para a limpeza do imóvel) e de material (falta de veículo para

transporte das obras e de materiais de escritório, como máquinas de escrever, mimeógrafo, arquivos e pastas). A sede definitiva chegará somente em 1974.

Este ano marca a transferência do museu para uma sede própria, localizada à Rua Desembargador Westphalen, 16, no centro da cidade. O prédio foi tombado quatro anos depois pelo Conselho Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico, no Livro do Tombo Histórico. A descrição apresentada no livro indica que ele foi projetado para sediar a Diretoria de Saúde do Estado, no ano de 1916, e inaugurado em 1918, pelo governador Caetano Munhoz da Rocha. Em seguida, até 1973, é a Secretaria de Trabalho e Assistência Social que permanece nele. É neste ano, porém, que ele passa por processos de reforma para, em 1974, receber o MAC-PR, além de, no prédio anexo, abrigar o Museu da Imagem e do Som e o Conselho Estadual de Cultura. A edificação é feita em alvenaria, em estilo neoclássico, e é coberta com telhas francesas de barro, totalizando 564 m² de área (SECRETARIA..., 2012). Flávio Kiefer (1998 apud OLIVEIRA, 2010), em pesquisa sobre a arquitetura de museus brasileiros, comenta que não são raras as instituições que ligam a identificação de suas histórias às de arquiteturas mais antigas que elas, em busca de construir um lastro histórico mais consistente e uma identificação com a cidade. No caso do MAC-PR, embora a escolha do prédio não tenha sido propriamente voluntária, mas fruto de um impasse, ela evidencia, talvez, por parte de quem a designou como própria para tal tarefa, uma concepção de museu como instituição densamente ligada ao passado – seria esse um contrassenso com os objetivos da instituição?

Apesar de não previsto no Decreto, sabe-se que Fernando Velloso desejou implantar atividades no MAC-PR para além das exposições. No relatório (MUSEU..., 1971) a que vimos nos referindo, o diretor afirma que por motivos de ordem econômica não via “de imediato a possibilidade de realização de cursos e palestras, restringindo as atividades do Museu neste setor, (sic) às atividades guiadas, principalmente destinadas à (sic) escolares” (p. 4). Entendo que é devido a essa diversidade na ação, ou a vontade dela, que Velloso é apresentado no Catálogo do museu (MUSEU..., 2009, p. 15) como orientado segundo os parâmetros do “museu vivo”. Esta é a expressão utilizada nos anos iniciais do MASP também para se referir ao modo como suas atividades eram direcionadas, a fim de conquistar um público diversificado. Lourenço (1999) aponta que esta é uma orientação espelhada na atuação do MoMA. Este museu, fundado em 1929, reconheceu-se para além da imagem de colecionador, impondo-se a tarefa de educador, ainda em seus primeiros anos, chegando a criar, por exemplo, uma escola de apreciação de arte moderna (SANT’ANNA, 2008). Na via do que era tendência no mundo, também o

MAC-PR pretendia-se uma instituição dinâmica, embora sua deficiente estrutura tenha freado suas pretensões.

4. Reflexões Finais

A partir do percurso que se pôde realizar a partir das fontes consultadas, a fundação do MAC-PR foi gestada por artistas e intelectuais envolvidos nas práticas sociais do campo artístico do Paraná, os quais vislumbraram no museu, tal como se deu à época em outras regiões do país, a institucionalização de uma arte que ainda se via marginal. Construir um museu para ela era uma forma de elevar seu status. Muito embora saibamos que durante o século XX a arte se voltou muitas vezes contra o fetiche implantado por estas instituições, temos notícia também de grupos que buscaram nelas sua valorização, tal como nos relata Sant'anna (2008) a respeito da relação entre o Grupo Frente, formado por artistas de vanguarda, e o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Nessa direção, a criação do MAC-PR oficializou também a inserção do Paraná no circuito de arte moderna. Antes de ser moderno ou contemporâneo, este MAC é paranaense, e serviu como instrumento para afirmar a arte local. Ele se propôs como instituição responsável pela memória da arte do século XX deste Estado, em uma época em que não havia outras inclinadas a tal (hoje temos também o Museu Municipal de Arte (MuMA) e o Museu Oscar Niemeyer (MON)), e no ineditismo desse objetivo em seu contexto de criação já se vê marcada sua importância.

5. Referências

BORGES, Eliana; FRESSATO, Soleni Terezinha Biscouto. **Arte em seu Estado**: história das artes plásticas paranaense. Curitiba: Medusa, 2008. 1 v. e 2 v.

CHAGAS, Mario. **A Imagem Museal**: museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro. 2003. 307 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.

_____. **Há uma Gota de Sangue em Cada Museu**: a ótica museológica de Mário de Andrade. Chapecó: Argos, 2006.

_____. **Museália**. Rio de Janeiro: JC Editora, 1996.

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

FREITAS, Artur. A Consolidação do Moderno na História da Arte do Paraná: anos 50 e 60. **Revista de História Regional**, n.8, v.2, p. 87-124, 2003.

INSTITUTO Brasileiro de Museus. **Museus em Números**. Brasília: Instituto Brasileiro de Museus, 2011. vol. 1.

JUSTINO, Maria José. **50 anos do Salão Paranaense de Belas Artes**. Curitiba: SEC; MAC-PR, 1995.

LOURENÇO, Maria Cecília França. **Museus Acolhem Moderno**. São Paulo: EDUSP, 1999.

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA (PR). **Catálogo Geral do Acervo do MAC-PR**. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura, 2009.

_____. **Museu de Arte Contemporânea do Paraná**. Curitiba, 2011. 10 p. Mimeografado.

_____. **Calendário de Atividades e Relatório de Necessidades**: 1971. Curitiba, 1971. 5 p. Mimeografado.

OLIVEIRA, Emerson Dionísio G. de Oliveira. **Museus de Fora**: a visibilidade dos acervos de arte contemporânea no Brasil. São Paulo: Zouk, 2010.

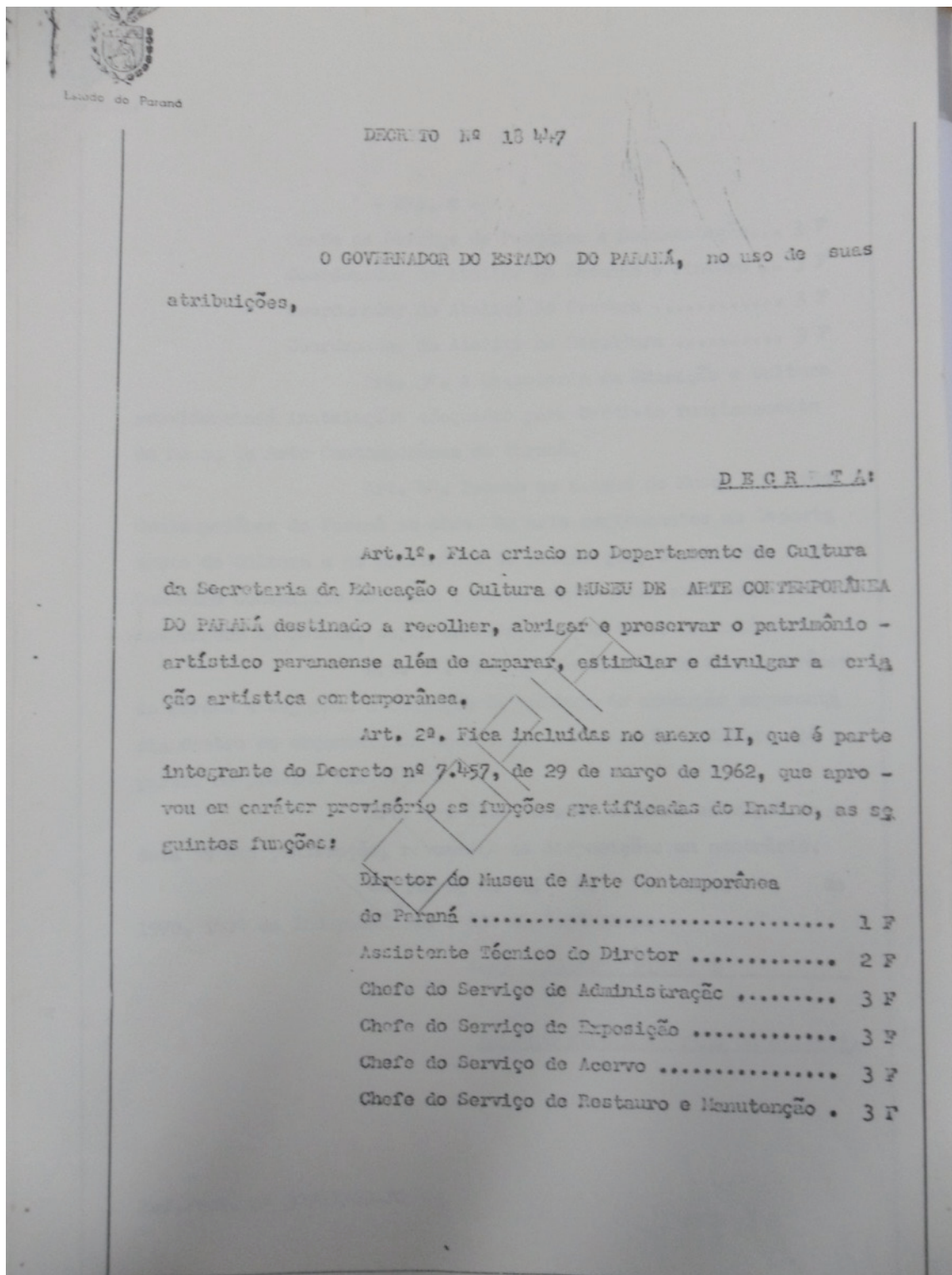
PARANÁ (Estado). Decreto nº 18.447, de 11 de março de 1970. **Criação do Museu de Arte Contemporânea do Paraná**. 2 p. Mimeografado.

SANT'ANNA, Sabrina Marques Parracho. **Construindo a Memória do Futuro**: uma análise da fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. 2008. 225 f. Tese (Doutorado em Sociologia e Antropologia) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

SECRETARIA DO ESTADO DA CULTURA. **Livro Tombo Histórico**: Inscrição Tombo 64-II – Museu de Arte Contemporânea do Paraná. Disponível em: <http://www.patrimoniocultural.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=213> >. Acesso em: 24 jul. 2012.

ANEXO

Decreto nº 18.447, de 11 de março de 1970. Criação do Museu de Arte Contemporânea do Paraná.



- fls. 2 -

Chefe do Serviço de Pesquisa e Documentação... 3 F
Coordenador do Atelier de Desenho e Pintura .. 3 F
Coordenador do Atelier de Gravura 3 F
Coordenador do Atelier de Escultura 3 F

Art. 3º. A Secretaria da Educação e Cultura providenciará instalações adequadas para imediato funcionamento do Museu de Arte Contemporânea do Paraná.

Art. 4º. Passam ao acervo do Museu de Arte Contemporânea do Paraná as obras de arte pertencentes ao Departamento de Cultura e ao patrimônio do Estado que, a critério do Conselho Consultivo do Museu e devidamente autorizado pelo Senhor Governador do Estado, sejam consideradas de valor museológico.

Art. 5º. Fica ao Museu de Arte Contemporânea do Paraná assegurada a condição de unidade de execução orçamentária dentro do orçamento da Secretaria da Educação e Cultura já a partir do próximo exercício.

Art. 6º. Este Decreto entrará em vigor na data de sua publicação, revogadas as disposições em contrário.

Curitiba, em 11 de março de 1970, 149ª da Independência e 62ª da República.

(ss) PAULO BIDENTEL

CÂNDIDO MACIEL MARTINS DE OLIVEIRA

IDENTIDADE NAS COLEÇÕES DE ARTE DE MUSEUS DE FLORIANÓPOLIS E SUA RELAÇÃO COM A MEMÓRIA SOCIAL

Aline Carmes Krüger¹; Lena Vania Ribeiro Pinheiro²

Resumo

Estudo das coleções de arte nos museus de Florianópolis, Santa Catarina, formadas por um único artista, com o objetivo de analisar as circunstâncias de sua criação, constituição (gravuras, pinturas, esculturas), tema, organização e características, sob o enfoque da Museologia e da Arte, a fim de verificar a sua relação com a memória e a identidade da cidade. No estudo de coleções de arte em museu, as imagens podem ser instrumentos ou dispositivos de mediação de memórias, emoções e ideias e, ainda, ser evocativas de lembranças. No museu monográfico de artista, as evidências de sua identidade como pessoa estão presentes, bem como particularidades do tempo em que viveu e trabalhou, as influências que sofreu e o movimento artístico experienciado - o museu participa da criação e manutenção destas identidades. Ao valorizar os sujeitos identitários, o museu reflete o tempo e o lugar de onde falamos.

Palavras-Chave: Coleções de Arte; Museus; Identidade e memória

Resumen

El estudio de las colecciones de arte en los museos de Florianópolis, Santa Catarina, formadas por un solo artista, con el fin de analizar las circunstancias de su creación, constitución (grabados, pinturas, esculturas), tema, la organización y características, desde el punto de vista de Museología y Arte con el fin de verificar su relación con la memoria y la identidad de la ciudad. En el estudio del arte en colecciones de museos, las imágenes pueden ser herramientas de mediación o dispositivos de recuerdos, emociones e ideas y también ser evocador de artista recuerdos. No museo monográfico, la evidencia de su identidad como persona están presentes, y particularidades de tiempo en el que vivió y trabajó, el movimiento artístico experimentado - el museo participa en la creación y mantenimiento de estas identidades. Al valorar el tema de la identidad, el museo refleja la hora y el lugar de la que hablamos.

Palabras clave: Colecciones de Arte, Museos, identidad y memoria

Abstract

Search the collections of art museums in Florianópolis, Santa Catarina, consisting of a single artist, to analyze the circumstances of its creation, constitution (prints, paintings, sculptures), theme, organization and characteristics, look under the Museology and Art, in order to verify its relationship with memory and identity of the city. In the study of art in museum collections, the images can be instruments of memory, emotions and ideas, and

¹ Mestre em Artes Visuais pela Universidade do Estado de Santa Catarina – PPGAV - UDESC. Doutoranda no Programa de Pós Graduação em Museologia e Patrimônio da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – PPGPMUS-UNIRIO.

² Pesquisadora e professora do IBICT/MCT. Doutora em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro-UFRJ

also evoke memories. In monographic museum artist, the evidence of his identity as a person are present, the specific time in which he lived and worked, influences and artistic movement - The museum participates in the creation and maintenance of identities. When valuing the subject of identity, the museum reflects the time and place from which we speak.

Keywords: Art Collections, Museums, Identity and Memory

1. Identidade nas Coleções de Arte nos Museus em Florianópolis

Visando analisar a constituição das coleções de arte nos museus de Florianópolis, Santa Catarina, formadas por um único artista, e a sua relação com a memória e a identidade da cidade, caracterizamos os museus como instituições que lidam com memórias coletivas e podem ser compreendidos como partícipes na formação de identidades.

O objetivo desta pesquisa é demonstrar que uma obra artística pode representar a amostra de uma sociedade, grupo ou indivíduo e são estes que, refletidos nos museus, constroem suas identidades. Entre os objetivos específicos destacamos demonstrar que no museu monográfico de artista, as evidências da identidade do artista estão presentes, bem como a identidade, as tradições e costumes do tempo e do lugar em que viveu e trabalhou, as influências que sofreu e o movimento artístico experimentado - assim entendemos que o museu participa da criação e manutenção destas identidades.

Os pressupostos teóricos da pesquisa estão ligados à arte, identidade e memória, e a metodologia é de análise documental, por meio de exame e estudo da temática das obras de arte do artista, que fazem parte do museu.

Ernst Hans Josef Gombrich (2007,p.43) assinala que o artista não pode transcrever o que vê, “aquilo que o pintor investiga não é a natureza do mundo físico, mas a natureza das nossas reações a esse mundo”. Assim, as imagens são o registro da intenção do artista, ou seja, ele é um produtor de memória, pois deseja reconstruir um acontecimento a partir da sua visão, das suas lembranças.

A priori, a memória parece ser um fenômeno individual. Para Halbwachs (2006), a memória é um fenômeno coletivo e social, construído coletivamente e submetido a flutuações, transformações, mudanças constantes. De acordo com Pollak (1992), são três os elementos constitutivos da memória : os acontecimentos, as pessoas ou personagens, e os lugares. Os acontecimentos podem ter sido vividos individualmente ou pelo grupo do qual a pessoa sente pertencer no decorrer da vida, partilhada com outros ou que, mesmo não pertencendo ao mesmo espaço e tempo, estão presentes em imagem e nas

lembranças. E por fim, os lugares de memória podem ser ligados diretamente as nossas recordações ou uma memória mais pública, que são os lugares de comemoração. Segundo o autor, a memória é seletiva, é um fenômeno construído e há uma forte ligação entre a memória e o sentimento de identidade (POLLAK, 1992). A identidade não é uma coisa dada, e não existe somente "uma" identidade. O que observamos e experimentamos são identidades em interação. Podemos testemunhar uma identidade a partir de uma obra artística, pois esta pode oferecer um modelo de uma sociedade, grupo ou indivíduo. Os indivíduos constroem suas identidades mediante o uso da memória. De acordo com Moura (MOURA, In: RUBIM, 2005, p.), podemos "perceber a memória como um acervo de lembranças que nos garante identificação de um emaranhado infinito de lembranças possíveis".

Em Florianópolis, analisaremos quatro museus que tem em seu acervo uma coleção formada por obras de um único artista: o "Museu Victor Meirelles", que contém não só as coleções e casa do artista, mas um espaço cultural de abordagem contemporânea na área artística; o "Museu de Arqueologia e Etnologia Professor Oswaldo Rodrigues Cabral", da Universidade Federal de Santa Catarina, com um grandioso acervo do artista local Franklin Joaquim Cascaes; o "Mundo Ovo de Eli Heil", cujo acervo abriga a obra da artista Eli Heil, que ali vive e produz suas obras; e por fim, o "Museu Hassis", localizado na casa onde o artista viveu no bairro Itaguaçu, reunindo obras em desenho, pintura, fotografia, slides, cinema 8mm, Super 8 e também audiovisuais em vídeo do artista Hiedy de Assis Correa, o Hassis.

Estes museus podem levantar diversos questionamentos referentes à identidade da cidade de Florianópolis como, por exemplo, quem somos e quais os limites culturais que nos definem? Ao valorizar os sujeitos identitários, o museu nos apresenta o lugar de onde sentimos, o lugar de onde falamos. Toda coletividade é marcada por uma cultura específica, uma configuração cultural que a caracteriza e que define sua identidade. Para Gregorova (1986, ICOFOM Study Series - ISS 10), a identidade dos objetos no museu está na sua autenticidade e originalidade. Estes objetos "não são apenas portadores de informação, mas possuem frequentemente valor artístico. Eles documentam o desenvolvimento da natureza e da sociedade e essa é sua principal característica, acrescido de outros valores: histórico, material, cultural, artístico, etc". Assim, quando miramos ou produzimos uma obra artística ou literária exposta em museus, podemos construir uma identidade, como quando elaboramos um texto, pois estes irão representar a coletividade humana.

Segundo Maroevic (1986, ICOFOM Study Series - ISS 10), as identidades encontradas nos museus nunca são ambíguas ou exclusivas, "podem ser adicionadas ou combinadas, mas cada uma delas guarda suas próprias características". Nesses museus monográficos de artistas, na cidade de Florianópolis, cada um evidencia a identidade daquela pessoa e do tempo em que ela viveu e trabalhou, sua filosofia de vida, classe e o movimento artístico experienciado, tudo isto está presente. Ao mesmo tempo, o museu participa da criação e manutenção destas identidades.

2. O Museu Victor Meirelles

Vinculado ao Instituto Brasileiro de Museus – IBRAM, o museu está instalado desde o ano de 1952 na casa onde o artista nasceu, no centro de Florianópolis. Tombada pelo Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN – é uma das poucas edificações preservadas no centro da cidade, de estilo claramente oitocentista. Aqui, há indícios da identidade e da memória da cidade e também de um patrimônio histórico, na arquitetura do museu, buscando reter na memória da população local ou mesmo na dos turistas que visitam a cidade, um momento passado já vivido na cidade de Florianópolis. Muitas vezes justifica-se a memória pelo medo do esquecimento, daí a importância da conservação e conhecimento do patrimônio.

Encontramos na coleção do Museu Victor Meirelles não somente obras do artista, mas também acervos adquiridos dos séculos XX e XXI, oriundos das exposições temporárias lá ocorridas. O Museu Victor Meirelles não somente abriga sua coleção, mas é uma instituição ativa, que dialoga com a comunidade. Segundo sua diretora Lourdes Rossetto (2002, p.7), "o museu hoje engloba não só o espaço da coleção e casa do artista – patrimônio histórico – mas um espaço cultural de abordagem contemporânea". Percebemos neste museu a proximidade com a comunidade, pois sua agenda cultural é atuante, sem deixar de lado a preservação do acervo e do edifício.

Victor Meirelles de Lima nasceu em Nossa Senhora do Desterro, hoje Florianópolis, em 18 de agosto de 1832. Aos 14 anos de idade mudou-se para o Rio de Janeiro, onde frequentou a Academia Imperial de Belas Artes, e nessa cidade faleceu em 22 de fevereiro de 1903. Na Academia manteve contato com grandes mestres, pintores que ensinavam as bases de um trabalho de qualidade e lhes instruíam com informações sobre arte. Aos 20 anos conquistou o prêmio especial de viagem à Europa, com a tela "São João Batista no Cárcere", indo estudar na França e na Itália, entre os anos de 1853

e 1861³. Quando retorna ao Brasil, então com 29 anos, é nomeado professor na Academia Imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro, e como mestre repassa tudo o que aprendeu:

é paciente e minucioso, fazendo com que seus alunos sigam todos os passos para compor um quadro, desde a discussão do tema e dos elementos que o integrarão, passando pela produção dos esboços, desenho com crayon e carvão e estudos parciais de personagens que figurarão nas telas (MALLMANN, 2002, p.22).

Victor Meirelles é considerado um dos principais artistas brasileiros do século XIX, e a coleção do artista que pertence ao Museu Victor Meirelles⁴ é composta de pinturas a óleo, aquarelas e desenhos de suas várias fases.

A pintura de paisagem foi uma constante na fase artística inicial de Victor Meirelles e merecem destaque especial as quatro pinturas produzidas em Florianópolis que têm como título “Vista do Desterro”, de 1846, 1847 e 1849. Estas são uma das raras pinturas em que é retratada por Victor Meirelles a cidade de Florianópolis, antiga Nossa Senhora do Desterro.

Nessas obras, não podem deixar de ser ressaltados o mar e os morros que contornavam a ilha, “nestes afetos e na sua memória, a Vila de Nossa Senhora do Desterro tinha papel fundamental e a imagem do mar tinha esse poder afetivo, estivera presente desde o início de sua carreira, desde *Vistas sobre Desterro* e terminando nos *panoramas* do Rio de Janeiro” (CHEREM; MAKOWIECKY, 2010, p.93). Pode ser observado na obra datada de 1947, que o seu ponto de observação nesta paisagem é do alto da escadaria do Rosário, entre as igrejas Nossa Senhora do Rosário e São Benedito. Estes momentos de paralisação do tempo dão ao artista o sentimento de salvaguarda da memória, da sua memória.

O museu nos oferece a oportunidade de, diante de uma obra, ficarmos frente ao que nos precedeu e nos sucede. Podemos entender memória como um processo mais relacionado ao esquecimento do que à história, mas também ligado à vida social. Assim, “Vista do Desterro” nos proporciona uma relação com o passado, pois a memória contida nesta obra vem reforçar e completar a nossa.

Ao estudarmos museus monográficos ou, conforme já mencionado, que contem a coleção de um único artista, presente nas obras e musealizado, o artista e não só as obras tornam-se permanentes. De maneira geral, a memória visual é um registro

³ Museu Victor Meirelles. Disponível em: << <http://www.museuvictormeirelles.gov.br/>>> Acesso em: 01 set. 2012.

⁴ A maior parte das obras do artista Victor Meirelles encontra-se no Museu de Belas Artes no Rio de Janeiro.

sensorial de grande efeito e torna possível, portanto, a leitura da cultura local a partir de imagens, gravuras ou desenhos existentes e expostos nos museus.

3. A Coleção Professora Elizabeth Pavan Cascaes

Franklin Joaquim Cascaes nasceu no município de São José, no bairro de Itaguaçu (hoje pertencente ao município de Florianópolis - SC), no dia 16 de outubro de 1908 e faleceu em março de 1983. A denominada Coleção Professora Elizabeth Pavan Cascaes, reúne a obra do artista Franklin Joaquim Cascaes, é composta de conjuntos escultóricos em argila crua e gesso policromados, desenhos a bico de pena e grafite, e manuscritos. Esta coleção pertence ao acervo do Museu Universitário Professor Oswaldo Rodrigues Cabral, da Universidade Federal de Santa Catarina, hoje denominado Museu de Arqueologia e Etnologia – MARQUE/UFSC e foi doada em vida pelo artista à Instituição⁵.

Frequentemente, a Cascaes é atribuída importante influência, de modo especial às questões relacionadas à preservação do patrimônio cultural, à memória e à identidade da cidade de Florianópolis. De acordo com Fonseca (1997, p.49), a constituição do patrimônio está na memória, na tradição e na construção de identidades coletivas. Para a autora, o patrimônio está no “valor que atribuem a esses bens enquanto meios para refletir o passado, proporcionar prazer aos sentidos, produzir e veicular conhecimento”.

Para alguns autores, o museu é um como espaço de conflito, campo de tradição e contradição, aberto a novos diálogos, interlocuções e contextualizações. Estas relações entre memória, identidade ou busca por uma identidade tem aproximação teórica com a Museologia, pela intrínseca relação entre o homem e realidade. A Museologia estuda, de acordo com Mairesse (2006), como e porque o indivíduo ou a sociedade, por razões outras que a sua função utilitária ou seu valor material, museifica (coleta), analisa e comunica as coisas, os objetos. Para Mairesse (2006) é necessário compreender e analisar as questões do museu para explorar a nossa relação com a realidade, através da preservação de um número de objetos tangíveis ou intangíveis e sua autêntica transmissão a gerações vindouras.

Cascaes era obcecado por questões relativas ao tempo e às transformações deste decorrentes, desejava ser compreendido e ter um museu onde pudesse preservar sua memória, por meio da sua produção artística. A Coleção Professora Elizabeth Pavan

⁵ KRUGER, Aline Carmes. **Fragmentos de uma coleção:** as obras de arte em papel de Franklin Joaquim Cascaes. 2011 280 f. : Dissertação (mestrado) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Mestrado em Artes Visuais, Florianópolis, 2011.

Cascaes tornou-se referência para a compreensão da preservação de temporalidades presentes na obra do artista. Reuni-las numa instituição como o Museu, parece que se configura como a confirmação de uma expectativa do pertencimento da obra a um espaço, carregando dimensão bastante local.

Pode-se perceber, em seus trabalhos, como Cascaes elaborava sua cidade, como ele a via e sentia, e como esta cidade está repleta de nossas memórias e nossas vivências demonstrando, assim, a preocupação do artista com as modificações urbanas e culturais que estavam acontecendo em Florianópolis durante as décadas de 1960 e 1970. O leiteiro, o vendedor de camarão, o vendedor de palha para colchão, a tecelã, o puxador de rede, o pescador, os engenhos, os carros de boi, as casas de secos e molhados estão na obra de Cascaes, representadas como a perda da tradição, da identidade local e dos valores.

Em Florianópolis, Cascaes dedicou-se a “recolher tipos, cenas, paisagens, olhando para a cidade com interesse típico de freqüentadores de museu” (SIQUEIRA, 2010, p.59). As preocupações do artista, mais significativamente a própria coleção, ilustram a aguda e angustiosa consciência que tinha do fim da tradição, do fim de si mesmo, da passagem do tempo e de tudo o que amava. Estabelecer a permanência e sobreviver nos objetos por meio dos desenhos, esculturas e manuscritos, fez com que a presença deste acervo em um museu fosse seu maior desejo.

4. Museu O Mundo Ovo de Eli Heil

Eli Heil nasceu no município de Palhoça, em Santa Catarina, em 1929, e hoje vive na casa onde é o seu Museu, Florianópolis. Autodidata, é pintora, desenhista, escultora e ceramista, participou de inúmeras exposições no Brasil e no exterior, e se destaca com uma das mais criativas e originais artistas em Santa Catarina⁶.

Eli Heil começou a pintar em 1962 e entre seus trabalhos podemos encontrar paisagens dos morros e casas de Florianópolis. A artista é sensível às identidades locais e expressa em seus trabalhos os encantos da Ilha, com seus cheiros, sua topografia, seu mar e seus seres fantásticos, representados por bruxas e botitátas. Eli, assim como Cascaes, é herdeira do fantástico e sua arte dedica-se a este aspecto da produção de seres imaginários. Dos seres de Eli, o Pássaro é o mais presente em suas obras e sua figura pousa no jardim do Museu em uma escultura de quatro metros de altura. Eli Heil

⁶ Museu O Mundo Ovo de Eli Heil. Disponível em: << <http://www.eliheil.org.br/>>> . Acesso em: 01 set. 2012.

transforma seu imaginário dando vida à argila, cimento, plástico, fios, telas e muita tinta (LORENZ, 1985).

O Museu está localizado no bairro Santo Antonio de Lisboa em Florianópolis, onde a artista objetivava reunir todas as criaturas do seu imaginário fantástico. Inaugurado em 07 de março de 1987, o local foi batizado pela própria artista de “O Mundo Ovo de Eli Heil”. Para este museu ela doou algumas obras, de cada fase/técnica, separando as que são tombadas e outras colocadas à disposição de colecionadores para venda. Eli mora e trabalha numa casa museu, e tanto a casa quanto seu jardim compõe, junto com suas obras, um conjunto que dá identidade ao seu trabalho. Este museu “erige-se como bem comum do cidadão florianopolitano” (ANDRADE FILHO, 2008, p.46).

No ano de 1986, Eli criou duas esculturas em concreto para o portal do Museu e as chamou Adão e Eva. Dez anos depois, para a duplicação da rodovia que fica em frente ao museu, as esculturas foram derrubadas por tratores. Hoje jazem na entrada do museu essas esculturas, e o assunto volta à tona a cada visita, rememorando o acontecimento, rememorando um fato histórico e político da cidade, rememorando suas dores. A memória está muito presente em seus trabalhos, pois esta se tornou uma das principais molduras da sua criação artística.

O coração, uma das formas presente na arte popular ilhoa, no pão por Deus, nas rendas de bilro, nas decorações das paredes aparece insistentemente no trabalho de Eli:

O pão-por-Deus (recortes de papel onde são escritos versinhos entre desenhos, enviadas a amigos e vizinhos, por ocasião de Finados, pedindo-lhes uma prenda) aparece recriado por Eli nos seus versos, cuja musicalidade ingênua e pura, remete-nos àqueles versinhos; mesmo nos textos que são manuscritos por entre cores e desenhos, ou nas telas de Eli, percebe-se uma certa analogia com os escritos e recortes do pão-por-Deus (LORENZ, 2008, p.103).

Na coleção de obras existentes na casa museu de Eli Heil, fica patente a sua predileção por algumas formas, figuras e temas. Há um constante e excessivo uso de cores, em animais que são lembranças de sua infância, como galinhas, bois, cavalos, gatos, caracóis e brincadeiras infantis. Sua obra é muito simbólica e onírica, na qual são identificados, com data de 1962 e 1963, desenhos e pinturas como Morro; Sul do Rio; Curral; Animais no Pasto; Casas, Campos e animais; Propriedades; A caminho do curral; entre outros, pois “além das imagens do morro, os outros temas a interessá-la são reminiscências de seu universo infantil” (LORENZ, 1985, p.32).

O Morro apresenta um sentido narrativo, com memórias da cidade e da artista, como se a mesma experiência fosse vivenciada não apenas por ela, mas por muitos: “o morro, com sua igrejinha ao alto, seus caminhos e casas superpostas, aparecerá em diversas telas. Uma sucessão de casas/personagens, vivas, palpitantes, como que olham para todas as direções, com seus pares de janelas” (LORENZ, 1985, p.75). Aqui, nossa memória da cidade de Florianópolis se aproveita da memória de outro, ou seja, do que a imagem dos morros de Eli pode representar para nós. Para que isso aconteça, de acordo com Halbwachs (2006, p.39), é preciso “que existam muitos pontos de contato entre uma e outras para que a lembrança que nos fazem recordar venha a ser reconstruída sobre uma base comum”. Ou seja, não nos encontramos e não nos reconhecemos em espaços indeterminados, mas em regiões que conhecemos, pois os grupos estão ligados a um lugar, às pessoas e aos acontecimentos, como já exemplificadas inicialmente por Pollack.

5. Museu Hassis

Hiedy de Assis Correa nasce em 1926 na cidade de Curitiba, Paraná, aos dois anos de idade muda-se para Florianópolis, Santa Catarina, e lá permanece até a sua morte, no ano de 2001. Assim como Cascaes, Hassis produziu quantitativamente, e grande parte de suas obras faz referência à cidade de Florianópolis. O artista produziu pinturas, desenhos e gravuras, como também fotografias, slides, cinema 8mm, super 8 e audiovisuais em vídeo. Tudo isso foi recolhido ao longo dos mais de 60 anos de atividade artística, período em que produziu e reuniu um acervo que configura a memória de si e da cidade de Florianópolis⁷ (Fundação Hassis, 2012).

A fotografia e o cinema também foram para Hassis instrumentos artísticos. Hassis possui uma vasta coleção em documentação visual e escrita, no âmbito do privado, pois era também imbuído da missão de tudo ver e reunir, “a multiplicidade e quantidade de documentos reunidos é, deste modo, um dos principais aspectos de Hassis” (BOPPRÉ, 2006, p.376). O artista se volta para suas memórias pessoais e coletivas; e a vida na cidade, seu cotidiano, também se colocam como pano de fundo:

Hassis teve uma infância bastante difícil, com a morte precoce do pai. No entanto, conseguiu organizar psiquicamente seus traumas através de uma taxionomia da memória social, artística e afetiva. De uma parte, reuniu um arquivo com mais de dez mil documentos sobre a arte catarinense. De outra, ordenou em diversos álbuns fotográficos, a trajetória de seus antepassados e descendentes (BOPPRÉ, 2007, p.200)

7 Fundação Hassis. Disponível em: < <http://www.fundacaohassis.org.br> >. Acesso em: 01 set. 2012.

O Museu Hassis pertence à Fundação Hassis, e ambos têm sede na casa desenhada e construída pelo próprio artista, em 1969, onde ele residiu e manteve seu ateliê até o ano de sua morte. O espaço conta com duas salas de exposições: Expo por Expo, de longa duração, onde sempre poderão ser vistas obras de Hassis, e Vento Sul, sala temporária, voltada para a exposição de obras de artistas contemporâneos⁸.

Na cidade de Florianópolis, em meados do século XX, a valorização de temáticas tradicionais ganham impulso em 1948, com a realização do Primeiro Congresso de História Catarinense e as comemorações do bicentenário da colonização açoriana no litoral de Santa Catarina. Portanto, percebemos, tanto a obra de Hassis, quanto em Cascaes um aumento relativo de temas culturais da Ilha de Santa Catarina e arredores.

Na representação do boi de mamão feita por Hassis, uma aquarela de 1957, são observadas as figuras dos personagens mais característicos da dança. Na década de 1950, as ondas do crescimento urbano e da modernização estavam se fazendo notar na cidade, assim, são registrados nas obras de Hassis tanto um casebre, uma carroça, um galo, as árvores ao fundo, como também “um sinal do ‘progresso’, um poste com fios, diz que aquele fundo de quintal não está tão isolado assim do meio urbano” (KAMMERS, 2001, p.5).

O cartão postal da capital de Santa Catarina, a ponte Hercílio Luz, é destaque no conjunto de trabalhos que Hassis realizou na década de 1950. O quadro de Hassis é a maneira moderna de pintar aquela imagem que, nos fins de 1950, já havia se tornado clássica:

Várias das imagens expostas em 1957 foram produzidas durante um período de construção e afirmação de identidade que valorizava culturas e costumes açorianos, e que, por meio da estética modernista empregada pelos artistas, deram à cidade a chance de se ver adequada às suas experiências tradicionais e perspectivas modernizantes” (KAMMERS, 2011, p. 10)

Hassis potencializara o ato de recordar, tornando-o matéria expressiva. Uma de suas obras mais famosas, o "Vento Sul com Chuva", de 1957, construiu a memória coletiva mais ampla, na qual as lembranças que ela evoca são coerentes com o clima da cidade de Florianópolis. Ao analisar essa obra recorremos a Halbwachs (2006, p.157), para explicar que o artista nos mostra que "as imagens habituais do nosso mundo exterior são inseparáveis do nosso eu" materializando, assim, a memória de um grupo e de um lugar.

8 Fundação Hassis. Disponível em: < <http://www.fundacaohassis.org.br> >. Acesso em: 01 set. 2012.

Os museus relacionam-se à percepção da identidade, aos grupos a que estão ligados, a um lugar, e Hassis expressou, artisticamente e fez alusões à cidade de Florianópolis, que hoje encontram-se no seu museu com o mar, a gaivota, as bananeiras, os pescadores, o boi-de-mamão, a ponte Hercílio Luz, entre outros elementos referenciais. Temos, portanto, um universo visual ativado pelo olhar do artista, experiência de vida convertida em memória e representada em um museu.

6. Considerações Finais

A diversidade cultural existe e cada povo produz e desenvolve a sua própria cultura e por ela se sente unido, nela se reconhece e alimenta o sentimento de pertencimento. E o museu é um lugar de preservação desses sentimentos, espaço de transmissão, onde o passado e o presente se unem para compreender melhor o futuro, com sabedoria. Mas é importante considerar a diversidade e a pluralidade dessas culturas.

Os museus de arte são, hoje, um fato social e cultural de grande relevância, atraindo grande público, ocupando as primeiras páginas dos jornais e despertando a atenção de pesquisadores de diferentes áreas. O museu é, pois, espaço privilegiado onde se ritualiza certa narrativa de arte e, através da Museologia, podem ser vislumbradas novas razões de ser para o museu e para a arte.

A memória pode ser um recurso metodológico e político de intervenção e de produção de mudanças coletivas nas identidades locais ou regionais. A memória é estratégica na construção da identidade cultural e do patrimônio local. O tempo, o espaço e a memória são os principais condutores da poética dos artistas estudados e nos museus a presença do local entra como elemento central das coleções de Arte, de Victor Meirelles, e especialmente de Eli Heil, Hassis e Cascaes. Podem ser as paisagens, com vistas do mar e dos morros que contornavam a ilha, pintados por Victor Meirelles; os tipos do povo como o leiteiro, o vendedor de camarão ou o de palha para colchão, a tecelã, o puxador de rede, o pescador, e também os engenhos, os carros de boi, as casas de secos e molhados representados na obra de Cascaes; as paisagens e casas de Florianópolis, seu mar e seres fantásticos, como bruxas e botitatás, além do pássaro de Eli Heil; e os temas culturais da Ilha de Santa Catarina e arredores, com seus casebres, carroças e árvores, além de personagens de dança da obra de Hassis. No estudo de coleções de arte em museus, as imagens podem ser instrumentos ou dispositivos de mediação de memórias, identidade e emoções. Estas imagens podem ser

evocativas de lembranças, suporte de informação e documentos de discursos históricos. Mesmo que estas memórias sejam vontades políticas de determinados indivíduos e grupos e representem a concretização de determinados interesses são, ainda assim, suportes da construção de identidade e memória.

7. Referências

BOPPRÉ, Fernando Chiquio. **Memória, coleção e visualidade: Arthur Bispo do Rosario, Farnese de Andrade, Hassis e Rosângela Rennó**. Florianópolis, SC, 2009. Dissertação (mestrado em História Cultural). Universidade Federal de Santa Catarina, UFSC

_____. Hassis: um tempo cuidadosamente recolhido e organizado. In: FLORES, Maria Bernadete Ramos; LEHMKUHL, Luciane; COLLAÇO, Vera. **A casa do baile: estética e modernidade em Santa Catarina**. Florianópolis: Fundação Boiteux, 2006. p.375-395.

_____. Na sacristia, o inventário do mundo: Arthur Bispo do Rosario e Hassis. In: 16º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas Dinâmicas Epistemológicas em Artes Visuais. **Anais Eletrônicos**. Florianópolis, 24 a 28 de setembro de 2007. p.198-207

FONSECA, Maria Cecília Londres. **Patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação do Brasil**. Rio de Janeiro: UFRJ/IPHAN, 1997.

GOMBRICH, Ernst Hans. **Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

GREGOROVA, Ana. The definition of identity, comprising its natural and cultural scope. In : **Museology and Identity**. ICOM/IFOCOM. ICOM STUDY SERIES – ISS 10. Buenos Aires, 1986. p.116-124.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo : Centauro, 2006.

KAMMERS, Elizabeth Ghedin. Entre o moderno e o tradicional : uma exposição de artes na década de 1950 em Florianópolis. **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH**. São Paulo, julho 2011.

KLOCK, Katia; SHULTZ, Vanessa (org). **Óvulos de Eli: a expulsão dos seres de Eli Heil**. Florianópolis: Contraponto, 2008.

KRUGER, Aline Carmes. **Fragmentos de uma coleção: as obras de arte em papel de Franklin Joaquim Cascaes**. 2011 280 f. : Dissertação (mestrado) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Mestrado em Artes Visuais, Florianópolis, 2011. Disponível em: <http://www.tede.udesc.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=2567>. Acesso em : 18 out. 2011.

LORENZ, Jandira. **A obra plástica de Eli Heil**. Florianópolis: FCC, 1985.

CHEREM, Rosângela; MAKOWIECKY, Sandra. **Corpo-paisagem: premeditações para uma história da pintura na América Latina**. Florianópolis: Ed. da UDESC, 2010.

MAIRESSE, François. **L’histoire de la muséologie est-elle finie ?** Icofom Study Series, 35, outubro, 2006. p. 79-86.

MALLMAN, Regis. **Museu Victor Meirelles – 50 anos**; catálogo de obras. Florianópolis: Tempo Editorial, 2002.

MAROEVIC, Ivo. Identity as a constituent part of museality. In: **Museology and Identity**. ICOM/IFOCOM. ICOFOM STUDY SERIES – ISS 10. Buenos Aires, 1986. p.183-188.

MOURA, Milton. Construção de identidades, identidade local, regional, nacional, baianidade, brasilidade, identidade e militância. In : RUBIM, Albino Canelas (org). **Cultura e atualidade**. Salvador : EDUFBA, 2005. p.77-91.

POLLAK, Michael. **Memória e Identidade Social**. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 200-212.

ROUSSETO, Lourdes. **Museu Victor Meirelles – 50 anos**; catálogo de obras. Florianópolis: Tempo Editorial, 2002.

SCHEINER, Tereza. **Imagens do não-lugar**: comunicação e os ‘novos patrimônios’. Tese. Orientador: Priscila Kuperman. Rio de Janeiro: ECO/UFRJ, 2004.

SIQUEIRA, Vera Beatriz. Museus Modernos, imagens do fim. In: 19 ° ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISADORES DE ARTES PLÁSTICAS – ANPAP. Cachoeira. **Anais Eletrônicos**. Cachoeira: ANPAP, EDUFBA, 2010.

Museu Victor Meirelles <<http://www.museuvictormeirelles.gov.br/>> Acesso em: 01 set. 2012.

Museu O mundo ovo de Eli Heil < <http://www.eliheil.org.br/>> Acesso em: 01 set. 2012.

Fundação Hassis < <http://www.fundacaohassis.org.br/>> Acesso em: 01 set. 2012.

O DESAFIO DO CONSERVADOR - RESTAURADOR DIANTE DA ARTE CONTEMPORÂNEA

Ivan Coelho de Sá¹; Geisa Alchorne de Souza²

Resumo

O conservador-restaurador encontra um grande desafio na sua prática quando se depara com uma obra de arte contemporânea com sua multiplicidade simbólica e matériaca. Além da sua especificidade e das implicações no tratamento quanto as técnicas, os materiais e as dimensões, a obra contemporânea requer uma metodologia que compartilhe sua reflexão com as ideias do artista, quando possível, uma documentação museológica adequada e atualizada, como também a preocupação com seus aspectos operacionais (manuseio, armazenagem, acondicionamento e exposição). As visitas em instituições como Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), Museu de Arte Contemporânea de Niterói (MAC/Niterói), PINACOTECA/Estado de São Paulo and Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ) apontam para a necessidade de uma documentação atualizada, um trabalho interdisciplinar e maior investimento do tema na formação acadêmica, além da necessidade de debates e acesso às informações sobre pesquisas e práticas ocorridas no campo da conservação e restauração de arte contemporânea.

Palavras Chave: Museu, Arte contemporânea, Conservação e restauração

Resumen

El conservador-restaurador tiene un gran desafío en su práctica cuando se enfrenta con una obra de arte contemporáneo con su multiplicidad simbólica y material. Además de su especificidad y sus implicaciones en el tratamiento en cuanto a las técnicas, materiales y dimensiones, la obra contemporánea requiere una metodología que comparta sus pensamientos con las ideas del artista, cuando sea posible, una documentación museológica adecuada y actualizada, así como la preocupación por sus aspectos operacionales (manipulación, almacenamiento, embalaje y exposición). Visitas a instituciones tales como el Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), Museu de Arte Contemporânea de Niterói (MAC-Niterói), PINACOTECA do Estado de São Paulo y el Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ) señalaron la necesidad de documentación actualizada, un trabajo interdisciplinario y una formación académica más apropiada a el tema, además de la necesidad de debates y el acceso a información sobre la investigación y la práctica en el campo de la conservación y restauración de arte contemporáneo.

Palabras clave: Museo, Arte Contemporáneo, Conservación y Restauración

¹ Museólogo; graduação em Pintura; mestrado em História da Arte e doutorado em Artes Visuais. Professor adjunto do Departamento de Estudos e Processos Museológicos DEPM e do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio PPG-MUS. Decano do Centro de Ciências Humanas e Sociais - CCH/UNIRIO.

² Possui graduação em Educação Artística, especializações em Conservação pela UFRJ e em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis pela UFMG. Mestre em Museologia e Patrimônio pela UNIRIO/MAST. Atualmente é Coordenadora do Centro de Memória da Escola Técnica Estadual Adolpho Bloch, da Fundação de Apoio à Escola Técnica do Estado do Rio de Janeiro (FAETEC).

Abstract

Conservator-restorers face a major challenge in their practice when encountering a piece of contemporary artwork with its symbolic and materic multiplicity. Besides its specificity and implications in the treatment, as regards the techniques, materials and dimensions, contemporary artwork requires a methodology that shares its thought with the artist's ideas; when possible, proper and updated museum documentation, as well as a concern with its operational aspects (handling, storage, packaging and exposure). Visits at institutions such as the National Museum of Fine Arts (NMFA), the Museum of Contemporary Art in Niterói (MCA/ Niterói), the PINACOTECA / State of São Paulo and the Museum of Modern Art in Rio de Janeiro (MMA / RJ) point out to the need of up dated documentation, interdisciplinary work and greater investment of the theme in academic degrees, furthermore, there is a need for debates and access to information on research and practices adopted in the field of contemporary art conservation and restoration.

Keywords: Museum, Contemporary Art, Conservation and Restoration

1. Introdução

A inserção do objeto contemporâneo no museu - seja este uma performance, uma instalação, ou uma obra virtual, ou ainda uma arte conceitual com suas complexidades e suas subjetividades - trouxe um impacto na preservação colocando em debate o caráter da transitoriedade da obra.

Para atender toda essa amplitude de novos conceitos trazidos pela arte contemporânea, tanto Loureiro (2003) como Lima (2006), defendem que a documentação necessita de uma normatização que propicie a implantação no sistema de novas nomenclaturas sobre os materiais e as técnicas; sobre a opinião do artista em relação às questões semânticas da obra; as especificidades sobre o manuseio, o transporte e a exposição, e outras tantas informações específicas que possam atender esse “novo documento”, e assim garantir a comunicação da sua historicidade. Por conseguinte, não é necessária a substituição dos sistemas utilizados até o momento, mas uma ampliação que permita o reconhecimento de novas concepções do conceito de arte com suas singularidades (BOTTALO, 2009, p.2).

Todos os encontros, discussões e trabalhos acadêmicos, no Brasil e no exterior, que abordam o tema da preservação da arte contemporânea incorporam em suas falas a colaboração do artista, quando possível, como um elemento importante, juntamente com a documentação, para pontuar as reflexões e os direcionamentos na postura do conservador-restaurador, principalmente em relação às questões semânticas que envolvem não só o aspecto material como a conservação, o manuseio e a exposição.

As discussões relativas à documentação, o planejamento do espaço expográfico e a possibilidade de contato com o artista são algumas ações apresentadas neste artigo

para auxiliar na conservação da obra contemporânea. As reflexões deste artigo são parte integrante da minha dissertação defendida no Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio (UniRio/Mast)³, que teve como suporte as visitas e pesquisas realizadas nas seguintes instituições: Museu de Arte Contemporânea de Niterói (MAC/Niterói), PINACOTECA/Estado de São Paulo, Museu Nacional de Belas Artes (MNBA) e o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ).

2. Questões Relativas à Documentação do Acervo Contemporâneo

Uma documentação museológica adequada e atualizada é o instrumento fundamental para auxiliar a ação do conservador-restaurador ao interpretar o objeto em sua instância histórica e estética (BRANDI, 2004) que se funde com o conceito de autenticidade (VIÑAS, 2003), e assim justificar uma conservação ou mesmo um não-tratamento. (MACEDO, 2005; WETERING, 1996)

O MNBA, o MAC/Niterói, a PINACOTECA/Estado de São Paulo e o MAM/RJ foram as instituições visitadas para discutir sobre as dificuldades encontradas no âmbito da documentação de acervos contemporâneos. O MNBA possui um patrimônio de cerca de 200 mil peças entre coleções de pintura, escultura, desenho e gravura, de artistas nacionais e estrangeiros, além de arte popular brasileira, africana, coleções especiais, medalhística, como também mobiliário, fotografias e documentos. Apesar do foco na relevância do acervo do século XIX, o MNBA possui exemplares da produção artística de vários períodos históricos, inclusive obras do século XX e XXI. Para resolver problemas existentes na documentação do MNBA e para atender à demanda de pesquisadores sobre o acervo, uma equipe chefiada pelo funcionário Valter Gilson Gemente trabalhou, a partir de 1992, para montar uma base de dados conhecida como SIMBA - Sistema de Informação do Museu Nacional de Belas Artes. (GEMENTE, 2002, p.1-3) As obras são catalogadas e, através das instruções de um Manual, publicado em 1995⁴, os dados são informatizados. Para tanto, foi criado o Programa Donato⁵ composto de inúmeras funções como: consultas, fichas de catalogação, fichas de restauração, estatísticas, movimentações, entre outras partes específicas (GEMENTE, 2005, p.4-6). Com o

³ O texto apresentado neste artigo é parte integrante da dissertação intitulada Um olhar sobre a conservação de arte contemporânea do Museu Nacional de Belas Artes disponível no site do Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio (Unirio/Mast).

⁴ O Manual de Catalogação – Pintura, Escultura, Desenho e Gravura, compilado por Helena Dodd Ferrez e Maria Elisabete Santos Peixoto, foi patrocinado pela VITAE, a partir de 2002 como um embrião do Projeto SIMBA, auxiliando na padronização das informações do acervo.

⁵ O nome do programa gerenciador do banco de dados foi escolhido em homenagem ao professor, pesquisador e arquiteto Donato Mello Jr., por sua importante contribuição para a documentação do acervo.

aperfeiçoamento do Programa e os resultados satisfatórios quanto às soluções apresentadas em tratamentos de informações de acervos museológicos, até o momento, 116 instituições⁶, sendo uma em Portugal, requisitaram o SIMBA\Programa Donato⁷.

O MAC/Niterói conta em seu acervo com 1.238 obras da Coleção João Sattamini, em regime de comodato; e com 508 obras da Coleção MAC, formada a partir de doações de artistas que realizaram exposições no museu e obras do Prêmio Marco Antônio Vilaça, que são avaliadas por uma comissão de acervo. Inicialmente, as obras foram listadas e inseridas em um Banco de Dados idealizado, pela museóloga e chefe da divisão de acervos, Márcia Muller, com dados básicos para registro e identificação do acervo. A partir de 2009, a museóloga Cristina Moura Bastos iniciou a migração de ficha a ficha para o SIMBA\Programa Donato. Para os tratamentos de conservação utilizam um laudo de conservação elaborado pelos próprios técnicos do Museu. A intenção é, posteriormente, migrar também as informações sobre o tratamento para o programa.

A PINACOTECA/Estado de São Paulo, instituição pertencente à Secretaria de Estado da Cultura, foi instalada no antigo edifício do Liceu de Artes e Ofícios, projetado no final do século XIX. O acervo original da Pinacoteca foi formado com a transferência, do então Museu do Estado, hoje Museu Paulista da Universidade de São Paulo, com obras de grandes artistas do século XIX. Hoje, o museu conta também com obras modernas e contemporâneas, além do Projeto Octógono Arte Contemporânea, um espaço para o debate sobre a contemporaneidade nas artes visuais a partir da exibição de instalações. A instituição também utiliza o SIMBA/Programa Donato tanto para a Ficha de Catalogação como para os dados do Setor de Conservação e Restauração.

O MAM/RJ comporta três coleções: a Coleção do Museu que compreende cerca de onze mil peças, formada por doações de artistas e de instituições⁸; a Coleção Gilberto Chateaubriand, em comodato desde 1993, com cerca de quatro mil peças, e, recebeu, em 2005, também em sistema de comodato: a Coleção Joaquim Paiva, composta de aproximadamente 1090 fotografias, que se soma com mais quatro mil obras de fotógrafos brasileiros, doadas pela White Martins. Segundo Claudia Calaça, chefe do Setor de

⁶ Segundo Valter Gilson Gemente, não se pode afirmar que todas as instituições continuam a utilizar o programa.

⁷ Segundo Valter Gilson Gemente, em entrevista no dia 05 de março de 2012, até o momento, a cessão de uso do Donato é gratuita para instituições públicas ou privadas e é realizada através de assinatura de Termo de recebimento do programa pela parte solicitante. A solicitação de uso do programa Donato deve ser formal, por correspondência, à Direção do MNBA. Quando da finalização do processo, serão enviados junto com o Termo de Recebimento o CD com o programa, Manual de instalação e Manual de Catalogação. Para conhecer melhor o programa é necessário marcar uma visita ao Museu Nacional de Belas Artes ou a um dos museus que já utilizam o Donato

⁸ A Coleção do Museu é formada por doações advinda de manifestações de solidariedade após o incêndio de 1978, onde muito pouca coisa pode ser salva.

Museologia e Montagem, a equipe do museu optou por elaborar o Formulário de Entrada, a Ficha de Catalogação e o Relatório de Conservação e Restauração, além do próprio banco de dados para atender à diversidade de materiais e técnicas existentes no acervo.

Em qualquer instituição museológica, o primeiro contato com a obra é a decisão sobre sua entrada na instituição como acervo, que está diretamente ligada à política de aquisição, que tem como objetivo principal estabelecer critérios dentro da proposta do museu para a seleção de obras contando com suas limitações econômicas e técnicas. E ao se consolidar a entrada no acervo do museu, uma Ficha de Registro ou Ficha de Entrada é preenchida e, posteriormente, é feita uma Ficha de Catalogação que tem a definição clássica de ser a descrição física e temática para a identificação da obra e sua indexação em banco de dados, também é a comunicação para todo acesso e disseminação da informação.

As informações da Ficha de Catalogação do SIMBA são bem completas tanto para obras tradicionais como para as obras contemporâneas. Segundo Gilson Gemente do MNBA, a ficha pode ser atualizada de acordo com a especificidade do acervo de cada instituição. Além da ficha de catalogação das obras, o Donato possui outras sete fichas: Autores, Molduras, Imagens, Restauração de papel, Restauração de pintura, Restauração de moldura, Restauração de obras 3D. Para obras contemporâneas como as instalações e os *ready-made*, o MNBA utiliza a ficha “objeto 3D” com a possibilidade de visualizar a imagem do objeto em todos os ângulos. Já a Ficha de Catalogação do MAM/RJ tem um formato mais específico ao acervo moderno e contemporâneo contemplando informações como: endereço ou contato do artista, endereço do atelier, instruções de montagem, currículo em anexo, etc. O MAC/Niterói e a PINACOTECA/Estado de São Paulo usam a Ficha de Catalogação do SIMBA com ampliações de alguns tópicos como: endereço de contato com o artista e instruções de montagem.

Os dois problemas constatados durante a pesquisa em relação à documentação foram: a falta de informações e a não atualização dos dados. Segundo Sehn (2010, p.65), “[...] a perda da informação e o gerenciamento inadequado da informação geram conflitos e o processo de curadoria, por sua vez, torna-se mais complexo para gerenciar sua proposta com os ambientes”.

Enfim, obviamente é fundamental uma atualização nos dados com uma linguagem mais técnica e feita por profissionais especializados para não ocorrer má interpretação ou carência de informações relevantes.

A informação incorreta também torna complexos os procedimentos de conservação, pois vale ressaltar que a obra contemporânea vai se alterando pela diversidade de materiais e combinações ou problemáticas imprevistas, em um ritmo mais acelerado do que ocorre com as obras tradicionais. O registro das alterações ocorridas com a obra contemporânea pode se perder se não for processada de forma sistemática na documentação. E, muitas vezes, em função das variáveis que surgem com o tempo, o artista também pode alterar a sua leitura inicial e auxiliar discutindo, se possível, com os profissionais do museu e permitindo novas visualizações para manutenção da leitura do significado da obra. A documentação é a garantia da historicidade da obra, portanto, não pode ser um instrumento estático, mas em processo permanente de atualização.

A PINACOTECA/ Estado de São Paulo prevê, no contrato de aquisição da obra, a exigência da entrevista do artista, da família, enfim seja do doador ou vendedor, com a curadoria e com o conservador-restaurador sobre a obra, sua produção, manutenção e exposição. Trabalhos como o de Sehn (2010) e o de Castrillo (1999), além do site do International Network for the Conservation of Contemporary Art (INCCA), oferecem muita ajuda para entrevista com o artista e sobre a documentação. A imagem em vídeo é um dos recursos importantes e que auxilia a área da conservação e da restauração. Sehn vai mais além ainda quando afirma que

[...] o objetivo da documentação refere-se ao registro das condições do objeto e o processo de intervenção, onde o espaço e questões intangíveis como: movimento, luz, e outros necessitam de novos campos de captura – como interpretar as diversas tipologias, o registro das inúmeras partes, etc. (2010, p.65)

É importante discutir os critérios e as metodologias de documentação para que aspectos importantes sobre a obra possam ser preservados sem correr o risco de uma interpretação inadequada da intenção do artista.

De forma geral, os problemas encontrados em relação à documentação são semelhantes em todas as instituições visitadas, sendo os mais comuns:

- Mudanças na infra-estrutura tecnológica que exige recursos financeiros para sua atualização e treinamento especializado, além de uma assistência regular para manutenção dos equipamentos;
- Falta do profissional capacitado na área de documentação e automação. Em muitos casos, a tarefa passa a ser exercida por um profissional não especializado, às vezes, por um estagiário, gerando inúmeros equívocos e até a perda da informação;

- Necessidade de estabelecer um vocabulário específico para a obra contemporânea sob pena de elaborar sistemas de representação da informação ambíguos que dificultam o trabalho de todos - do curador até o visitante.

Quanto à manutenção do SIMBA/Programa Donato, Valter Gilson Gemete aponta como o maior dos problemas “a falta de verba permanente para que se possa manter o sistema, adicionar novas funcionalidades e prestar um serviço adequado de suporte aos usuários”. E ao ser perguntado sobre o futuro do Programa, ele imagina que o Programa Donato possa “atender as instituições sem precisar ser instalado em cada museu, podendo os usuários fazer suas consultas em qualquer museu da sua região.”

A falta de recursos financeiros permanentes para atualização dos sistemas somados às constantes transformações tanto dos recursos eletrônicos quanto dos meios e materiais da arte contemporânea, torna fundamental que a ação documental disponível hoje garanta um registro mais completo e atualizado, promovendo uma satisfatória recuperação da informação no futuro.

Diluir as fronteiras através das novas tecnologias é democratizar, é estabelecer o diálogo e o conhecimento entre os profissionais e o artista, entre o público e a arte. Mas para isso é necessário ter vontade política, o que nos parece estar sempre em descompasso com a produção artística atual.

3. A Relação Artista – Obra – Museu

Na arte contemporânea há muitas possibilidades, o artista trabalha mais conceitualmente, ou seja, ele projeta o invisível através daquilo que é visível, conduzindo a matéria-prima do mundo real ao mundo da arte, buscando fazer uma obra – ideia. O artista pode ser o que executa a obra, que faz questão de executar todo o processo de criação. Ou o artista pode elaborar um projeto para a realização da sua ideia, por assistentes ou pelo proprietário, que pode acontecer uma única vez ou diversas vezes, não importando a permanência do material original. Essa liberdade conceitual e material mostra que a intenção se sobrepõe ao material, desta forma a obra não é absoluta, pois, muitas vezes, se modifica no tempo.

Como muitos artistas ainda estão em atividade e têm interesse na perpetuação do seu trabalho, a participação tem sido cada dia mais vivenciada pelas instituições museológicas aproximando-os de outras atividades como, por exemplo, do projeto “Arte em diálogo”, no MNBA, que, segundo o curador Pedro Xexéo, retomou a relação afetiva dos artistas com o ambiente nostálgico da antiga ENBA que o museu mantém em sua

história. Outro exemplo foi o evento “Documento Objeto”, da Série: Acervos Contemporâneos: Questões Práticas, patrocinado pelo INCCA-RJ e o MAM/RJ, em outubro de 2011 que teve-se a oportunidade de conversar com dois artistas: Daniel Toledo e Paulo Vivacqua sobre seus trabalhos da Coleção do MAM relatando como a integração com o museu os ajudam no processo de manutenção e difusão de suas obras.

A importância desse contato entre os artistas e o museu deve estar presente não só nas atividades de exposição, mas é fundamental a sua participação desde o momento da aquisição com uma entrevista com o curador e o conservador-restaurador, a exemplo da PINACOTECA/ Estado de São Paulo, citada anteriormente, procurando pontuar questões que possam interferir na conservação. Para Gagner,

[...] uma das especificidades mais importantes de um projeto de conservação de obras contemporâneas é o diálogo que se constitui em três: implica o conservador - restaurador, a obra e o artista. A participação desse último pode ser uma fonte sobre os materiais utilizados, os métodos de aplicação empregados e sobretudo para expressar os conceitos embutidos na obra. (1995, p.9)

O relato do artista, portanto, ao ser relacionado com a obra propiciará uma tomada de decisão mais coerente no tratamento e na conservação. Porém conhecer a intenção do criador, não significa que o conservador-restaurador deva agir em conformidade com o desejo do artista, pois sua elaboração nem sempre revela o que o objeto expressa (WETERING, 1989, p.4).

A obra de arte é a emoção do momento do artista e, freqüentemente, ele não considera que a mudança faça parte do seu trabalho, e nem todos os artistas podem ou se dispõem a discutir a evolução da obra com seu envelhecimento natural e as problemáticas relacionadas à montagem, ao transporte, à exposição e à conservação. Já o conservador-restaurador segundo Umberto Eco (1976, p.58) é “[...] assim como o crítico, aquele que descobre a lei que governa a obra, o seu idioleto⁹, o diagrama estrutural que preside a todas as suas partes”.

Para tanto, cabe a ele com competência técnica e a autonomia intelectual, reunir todo conhecimento sobre o objeto e o ambiente em que este se encontra, aliados à função simbólica que desempenha, conduzindo sua percepção às escolhas a serem efetuadas. Sendo assim, a prática do conservador-restaurador necessita de uma maior cooperação na tomada de decisões, não só do artista e do curador, mas com práticas

⁹ Segundo o dicionário Aurélio (1998) “é uma variação de uma língua única a um indivíduo. É manifestada por padrões de escolha de palavras e gramática ou palavras, frases ou metáforas que são únicas desse indivíduo”.

específicas relativas à História da Arte e à Ciência e Tecnologia, sem o domínio exclusivo.

Por isso, é fundamental a ética profissional apontada por Viñas (2004, p.154-168), para uma ação orientada com parâmetros de funcionalidade, sincretismo, sustentabilidade, coletividade com a subjetividade, necessários para a decodificação da obra e uma documentação exaustiva que respalde a prática.

Enfim, a obra não pode ser devolvida ao seu estado original, pois lida com a criação, o tempo, os conceitos, o real e o imaginário, além das alterações físico-químicas e dos acidentes humanos. É preciso muita percepção para conjugar criteriosamente todas as questões, não só as de natureza material, mas também as questões subjetivas e as institucionais, principalmente quando falamos de arte contemporânea que gera significados que ultrapassam as discussões e práticas no campo da restauração, já tão solidificadas em obras tradicionais. Apesar da abrangência do tema, é necessário que as instituições museológicas repensem seus objetivos e suas metas com relação ao seu acervo contemporâneo.

4. O Espaço Expográfico como Instância Comunicacional

Nos últimos anos, a linguagem dos museus ocupou um lugar privilegiado na mídia, nas discussões acadêmicas e nos meios sociais. Debates se sucedem na busca para garantir ao visitante a imersão total diante de um cenário cada vez mais atraente. Muitos curadores defendem a adoção do “cubo branco” (O'DOHERTY, 2007), onde o espaço deve ser neutro permitindo ao público fruir as obras de arte “sem qualquer interferência”. Mas o importante dentro desse cenário é a possibilidade de gerar o DIÁLOGO, que segundo o Aurélio¹⁰, significa “1. Entendimento através da palavra, conversação, colóquio, comunicação. 2. Discussão ou troca de idéias, conceitos, opiniões, objetivando a solução de problemas e a harmonia”, ou seja, no nosso contexto de museu é gerar condições de entrelaçar em um mesmo lugar possibilidades de comunicação tornando a exposição “um espaço de experiência estética” (GONÇALVES, 2004, p.149).

Os museus ganham novas dimensões na sua relação dialógica com o público quando é trabalhado pelo viés estético, que na visão de Walter Benjamin (2002), tem duplo conceito: por um lado é uma estética objetiva que tem forma, restrita à matéria e

¹⁰ Termo pesquisado no Novo Dicionário Aurélio – Dicionário Eletrônico, Positivo Informática, de 2009.

fadada à morte; e por outro é a ideia das imagens, que é a essência da arte, que se eleva e abre espaços livres para criações e é ironicamente indestrutível.

No museu, é nesta dualidade ligada à matéria e ao intangível que se movem as ideias, se constroem discursos e se comunicam narrativas constituindo, assim, o ato comunicacional. É na relação do visível com o invisível, da aparência com a essência, do enunciado com o que é significado, da realidade com a representação; que o museu se encontra e se funde com a história do homem. Segundo Maurice Halbwachs (1990), é aí que se instaura o “quadro espacial” pela proximidade dos mais simples acontecimentos favorecendo o registro e o recordar. E o que tece tudo isso como elemento socializador é a linguagem.

A linguagem da exposição como o espaço socializador é, segundo Cury (1999, p.18),

[...] a ponta do iceberg do processo de musealização, é a parte que visualmente se manifesta para o público e a grande possibilidade de experiência poética através do patrimônio cultural.

Enquanto nas exposições tradicionais a experiência poética normalmente se fixa por cronologia ou por temática, ou ainda pela combinação de ambas; na arte contemporânea a exposição constitui-se como um desafio requerendo uma abordagem diferenciada do percurso linear que se acostumou a presenciar. As novas linguagens como as instalações, as performance, os *ready-mady*, entre outros, passam a disponibilizar de todo o espaço físico, em um percurso corporal e sensorial, e não somente visual aproximando assim as exposições de arte contemporânea da linguagem do teatro (GONÇALVES, 2004, p. 20-61).

A arquitetura dos museus também passam por reformulações, seja para atender novas linguagens e/ou para sua funcionalidade, como exemplo a reforma da Pinacoteca/ Estado de São Paulo¹¹, ou são projetados para ocupar um lugar na história da arquitetura, como o exemplo do Museu de Arte Contemporânea (MAC), de Niterói.

Seja em espaços reformulados ou em espaços projetados, a exposição da obra contemporânea gera uma interdependência entre a estética e o espaço. É um conjunto dinâmico uma vez que o objeto está em função essencialmente do jogo que se estabelece entre as sombras, as luzes, as relações de volume entre as formas, a correlação com o teto, a parede e o chão, além do espaço – tempo que varia em função do contato do público, como ocorre com as obras interativas. São fatores em número

¹¹ Reforma teve o projeto de autoria do arquiteto Paulo Mendes da Rocha, entre 1993-1998, com o qual ganhou o prêmio Mies van der Roche de arquitetura em 2000.

infinito considerando o espaço tanto interno quanto o espaço externo ao museu. O espaço no museu passa a ser é um protagonista real do espetáculo das formas.

Mas é bom ressaltar que, de acordo com Scheiner (2003), a exposição museológica

[...] não apenas conjuga pessoas e objetos, mas também – e principalmente – conjuga pessoas e pessoas: as que fizeram os objetos, as que fizeram a exposição, as que trabalham com o público, as que visitam o museu, as que não estão no museu, mas falam e escrevem sobre a exposição.

E é essa a essência do poder comunicacional do museu. Dialogar, coletivizar, compartilhar, gerar encontros, pois segundo Halbwachs (1990, p.228) “um homem que se lembra sozinho daquilo que os outros não se lembram, assemelha-se a alguém que vê o que os outros não vêem”. Os museus só existem se percebidos e sentidos com um espaço relacional.

Com a experiência desta dissertação realizada foi possível perceber o caráter de mutabilidade do poder evocativo das imagens de acordo com a concepção do espaço expositivo. Ao ordenar espacialmente uma outra leitura, as relações de percepção do indivíduo também mudam criando a “possibilidade de geração do novo – novos discursos, novos olhares sobre as identidades” (SCHEINER, 2006, p.56). A exposição também se torna um conceito quando é provocada intencionalmente pelo curador com novas vivências transformando o museu em um espaço de descobertas e de encontros.

Deve-se ter extremo cuidado para não negligenciar o receptor e trabalhar a comunicação apenas como transferência de informação. Cabe lembrar, que não existe público geral, mas na verdade público real em suas variações. As informações proliferam em todos os espaços e adquirem novas funções, além de informar, devem também seduzir, chamar a atenção, captar o olhar. A sedução antecede a função do intelecto – antes de dizer, seduzir.

Os museus na contemporaneidade, e neste caso cito mais precisamente os museus visitados, têm trabalhado no sentido de diminuir a separação entre suas coleções expostas e os seus visitantes. Como afirma Freire (1970, p. 63), “a comunicação implica numa reciprocidade que não pode ser rompida [...] desta forma, na comunicação não existem sujeitos passivos”. Nessa perspectiva de relação, a necessidade de diálogo se impõe. Citando outra vez Freire (1992, p.120): “enquanto relação democrática, o diálogo é a possibilidade de que dispomos de, abrindo-me ao pensar dos outros, não fenecer no isolamento.”

5. Considerações Finais

Sabendo que as funções de uma obra – estética, histórica, simbólica, material – agem simultaneamente na imagem, buscar equilibrar todos esses fatores em uma ação definida não é fácil. Não existe um único caminho. Entretanto, quando o assunto é arte contemporânea, as dificuldades encontradas são inúmeras.

As discussões sobre as possibilidades e os limites da conservação de obras contemporâneas têm aumentado, principalmente pela exigência da atuação do conservador-restaurador diante da vulnerabilidade matérica da obra que, carregada de uma multiplicidade semântica, em curto prazo de tempo e, às vezes, até antes de estar concluída, necessita da ação do profissional. Mas mesmo com o aumento dos debates, o acesso às informações sobre pesquisas e práticas ocorridas neste campo ainda são poucas e restritas, até como temática na formação acadêmica.

O trabalho de conservação da obra contemporânea compreende, além do objeto com seus aspectos matéricos e semânticos, o ambiente climático em que está inserida, a concepção estética da curadoria e a viabilidade financeira.

A discussão aqui apresentada retoma a importância da documentação detalhada e atualizada, como também é fundamental o trabalho interdisciplinar (conservador-restaurador, artistas, curadores, museólogos, historiador da arte), da aquisição à exposição, que possa dar conta da diversidade e dos problemas encontrados sem correr o risco de se tornar a obra um “fragmento” desconectado das suas múltiplas referências de tempo, espaço, matéria, fruição. O conservador-restaurador tem a capacidade de reunir os aspectos fundamentais para a leitura da obra, em função do conhecimento a respeito do objeto enquanto matéria, do meio ambiente, da intenção do artista e do museu, da sua função simbólica e, assim, elaborar criteriosamente propostas de conservação e restauração.

Nas visitas realizadas foi possível visualizar os resultados positivos de um planejamento sistemático com metas de curto, médio e longo prazo. Destacam-se principalmente as ações de conservação preventiva, fundamentais para garantir ou minimizar a rápida deterioração, não apenas das obras contemporâneas, mas de todo o acervo dos ciclos de restauração-deterioração-restauração. Assim, cabe aqui a importância da implementação de um plano de conservação preventiva como estratégia de administração das suas coleções. Por conseguinte, é necessário que o profissional

conservador-restaurador seja valorizado e o cargo seja uma exigência para todos os museus e instituições culturais.

Chega-se à conclusão de que o desafio do Museu diante da obra contemporânea é trabalhar a convivência com a diferença dos materiais, sua temporalidade, seus conceitos e toda a sua complexidade.

6. Referências

BENJAMIN, Walter. **O conceito de crítica de arte no romantismo alemão**. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 2002. 144 p. (Biblioteca pólen).

BOTTALLO, Marilúcia. **A Documentação de Acervos Contemporâneos** : critérios e metodologias. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/conserva_ao_restaurar/PAPER_MARILUCIABOTTALLO.doc. Acesso em: 3 Ago. 2010.

BRANDI, Cesare. **Teoria da restauração**. Tradução Beatriz Mugayar Kühl. 2. ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004. 261 p.

CURY, Marília Xavier. **Exposição**: análise metodológica do processo de concepção, montagem e avaliação. 1999. 134 p. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

ECO, Umberto. **A estrutura ausente**: introdução à pesquisa semiológica. Tradução: Pérola de Carvalho. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976. xxii, 426 p., il.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da esperança**: um encontro com a pedagogia do oprimido. São Paulo: Paz e Terra, 1992. 245 p.

_____. **Extensão ou comunicação**. Tradução: Rosisca Darcy de Oliveira. São Paulo: Paz e Terra, c1970. 93 p.

GAGNER, Richard. *Du possible de la de-restauration: Art Contemporain, le droit de l'artiste, le multiple, la reconstruction*. In : **Colloque sur la conservation restauration de biens culturelles**, Paris. 1995.

GEMENTE, Gilson; ABREU, Laura. Uma experiência brasileira em automação de museus: o Museu Nacional de Belas Artes. In: CONFERENCE OF THE INTERNATIONAL COMMITTEE FOR EDUCATION, 2002, Porto Alegre. Oficinas... Porto Alegre: CIDOC, 2002. Disponível em: <http://cidoc.mediahost.org>. Acesso em: 10 jan. 2012.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. **Entre cenografias: o museu e a exposição de arte no século XX**. São Paulo: Edusp: FAPESP, 2004. 164 p., il. (algumas color.).

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990. 189 p. (Biblioteca Vértice. Sociologia e política ; 21)

LIMA, Diana Farjalla Correia. **O que se pode designar como museu virtual segundo os museus que assim se apresentam**. Disponível em: <http://dci2.ccsa.ufpb.br:8080/jspui/bitstream/123456789/531/1/GT%209%20Tt%2011%20LIMA,%20Diana%20Farjalla%20Correia.%20O%20que%20se%20pode%20designa....pdf>. Acesso em: 30 nov. 2010.

LOUREIRO, Maria Lucia de Niemeyer Matheus. **Museus de arte no ciberespaço: uma abordagem conceitual**. 2003. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) - Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia (IBICT), Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.

MACEDO, Rita. **Aspectos da especificidade da arte contemporânea na conservação e restauração**. In: 4º Encontro IPCR – A História, a Formação e as Boas Práticas em Conservação. Lisboa: IPCR, 2005. Disponível em: <http://www.alpha.pt/boletim5/pdf/1-ritamacedo.pdf>. Acesso em julho, 2011.

O'DOHERTY, Brien. **No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte**. Tradução: Carlos S. Mendes Rosa. São Paulo: Martins Fontes, 2007. xxii, 138 p., il.

VIÑAS, Salvador Muñoz. **Teoria contemporânea de la Restauración**. Madrid: Síntesis, 2003. 205 p., il.

SCHEINER, Tereza C. Comunicação, educação, exposição: novos saberes, novos sentidos. **Semiosfera**, v. 3, n. 4/5, Rio de Janeiro: ECO/UFRJ, 2003. Disponível em: <http://www.eco.ufrj.br/semiosfera>. Acesso em: 10 jul. 2010.

_____. Museologia e interpretação da realidade: o discurso da História. In: **Symposium Museology as a field of study: museology and history**. ICOM/ ICOFOM. ICOFOM STUDY SERIES, 35. Alta Gracia, Cordoba, 2006, p. 53-60.

SEHN, Magali Melleu. **A preservação de “instalações de arte” com ênfase no contexto brasileiro: discussões teóricas e metodológicas**. 2010. 236 p. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

WETERING, Ernst van de. *The Autonomy at Restoration: Ethical Considerations in Relation to Artistic Concepts*. In: **Historical and Philosophical Issues in the Conservation Cultural Heritage**. Los Angeles : GCI, 1996.

Sites

Site do INCCA: <http://www.incca.org>.

Site do MAC/Niteroi: www.macniteroi.com.br

Site do MAM/RJ: <http://www.mamrio.org.br>

Site da PINACOTECA/São Paulo: <http://www.pinacoteca.org.br>

Site do MNBA: <http://www.mnba.org.br>

MUSEUS CASTRO MAYA: DE COLEÇÃO PRIVADA A MUSEU PÚBLICO

Denise Maria da Silva Batista¹; Marcio Ferreira Rangel²

Resumo

O presente trabalho aborda a Coleção Castro Maya, com ênfase nas dificuldades enfrentadas na sua preservação/conservação e comunicação, em virtude das interferências do meio ambiente neste patrimônio. A Coleção, construída pelo industrial, colecionador e mecenas Raymundo Ottoni de Castro Maya, pertence aos Museus Castro Maya: Museu do Açude, localizado no Alto da Boa Vista e o Museu da Chácara do Céu, localizado em Santa Teresa. A instituição, tombada pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), em 1974, tem origem na Fundação Raymundo Ottoni de Castro Maya, criada pelo colecionador, em 1962 e extinta em 1983. Este trabalho, além de discutir a relação entre colecionismo, museu e patrimônio, museu e sociedade, pretende analisar a narrativa proposta pelo colecionador e as propostas e soluções para os problemas ambientais aplicadas nos museus, especialmente no Museu do Açude, e suas influências na construção das diversas narrativas para a coleção ao longo de sua história.

Palavras-chave: Museu. Museologia. Patrimônio Cultural. Colecionismo. Museus Castro Maya.

Resumen

En este trabajo se aborda la colección Castro Maya, haciendo hincapié en las dificultades que enfrentan en su preservación / conservación y la comunicación, debido a la interferencia de la equidad en este entorno. La colección, construido por el empresario, coleccionista y mecenas Raymundo Ottoni de Castro Maya, pertenece a Museos Castro Maya: Museo de la Presa, ubicado en el Alto da Boa Vista y el Museo de la Chacra del Cielo, ubicado en Santa Teresa. La institución, registrada por el Instituto del Patrimonio Histórico y Artístico Nacional (IPHAN) en 1974, tiene su origen en la Fundación Raymundo Ottoni de Castro Maya, creado por el coleccionista en 1962 y disuelto en 1983. Este trabajo, además de discutir la relación entre la recopilación, el museo y el patrimonio, el museo y la sociedad, tiene como objetivo analizarla narrativa propuesta por el colector y las propuestas y soluciones a los problemas medioambientales que se aplican en los museos, especialmente el Museo de la Presa, y sus influencias en la construcción las narrativas diferentes para la recogida a lo largo de su historia.

Palabras clave: Museo. Museología. Patrimonio Cultural. Colecionismo. Museos Castro Maya.

¹ Mestre em Museologia e Patrimônio pelo PPG-PMUS (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/Museu de Astronomia e Ciências Afins), Bacharel em Biblioteconomia e Documentação pela Universidade Federal Fluminense, Bibliotecária dos Museus Castro Maya (IBRAM/MinC). Membro da Diretoria da Rede de Bibliotecas e Centros de Informação em Arte do Estado do Rio de Janeiro.

² Doutor em História das Ciências pela Fundação Oswaldo Cruz/COC, Mestre em Memória Social e Bacharel em Museologia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Pesquisador do Museu de Astronomia e Ciências Afins, Professor Adjunto da Escola de Museologia (UNIRIO) e Coordenador do Mestrado em Museologia do PPG-PMUS (UNIRIO/MAST).

Abstract

This paper discusses the Castro Maya Collection, with emphasis in the difficulties encountered in your preservation/conservation in virtue of the interferences of the environment in this heritage. The Collection, built by the industrialist, collector and patron Raymundo Ottoni de Castro Maya, belongs to the Castro Maya Museums: *Açude Museum*, located in Alto da Boa Vista and the *Chácara do Céu Museum*, located in Santa Teresa. The institution, declared cultural heritage by the National Historic and Artistic Heritage Institute (IPHAN), in 1974, originate in the Raymundo Ottoni de Castro Maya Foundation established in 1962 and extinguished in 1983. This paper, besides discussing the relationship between collecting and heritage, museum and society, intend to analyse the narrative proposed by the collector and the proposals and solutions to the environmental problems applied in the museums, specially *Açude Museum*, and theirs influences in the construction of the various narratives to the collections throughout its history.

Keywords: Museum. Museology. Cultural Heritage. Collecting. Castro Maya Museums.

1. Introdução

Quando se junta à palavra patrimônio termos como histórico, artístico, cultural e natural, entre outros, ao se falar de um bem/objeto ou um conjunto destes, quase que imediatamente, pelo menos para aqueles que estejam direta ou indiretamente ligados ao campo do patrimônio, surgem outras associações como museu-história-memória-testemunho-conservação-preservação-restauração, entre outras. Entre os bens e objetos que normalmente conduzem a estas associações estão as coleções museológicas e, no caso de instituições como os Museus Castro Maya, os imóveis que as abrigam e o espaço onde encontram-se localizados. Porém, é preciso salientar que a preservação e a conservação apesar de serem assuntos que vêm sendo longamente discutido em diversos organismos e instituições nacionais e internacionais como a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), o Conselho Internacional de Museus (ICOM) e o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) e das inovações tecnológicas em favor da conservação e preservação de bens culturais, em países como o Brasil os desafios nessa área nem sempre são adequadamente enfrentados.

Estes desafios estão presentes em várias instituições, particularmente nas públicas, em razão da falta de recursos técnicos/tecnológicos, financeiros e/ou humanos. Entre as razões apontadas para a degradação destes bens está o fato de estarem submetidos a um meio ambiente hostil, sem proteção adequada, especialmente em países tropicais como o Brasil, em cidades como o Rio de Janeiro, que convivem com altas taxas de umidade relativa do ar e variações bruscas de temperaturas. E é nesse meio ambiente que encontram-se coleções museológicas, que são compostas em sua

maior parte “por materiais instáveis que submetidos anteriormente ao uso prolongado e às agressões normais do meio típico, tornaram-se vulneráveis e propensos a reações químicas e físicas com repercussão na sua própria estrutura.” (CHENIAUX, 1994, p. 14). Sob condições desfavoráveis, objetos de arte ou conjunto de bens culturais que deveriam estar sendo devidamente conservados acabam sendo submetidos à restauração que de acordo com o artigo 9º da Carta de Veneza (CARTAS patrimoniais, 2004, p. 93): “é uma operação que deve ter caráter excepcional”.

No caso dos Museus Castro Maya, às dificuldades elencadas acima, junta-se o fato de que as duas casas que abrigam suas coleções fazem parte de um rol de instituições - Museu Casa de Rui Barbosa (Rio de Janeiro, RJ), o Museu Casa da Hera (Vassoras, RJ) e o Museu Antonio Parreiras (Niterói, RJ) - em que o que se entende como patrimônio cultural e o que se denomina patrimônio natural convivem forçosamente em função do espaço onde os imóveis estão localizados ou mesmo da forma como estes espaços foram sendo constituídos ao longo dos anos. Para além do encantamento que a junção, num mesmo espaço, destas duas categorias de patrimônio (cultural – natural) provoca nos freqüentadores destas instituições, sejam eles funcionários, prestadores de serviços ou visitantes, há inúmeros desafios a serem enfrentados por aqueles que direta ou indiretamente são responsáveis por sua manutenção e administração. A respeito de instituições com as características dos Museus Castro Maya, pode-se ainda lembrar Seckler, (1999, p. 67): “O jardim é um acervo natural, regido por leis próprias, e, como acervo natural, exerce uma profunda influência em todos os outros acervos que lhe estão próximos [...]”. Sobre esse aspecto vale ainda destacar o caminho sugerido por Delfim (1999, p. 72) para a condução dessa discussão: “Sempre temos de atrelar nossa visão à percepção do todo: se protegemos uma edificação e os bens que ela contém, temos de proteger também o sítio natural no qual ela se insere, com o mesmo rigor.” É nessa perspectiva de pensar o patrimônio integralmente que os Museus Castro Maya, especialmente neste momento em que a construção do Anexo da Chácara do Céu encontra-se em andamento, deverá discutir e buscar soluções para os confrontos que desde o início, conforme veremos adiante, se estabeleceram entre suas coleções abrigadas nas casas e a natureza (parques/jardins) que as cercam e influenciaram suas narrativas.

2. Os Museus Castro Maya: Natureza e arte

Os Museus Castro Maya, instituição oriunda da Fundação Raymundo Ottoni de Castro Maya, são constituídos pelo Museu do Açude, aberto ao público, em 1964, e pelo

Museu da Chácara do Céu, aberto em 1972. Nos dois museus reúne-se uma variada coleção de objetos de arte que conta com aquisições que vêm sendo feitas pela instituição ao longo dos anos, com alguns objetos herdados da família por Castro Maya, especialmente do pai também colecionador e numismata, além dos objetos adquiridos por mais de meio século pelo industrial, esportista, colecionador e mecenas brasileiro Raymundo Ottoni de Castro Maya. Castro Maya, como é conhecido, nasceu em Paris, em 22 de março de 1894 e faleceu em Santa Teresa, no Rio de Janeiro, em 29 de julho de 1968, na casa onde hoje funciona o Museu da Chácara do Céu. Era filho do engenheiro e industrial maranhense Raymundo de Castro Maya (1856-1935) e de Theodósia Ottoni de Castro Maya (1866-1953), carioca, com origem na tradicional família Ottoni, de Minas Gerais. Tinha dois irmãos: Christiano de Castro Maya (1890-1923) e Paulo de Castro Maya (1895-1928). Formou-se Bacharel em Direito, mas não chegou a exercer a profissão. Dedicou-se aos empreendimentos da família além de fundar e participar de diversas outras iniciativas nas quais obteve sucesso, aumentando consideravelmente sua fortuna. Em relação a este aspecto, pode-se ressaltar que o dinheiro é condição indispensável à prática do mecenato e do colecionismo, conforme afirma Pomian (1984, p. 80): “A aquisição de semióforos equivale, portanto à do bilhete de entrada num meio fechado e ao qual não se pode aceder sem ter tirado parte do dinheiro que se possui do circuito utilitário”.

Entre as atividades políticas e socioculturais desenvolvidas por Castro Maya, ao lado do colecionismo pode-se destacar: a coordenação dos trabalhos de remodelação da Floresta da Tijuca, entre 1943 e 1947; a criação da Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil (1943), que publicou 23 livros de arte que uniram a literatura e as artes plásticas; a criação da Sociedade “Os Amigos da Gravura”(1952), com objetivo de incentivar a difusão da gravura como arte, no Brasil; a destacada participação na fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1948); a participação ativa na 1ª e em várias edições da Bienal Internacional de Arte de São Paulo.

A casa onde hoje funciona o Museu do Açuê era uma casa simples de campo que começou a ser reformada e mobiliada por Castro Maya tão logo a recebeu do pai, em doação. O estilo adotado pelo colecionador para o imóvel foi o neocolonial, que começara a ganhar força nas primeiras décadas do século XX. Nessa casa Castro Maya pretendeu reunir a sua Coleção Brasileira propondo uma narrativa de valorização e preservação do passado colonial brasileiro por meio de objetos referentes àquele período conforme ele mesmo afirmou na introdução do catálogo da Fundação:

Acrescento o propósito de que ela desperte e fomite entre os visitantes o mesmo amor às coisas e à história desta cidade, que desde muito me tem conduzido a apreciar as contribuições legadas pelos artistas que aqui viveram. [...]. Consegui, também, móveis antigos de jacarandá, que estão distribuídos pela casa, e um acervo de quadros do Rio antigo, entre os quais deve ser salientada a preciosa coleção de aquarelas de J. B. Debret, executadas durante sua permanência no Brasil em princípios do século XIX. (MAYA apud FUNDAÇÃO, 1965, p. 3)

A casa de Santa Teresa, hoje Museu da Chácara do Céu, onde a família residiu ao regressar da Europa, foi demolida por Castro Maya na década de 50 e deu lugar à casa atual, em estilo moderno. Duas das exigências que Castro Maya fez a Wladimir Alves de Souza, autor do projeto da casa, foram: que tivesse paredes à vontade, o que faltava no apartamento do Flamengo, onde ele residia e que acabava limitando as aquisições de obras de artes e, que a casa oferecesse uma vista de 360° da cidade do Rio de Janeiro, incluindo, por exemplo, a Baía de Guanabara, o centro e o bairro de Santa Teresa (SIQUEIRA, 1999, p. 92). Nesta casa, de acordo com Carneiro (1955, 1 f.), Castro Maya desejava colocar somente “quadros modernos, isto é, dos impressionistas até nossos dias”.

Essa narrativa que Castro Maya propõe para sua coleção tendo como referencial a arquitetura proposta para suas casas ou vice-versa, pode ser compreendida na perspectiva da seguinte afirmação de Siqueira:

Raymundo de Castro Maya sentia que, de um lado, precisava proteger nossos valores históricos, nossos símbolos tradicionais, facilmente convertidos em relíquia decorativa pelos colecionadores sem critério e pelas instituições culturais fictícias; de outro, precisava proteger a modernidade, a arquitetura funcional, as obras de arte atuais, as técnicas artísticas pouco desenvolvidas no país, como a gravura e a impressão luxuosa de livros ilustrados. (2009, p. 191)

Ambas as casas, tombadas pelo IPHAN, em 1974, juntamente com seus parques e coleção, possuem jardins que podem ser visitados mesmo nos períodos em que os museus permanecem fechados, o que no caso do Museu do Açude, especificamente, aconteceu em vários momentos em virtude de acidentes naturais cujos prejuízos já eram mencionados nos primeiros anos do Museu.³ A razão para essa situação recorrente já foi abordada por Siqueira,

É característica da Mata Atlântica desbarrancar e, desbarrancando a mata, rolam chafarizes, quebram-se peças de louça do Porto, aterram-

³ RELATÓRIO da Fundação, 1966. 3 f. datilografadas. In: FUNDAÇÃO RAYMUNDO OTTONI DE CASTRO MAYA. Relatórios [do] Conselho [de] Administração, 1963-1980. Não paginado. (ACM-PPM 25)

se os espelhos d'água, os caminhos de acesso ao Museu ficam difíceis, caem postes de luz e de telefone. (1998, p. 91)

Esses acidentes naturais evidenciam que a convivência entre natureza e coleção pode trazer problemas que nem sempre poderão ser evitados, transformando-se assim num desafio a mais a ser enfrentado pelas instituições que se encontrem nesta situação. A extinção da Fundação em 1983 foi seguida da incorporação dos museus pelo governo federal.

2. A Coleção e Suas Múltiplas Narrativas

A Coleção Castro Maya é composta por obras de arte sobre papel, como aquarelas, gravuras e desenhos; pinturas em variados suportes; arte popular em cerâmica; azulejos; arte oriental; têxteis; prataria; mobiliário luso-brasileiro; pedras litográficas; livros e fotografias, entre outros, perfazendo um total de cerca de 27.000 itens. Desta coleção pode-se destacar, entre outros objetos, a Coleção Brasileira formada por obras de artistas e escritores viajantes do século XIX como Johann Moritz Rugendas, Jean Baptiste Debret, Maria Graham e Johann Baptiste von Spix e Carl Friedrich Philipp von Martius; a Coleção Portinari; a coleção de 23 livros de arte publicada pela Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil e a arte contemporânea representada, no Museu do Açude, por instalações de Lygia Pape, Helio Oiticica e Iole de Freitas, entre outros. Deve-se destacar que a maior parte da coleção é composta por obra de arte sobre papel, material profundamente sensível às condições climáticas das casas, especialmente aquela onde funciona o Museu do Açude.

As casas não possuem sistema de climatização sendo as condições ambientais do Museu da Chácara do Céu, por aspectos geográficos, melhores que a do Museu do Açude. Uma situação para a qual ainda não se encontrou uma solução, embora não se ignore que:

Todos os materiais, sejam eles orgânicos ou inorgânicos, sofrem ao longo do tempo e em função das condições ambientais a que estão submetidos, um processo natural e inexorável de envelhecimento e desgaste. Para uma boa conservação das coleções devem ser mantidas estáveis as condições climáticas dos espaços do museu que abrigam obras, porque as alterações bruscas de temperatura e umidade relativa do ar podem causar danos seríssimos e, às vezes, até irreversíveis, a quase todos os tipos de materiais que constituem esses acervos. (ALAMBERT; MONTEIRO; FERREIRA, 1998, p. 29).

O monitoramento do meio ambiente na Instituição, por meio de um termohigrógrafo permitiu observar, entre 2003 e 2005, que as temperaturas que variam

de acordo com as estações ficam entre 16 e 37° no Museu da Chácara do Céu e entre 12 a 32° no Museu do Açude. Pôde-se constatar em ambos os museus que a umidade relativa oscila entre 43 e 90%, apresentando quedas e elevações bruscas durante um período de 24 horas, ficando mais estável na Chácara do Céu, onde a umidade, durante a maior parte do tempo, se estabiliza em cerca de 65%. Mesmo antes do uso do termohigrógrafo já se percebia por meio da observação da degradação do acervo que a situação no Museu do Açude era mais prejudicial aos bens culturais que o meio ambiente da Chácara do Céu, apesar do uso constante de desumidificadores em ambos os museus. No entanto, deve-se ressaltar que mesmo em condições tão desfavoráveis a maior parte do acervo encontra-se em condições bastante razoáveis, o que faz lembrar a seguinte afirmação de Drumond (2006, p. 14) sobre conservação: A temperatura do ambiente deve estar entre 20 a 23°C, e a umidade relativa, entre 50 e 60%. [...]. **Ressalta-se que esses parâmetros são relativos, devendo-se considerar, principalmente, as condições ambientais às quais o acervo está adaptado**”(o grifo é nosso).

Não se pode ignorar que nem todas as mudanças, construções e desconstruções narrativas foram motivadas pela conservação, conforme afirma Siqueira:

No Museu do Açude, por exemplo, em nome de uma pretensa adequação à originalidade do estilo colonial – que por si só já é bastante duvidosa – foram fechadas portas, retiradas varandas, derrubadas paredes e demolida a decantada passagem de vidro para o Jardim de Inverno (SIQUEIRA, 2004, p. 190).

No entanto, em função dos critérios de conservação das coleções, em 1972, se pôde assistir o que talvez se seja uma das primeiras desconstruções da narrativa expositiva proposta por Castro Maya para os museus: a transferência de parte da coleção do Museu do Açude para o Museu da Chácara do Céu. Foram transferidos para a Chácara do Céu a coleção de arte sobre papel, esculturas em barro policromado e pinturas, entre outros objetos de arte. Em contrapartida, saíram da Chácara do Céu para o Museu do Açude objetos como móveis, louças e prataria, entre outros. Para receber e expor o maior número possível dessas obras vários ambientes originais da Chácara do Céu foram desmontados, sendo a sala de jantar e a biblioteca, as únicas exceções. Essas mudanças levaram Martins (1995, p.60) à seguinte afirmação: “a antiga residência do Açude é, hoje, o primeiro museu de artes decorativas do Brasil.” Nesta unidade, em que o acesso é também bastante dificultado em razão da sua localização, vem se tentando, por meio de várias iniciativas, conquistar um público que, entre outras coisas, justifique os investimentos em manutenção e a recuperação dos estragos causados pelos

acidentes naturais. Entre as iniciativas pode-se citar a criação, em 1999, do Espaço de Instalações Permanentes do Museu do Açude que, entre outras coisas, busca acolher a arte contemporânea e colaborar com a sua fruição. Este espaço também foi afetado pelas fortes chuvas de abril de 2010, que fez com que o Museu permanecesse fechado até o início de 2012, quando reabriu com destaque para a inauguração de uma nova instalação idealizada pela artista Iole de Freitas para substituir outra de sua autoria que havia sido destruída, naquela ocasião, juntamente com outros objetos de adorno dos jardins do museu.

Como parte do esforço para tentar minimizar os problemas de conservação das coleções dos museus encontra-se em andamento a construção do Anexo da Chácara do Céu, uma proposta de 1986, do museólogo e professor Anaildo Baraçal, à época, funcionário dos Museus Castro Maya.

Seguindo as diretrizes mais recentes da área da conservação, os Museus Castro Maya estão discutindo e avaliando as adequações necessárias para a implantação de um projeto preventivo que preencha esta lacuna e que se impõe como estratégico para a preservação de suas coleções. Como consequência deste processo, foi necessário a elaboração de um novo projeto museográfico para os dois museus. A partir destas transformações, no Museu Chácara do Céu, o público terá acesso aos espaços que hoje são ocupados pelo corpo técnico da instituição e que originalmente eram as dependências dos funcionários e a antiga cozinha da casa. Este novo espaço também abrigará a biblioteca de acervo geral e o arquivo histórico.

3. Considerações Finais

A despeito das discussões em torno de tais mudanças não se pode esquecer que as noções de patrimônio e museu não são estanques e se modificam e ressignificam no tempo e no espaço conforme afirma Scheiner (1998, p. 110): “[...] é fundamental analisarmos o Museu como o que ele realmente é: um objeto plural, que se modifica e muda de sentido, inserindo-se ora numa dimensão tradicionalista, ora na prodigiosa dimensão da virtualidade”.

É importante lembrar que todas essas construções e desconstruções narrativas, algumas vezes resultado de decisões de cunho museológico e quase sempre de cunho administrativo podem influenciar na forma como as instituições são percebidas pelo seu público, que a despeito do que lhe é proposto também pode construir a sua própria narrativa para os objetos que lhe são expostos. Os objetos, de acordo com Pomian

(1984), carregam a sua própria narrativa ainda que no seu percurso de vida sejam deslocados de sua origem e destituídos de sua função original para se tornarem objetos de coleção.

Neste trabalho analisamos uma instituição que nasceu da vontade de um indivíduo, que acima de tudo amou a cidade que escolheu para viver e presentear com aquilo que parece ter-lhe sido mais caro, ou seja, sua coleção abrigada nos imóveis onde passara grande parte de sua vida.

4. Referências

ALAMBERT, Clara Correia d'; MONTEIRO, Marina Garrido; FERREIRA, Silvia Regina. **Conservação: posturas e procedimentos**. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 1998. 104 p., il. (algumas color.).

BAPTISTA, Anna Paola P. Absolutamente modernos?: a arte brasileira das bienais e dos MAMs e os desafios de uma coleção particular. **MUSAS: Revista Brasileira de Museus e Museologia**. Brasília, DF, v. 3, n. 3, p. 67-78, 2007.

BARAÇAL, Anaído. **Estudo e proposta de ampliação do espaço físico do Museu da Chácara do Céu**. Rio de Janeiro, jan. 1986. 18 f. datilografadas.

CARNEIRO, José Piquet. **Carta de José Piquet Carneiro ao Professor Oswaldo Teixeira do Museu Nacional de Belas Artes**. Rio de Janeiro, 2 de maio de 1955. 1 f.

CURY, Isabelle (Org.). **Cartas patrimoniais**. 3. ed. rev. e aum. Brasília, DF.: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2004. 407 p. (Edições do Patrimônio).

CHENIAUX, Violeta. A importância da conservação preventiva de acervos museológicos. **Conselho Regional de Museologia, 2ª Região**. Caderno de textos, v. 1, n. 1, f. 14-15, dez. 1994.

DELFIM, Carlos Fernando. **Conservação do patrimônio natural: mesa-redonda: a casa e o jardim**. In: SEMINÁRIO SOBRE MUSEUS-CASAS: conservação, 3, 1998. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1999. p.67-79.

DRUMOND, Maria Cecília de Paula. Prevenção e conservação em museus. In: **Caderno de diretrizes museológicas**. 2. ed. Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura; Brasília, DF: IPHAN: DEMU, 2006. 152 p. il. color.

FUNDAÇÃO RAYMUNDO OTTONI DE CASTRO MAYA. **Catálogo**. Rio de Janeiro: Fundação Raymundo Ottoni de Castro Maya, 1965. 52, [24] p., il.

FUNDAÇÃO RAYMUNDO OTTONI DE CASTRO MAYA. Relatórios [do] Conselho [de] Administração, 1963-1980. Não paginado.

HORTA, Maria de Lourdes Parreiras. A Casa Geyer: a preparação de um futuro museu-casa, ou de uma casa-museu. **JORNADA MUSEOLÓGICA**, 2001, Rio de Janeiro. **Jornada Museológica: notícias sobre museus-casas**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2002. p. 21-28.

MARTINS, Carlos. Raymundo Ottoni de Castro Maya: legado de um homem de cultura. **The Journal of Decorative and Propaganda Arts**, Flórida, Estados Unidos, v. 21, p. 60-65, 1995. Número dedicado ao Brasil.

MUSEUMS LIBRARIES AND ARCHIVES COUNCIL. **Conservação de coleções**. São Paulo: EDUSP: VITAE, 2005. 220 p. (Museologia. Roteiros práticos, 9).

MUSEUS CASTRO MAYA. Rio de Janeiro, 2003. Disponível em <http://www.museuscastromaya.com.br/>. Acesso em: jul. 2009.

_____. **Relatório relacionado aos gráficos de medição com termohigrógrafo**. Rio de Janeiro: Museus Castro Maya, 13 jun. 2006. 8 f.

OS MUSEUS Castro Maya. São Paulo: Banco Safra, 1996. 349 p., il.

POMIAN, Krzysztof. Coleção. In: ENCICLOPÉDIA Einaudi, v. 1: memória – história. Lisboa: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 1984, v.1, p. 51-86.

SECKLER, Jurema. **Conservação do patrimônio natural**: mesa-redonda: a casa e o jardim. In: SEMINÁRIO SOBRE MUSEUS-CASAS: conservação, 3, 1998. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1999. p.67-79.

SCHEINER, Teresa. Museu e Contemporaneidade. In: **Apolo e Dionísio no Templo das Musas**; Museu: gênese, idéia e representações na cultura ocidental. 1998. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) - Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1998.

SIQUEIRA, Vera Beatriz. **Castro Maya, a coleção, os museus e a cidade**: A cidade e os museus de Castro Maya. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL “MUSEUS E CIDADES”, 2003, Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2004. p. 181-192.

_____. Espelhos urbanos: ordenação temporal na coleção Castro Maya. In. ABREU, R.; CHAGAS, M. (Org.). **Memória e patrimônio**: ensaios contemporâneos. 2. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009. p. 187-198.

_____. **Política de conservação e atuação dos Museus Castro Maya**. In: SEMINÁRIO SOBRE MUSEUS-CASAS: conservação, 3, 1998. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1999. p. 90-95.

CASA DA FLOR – EXPERIMENTO, POESIA E MEMÓRIA: UM OLHAR MUSEAL

Mario de Souza Chagas¹; Danielle Maia Francisco²

Resumo

A desagregação subjetiva e social imposta ao negro foi transformada por Gabriel Joaquim dos Santos, num modo diferente e criativo de se expressar. Este arquiteto popular se inclui, com sua obra singular e poética, no grupo dos artistas "construtores do imaginário". A Casa da Flor – produção arquitetônica de uma vida inteira – traz as marcas do tempo, possui a força agregadora de uma Casa Museu e gera benefícios culturais, sociais, políticos e econômicos para a população da Região dos Lagos (RJ), que compreende os municípios de Armação dos Búzios, Arraial do Cabo, Cabo Frio e São Pedro da Aldeia.

A Casa da Flor ao articular a dimensão social do bem cultural, a imaginação poética de um sujeito criador e a memória social de uma Região, afirma-se também com extraordinária potência política.

Este projeto tem o objetivo de examinar a função social e política da Casa da Flor, reconhecida como Patrimônio Cultural do Estado do Rio de Janeiro e lugar de produção de novas experiências e saberes.

Lançar um olhar museal para a Casa da Flor, aceitando a sua energia de vida e de experiência, pode contribuir para a valorização de uma museologia que, para além de um regime de normas e procedimentos técnicos, desenvolve uma perspectiva compreensiva, sem perder potência crítica.

Palavras-chave: Casa da Flor, memória, Museologia

Resumen

La degradación subjetiva y social impuesta al negro fue transformada por Gabriel Joaquim dos Santos en un modo diferente y creativo de expresarse. Este arquitecto popular, con la singularidad y poética de su obra, hace parte del grupo de artistas denominado "construtores do imaginário".

La Casa da Flor – producción arquitectónica de toda una vida – trae las marcas del tiempo, posee la fuerza de agregación de una Casa Museu y genera beneficios culturales, sociales, políticos y económicos para la población de la Região dos Lagos (RJ), que comprende los municipios de Armação de Búzios, Arraial do Cabo, Cabo Frio y São Pedro da Aldeia.

La Casa da Flor al articularse dentro de la dimensión social como un bien cultural, activar la imaginación poética del sujeto creador y la memoria de la Região dos Lagos, se afirma con extraordinaria potencia política.

¹ Poeta, museólogo, mestre em memória social, doutor em ciências sociais, professor do PPGMS e PPGPMUS, ambos da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio).

² Historiadora, mestranda do Programa de Pós Graduação em Museologia e Patrimônio (PPGPMUS) da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio).

Este proyecto tiene como objetivo examinar la función social y política de Casa da Flor, reconocida como Patrimonio Cultural del Estado do Rio de Janeiro y lugar de producción de nuevas experiencias y saberes.

Lanzar una mirada museológica sobre Casa da Flor, tomando en cuenta su energía vital y experiencia, puede contribuir para la valorización de una museología que, más allá de un régimen de normas y procedimientos técnicos, desenvuelve una perspectiva comprensiva, sin perder potencia crítica.

Palabras-clave: Casa da Flor, memória, museologia

Abstract

The subjective and social dissociation imposed to the black people was transformed by Gabriel Joaquim dos Santos in a different and creative way of expression. This popular architect, with his unique and poetic work, is included on the group of the artists “builders of the imaginary”.

“Casa da Flor” – architectural production of a whole life – brings the marks of time, it has the aggregating force of a House Museum and generates cultural, social, political and economic benefits to the population of “Região dos Lagos” located in the state of Rio de Janeiro, which comprises the cities of Armação dos Búzios, Arraial do Cabo, Cabo Frio and São Pedro da Aldeia.

“Casa da Flor”, while articulating the social dimension of the cultural good, the poetic imagination of a creator subject and the social memory of a region, asserts itself as an extraordinary political power.

The goal of this project is to examine the social and political role of “Casa da Flor”, recognized as Cultural Heritage of the state of Rio de Janeiro and as a place of production of new experiences and knowledges.

To cast a museological look to “Casa da Flor”, accepting its energy of life and experience, may contribute to the valorization of a museology that, beyond a system of rules and technical procedures, develops a comprehensive perspective, without losing critical power.

Key-words: Casa da Flor, memory, museology

1. Introdução

A natureza do tempo tem sido, ao longo do tempo, um dos enigmas da humanidade. Sabe-se e não se sabe o que é o tempo. Poetas, filósofos, historiadores e cientistas debruçam-se sobre a matéria do tempo. Para alguns o tempo é fluxo, sucessão, continuidade; para outros o tempo é e apenas é; para outros ainda o tempo é ilusão, é maia, parece que é, mas não é; para outros, enfim, o tempo é um deus ou um ente absoluto.

Sabendo e não sabendo o que é o tempo, admitindo que ele pode ser fluxo, ilusão, um absoluto e o que é, queremos afirmar que as dimensões cultural, educacional, social, política, econômica e espacial da Casa da Flor ganham sentido na, e articulam-se com a sua dimensão temporal. O tempo é a substância de que a Casa é feita.

A Casa da Flor, situada no município de São Pedro da Aldeia (RJ), foi tombada em 1987 pelo Instituto Estadual do Patrimônio Cultural (INEPAC), na categoria de Patrimônio Histórico e Cultural, e, na atualidade, está em tramitação o seu tombamento na esfera federal pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).

A Casa da Flor, em nosso entendimento, tem vocação para encarnar a complexidade das relações que afetam os campos de construção, tensão e transformação da museologia contemporânea e das dinâmicas dos processos museais. Por esta vereda, podemos compreendê-la como uma casa museu, uma casa que foi construída como uma obra de arte ou um artefato cultural, uma casa que é ao mesmo tempo monumento e documento e que, por tudo isso, foi elevada à categoria de patrimônio e que hoje se encontra em processo de ressignificação e apropriação cultural.

A Casa da Flor - por mais singular que seja - à semelhança de outras casas museus encena uma dramaturgia de memória capaz de afetar, emocionar, quebrar barreiras racionais, provocar imaginações, sonhos e encantamentos, esgarçar as fronteiras entre objetividades e subjetividades e, ao lado de tudo isso, manipular objetos, idéias, cores, formas, números, textos, sons, luzes e espaços visando a produção de narrativas com extraordinário acento lírico (CHAGAS, 2009, p.13).

O presente texto, ainda que ancorado no terreno da museologia, tem interesse no diálogo com os estudos de história, memória, antropologia, sociologia, educação e outras áreas do conhecimento. Esse diálogo permite uma melhor compreensão da Casa da Flor ao longo do tempo e do seu significado no mundo contemporâneo, especialmente no que se refere às esferas municipal, estadual e federal.

Hoje, a Casa da Flor ocupa no imaginário social do município onde se localiza um lugar de destaque estranho e paradoxal, ela é ao mesmo tempo amada e odiada, bem e mal querida, endeusada e satanizada, protegida e largada ao deus-dará. Tudo isso, faz deste lugar de abrigo um lugar privilegiado para os estudos de memória, museu e patrimônio.

A compreensão da Casa da Flor como um museu coloca-nos frente a frente com o entendimento de museu na atualidade. Afinal de contas o que é um museu hoje?

Mesmo sem a intenção de uma resposta definitiva e bem acabada, podemos dizer que museu é uma palavra, uma instituição, um fenômeno (ou fato) social, um conceito, uma prática social e ainda mais. Não vamos aqui fazer uma arqueologia da palavra museu, mas consideramos importante registrar que sobre ela existem camadas e camadas de sentido; não vamos examinar a instituição museu, vamos apenas consignar

que nenhuma instituição é óbvia, todas são feitas por pessoas e se constituem a partir de relações sociais; não vamos também analisar o museu como fenômeno (ou fato) social, vamos apenas assinalar que esse entendimento durkheimiano é um entre tantos outros entendimentos possíveis acerca dos museus.

Admitir a possibilidade de pensar os museus como conceitos e práticas sociais implica a aceitação de que existem determinadas características que permitem identificá-los e compreendê-los em movimento na sociedade, o que, por sua vez, abre caminhos para o enquadramento museal da Casa da Flor.

2. Casa da Flor: camadas e camadas de tempo

A Casa da Flor é obra de arte, é poesia, é arquitetura, é monumento, é documento e é um bom exemplo da articulação que o patrimônio e museu possibilitam entre mundos e culturas diferentes, entre memórias e experimentos.

A desagregação subjetiva e social a que são submetidos os indivíduos negros no Brasil foi transformada por Gabriel Joaquim dos Santos, num modo diferente e criativo de se expressar. Este arquiteto popular se inclui, com obra singular e poética, no grupo dos artistas construtores de imaginários insólitos, fantásticos e, por vezes, surreais, artistas que romperam com os padrões tradicionais e criaram estéticas e formas incomuns pautadas numa inventividade livre de modelos e cânones. Entre estes artistas encontram-se, por exemplo, Ferdinand Cheval³ (1836 - 1924), Antoni Gaudí⁴ (1852 - 1926) e Antonio Virzi⁵ (1882-1954) ⁶.

Filho de uma índia e de um negro ex-escravo, Gabriel Joaquim dos Santos nasceu em Cabo Frio, em 1892 - quatro anos após a Abolição da Escravatura - e morreu, em 1985, também em Cabo Frio. Seu Gabriel - como ficou conhecido - dedicou 73 anos de sua vida, que não foi curta, à construção de uma Casa⁷.

A Casa da Flor - produção arquitetônica de vida inteira - traz as marcas do tempo, a força agregadora de uma casa museu e a geração de benefícios culturais, sociais, políticos e econômicos para a população da Região dos Lagos (RJ), que

³ Carteiro francês que viveu em Drôme e passou 33 anos recolhendo pedras e construindo o seu "Palácio Ideal", exemplo ímpar de arquitetura espontânea.

⁴ Arquiteto catalão, nascido em Reus e falecido em Barcelona, onde sua obra foi consagrada e até hoje é venerada como símbolo da cidade e da potência criadora da Catalunha.

⁵ Arquiteto nascido em Palermo, na Itália e falecido em São Paulo, em 1954. Chegou ao Rio de Janeiro por volta de 1910 e criou uma obra arquitetônica inovadora, expressiva, singular e instigante.

⁶ É importante observar que Ferdinand Cheval, Antoni Gaudí, Antonio Virzi e Gabriel Joaquim dos Santos, em alguma medida, foram contemporâneos.

⁷ Amelia Zaluar, guardiã do acervo da Casa da Flor e presidente do Instituto da Casa da Flor.

compreende os municípios de Armação dos Búzios, Arraial do Cabo, Cabo Frio e São Pedro da Aldeia. Nesta casa, “muito engraçada”, no sentido de ser portadora de graça, e plena de potência política - estão articuladas a dimensão social do bem cultural, a imaginação poética de um sujeito criador e a memória social de uma Região.

Lançar um olhar museal para a Casa da Flor, aceitando os sinais e as marcas de vida e de experiência que ali estão gravadas, pode contribuir para a valorização de uma museologia que, para além de um regime de normas e procedimentos técnicos, desenvolve uma perspectiva compreensiva, sem perder potência crítica.

As pesquisas realizadas para subsidiar o registro da Casa da Flor na categoria de patrimônio estadual indicam que em 1912 Seu Gabriel Joaquim iniciou a construção da obra de arte que manteria em processo até o final de sua vida⁸. Trata-se de uma pequena casa e de uma extraordinária obra de arte composta por cacos de cerâmica, faiança, porcelana, vidro, ladrilho e de toda uma série de materiais e objetos considerados “imprestáveis” e destinados ao lixo. Velhos bibelôs, lâmpadas queimadas, conchas, pedrinhas, correntes, tampas de metal, manilhas, faróis de automóveis e muitos outros itens foram recolhidos e reutilizados. Há na obra do Seu Gabriel Joaquim dos Santos uma dimensão poética que dialoga com muitas outras poéticas contemporâneas e que, de modo especial, conversa com Manuel de Barros que diz: “Tudo o que a nossa civilização rejeita, despreza e mija em cima, serve para fazer poesia”(1997: p.19);⁹ e que também diz: “O poema é antes de tudo um inutensílio.” (1982: p.23)¹⁰.

A Casa da Flor lida com inutensílios e, portanto, com poéticas que podem ser percebidas em seu discurso arquitetônico formal e também em sua gramática decorativa, composta de detalhes e fragmentos que não foram originalmente produzidos para a composição de estruturas arquitetônicas. A Casa é ela mesma um artefato composto de artefatos coletados e re-significados, retirados do rio do tempo e colocados em outra escala temporal. O exame da decoração do interior da Casa da Flor pode revelar aspectos da vida subjetiva, da memória e da poética do Seu Gabriel, mas também apresenta marcas e sinais da vida social dos grupos que ocupavam os territórios por onde o artista se movimentava. Nesse sentido, as paredes da Casa revestidas por vários objetos apresentam textos ou hipertextos que permitem ou remetem à leituras diferenciadas. Esse é o caso, por exemplo, de um emblema da Wolksvagem embutido

⁸ A inscrição “Casa da Flor - 1923”, registrada em uma das fachadas, marcaria, segundo alguns relatos, o ano em que Seu Gabriel, depois de um sonho, passou a incorporar à arquitetura da Casa materiais que se destinavam ao lixo.

⁹ Cadernos de Sociomuseologia nº 19. Museu, Literatura e Emoção de lidar. Mário de Souza Chagas e Myrian Sepúlveda dos Santos. 1987.

¹⁰ Entrevista exclusiva de Manoel de Barros em Caros Amigos. Rio de Janeiro, ano 1, n.3, p.18-21, 1997.

em uma das paredes e que nos remete à questões que colocam em pauta as apropriações artísticas, as antropofagias culturais, as reciclagens, as re-significações, bem como o diálogo entre a indústria e o artesanato, o plural e o singular, o lixo e o luxo.

De algum modo, a Casa construída por Seu Gabriel apresenta - por intermédio de sua mobília, de suas paredes, de sua argamassa, de seu discurso formal - uma certa maneira de ver o mundo. O arquiteto, construtor de sua própria Casa, sonha e coleciona, constrói e sonha, constrói e coleciona um leque extraordinário de artefatos.

Seu Gabriel Joaquim dos Santos, arquiteto-artista-colecionador, vive como diria Walter Benjamin “uma tensão dialética entre os pólos da ordem e da desordem”. A existência do colecionador, ainda de acordo com Benjamin, está sujeita a “uma relação muito misteriosa com a propriedade (...)”, “(...) a uma relação com as coisas que não põe em destaque o seu valor funcional ou utilitário, a sua serventia, mas que as estuda e as ama como o palco, como o cenário de seu destino. O maior fascínio do colecionador é encerrar cada peça num círculo mágico onde ela se fixa quando passa por ela a última excitação – a excitação da compra”¹¹ (ou da aquisição¹² dizemos nós, buscando maior precisão conceitual). O trabalho sistemático do Seu Gabriel, dedicado – repita-se - por 73 anos, à construção da Casa da Flor (sinfonia inacabada), à formação de uma obra-coleção capaz de ir além da morte do autor, à fabricação de um artefato-feito-de-artefatos implicou a produção de um patrimônio que, banhado nas águas da temporalidade, transformou-se em referência cultural para a cidade de São Pedro da Aldeia e para o Estado do Rio de Janeiro. A Casa da Flor, tendo sido construída por um artista que nasceu e viveu à margem ou quando muito bordejando e bordando os limítrofes entre o sistema e o “outro lado do rio”¹³, é hoje reconhecidamente um bem simbólico importante para a afirmação de identidades e para a valorização da memória e dos saberes das comunidades da denominada Região dos Lagos.

3. Breve Leitura do Silêncio

A Museologia, em nosso entendimento, pode ser compreendida como um campo e nesse sentido tem pouco interesse discutir se ela é arte, ciência ou técnica. Como campo a sua configuração situa-se na relação entre: os seres humanos, os objetos

¹¹ BENJAMIN, W. Rua de Mão Única, Obras Escolhidas III. São Paulo: Brasiliense, 1987, p.228.

¹² É importante assinalar que entre as diferentes formas de aquisição encontram-se: a doação, a compra, a permuta e a coleta. Não incluímos neste rol o saque, o furto e o roubo pelo caráter criminoso destas práticas; no entanto, convém, não esquecer, que elas alimentaram museus e coleções.

¹³ “outro lado do rio” é um fragmento de um verso de um poema que faz parte do livro (inédito) “rodadágua”, de autoria de Mario Chagas.

qualificados e o espaço socialmente constituído. Nesse sentido, o museu é espaço de relação, de encontro, de vivência e convivência. Para além das diferenciações entre os museus, para além da museodiversidade, para além dos museus ortodoxos, dos novos museus e dos museus sociais, impõe-se a questão: o que fazer com os museus?

Em resposta a esta questão é possível dizer que os museus podem ser compreendidos como práticas sociais colocadas ao serviço da sociedade e de seu desenvolvimento e que têm como características principais: “o trabalho permanente com o património cultural integral; o uso do património cultural como recurso educacional; a presença de acervos (herdados ou construídos) e de exposições (de longa, média ou curta duração) abertas ao público, com o objetivo de propiciar: a construção social da memória, a percepção crítica da realidade cultural brasileira, o estímulo à produção de conhecimento, novas oportunidades de lazer e a vocação para a comunicação, investigação, interpretação, documentação e preservação de testemunhos culturais e naturais¹⁴”.

Na altura em que nos encontramos com o presente texto já é possível compreender que a Casa da Flor não apenas apresenta as características citadas (seja em ato, seja em potência), como também se insere no grupo especial de práticas e instituições que operam a favor do desenvolvimento de um olhar museal que se ampara em uma nova perspectiva museológica, em uma museologia social ou mesmo em uma museologia crítica.

Tudo isso favorece o entendimento de que a Casa da Flor, compreendida de um ponto de vista museal, está em sintonia dialógica com o ideário da Mesa Redonda de Santiago do Chile, ocorrida em maio de 1972, e que tinha por foco a função social dos museus.

A Mesa Redonda de Santiago do Chile, ocorrida há 40 anos, apontava para a necessidade dos museus estarem conectados com o seu tempo e trabalhando radicalmente a favor da sociedade e da comunidade em que estavam inseridos.

Poéticas e políticas museais estão presentes no mundo ocidental desde o aparecimento das primeiras práticas e instituições e, portanto, desde o século XVII. A partir das décadas de 1960 e 1970 uma renovação especial destas poéticas e políticas entrou em ação. Novas experiências foram desenvolvidas e as práticas que até então estavam situadas às margens do sistema museal foram deslocadas da periferia para o centro das discussões ou de modo ainda mais radical: gradualmente as noções de

¹⁴ Ver Política Nacional de Museus, lançada em 2003, no MHN, por iniciativa do Ministério da Cultura.

periferia e centro museal foram desconstruídas e a potência transformadora dos museus passou a ser acionada por grupos sociais diferenciados. Esta é a origem das denominadas: nova museologia, ecomuseologia, museologia popular, museologia crítica, museologia social, sociomuseologia e outras denominações.

A Casa da Flor possui a força agregadora de uma casa museu e gera benefícios sociais e políticos para a população da Região dos Lagos, no Estado do Rio de Janeiro. Esta Casa, tendo como referência o olhar sensível de um arquiteto popular e espontâneo, constitui um arco de linguagem abrangente, em diálogo com os movimentos culturais, sociais e políticos que eclodiram na segunda metade do século XX.

Sobre esta Casa tão singular pairou e ainda paira certo silêncio, especialmente no que se refere às gestões políticas no município de São Pedro da Aldeia. A importância da Casa é reconhecida e alardeada especialmente pelos que vêm de fora, pelos estrangeiros, ao passo que entre os munícipes frequentemente é silenciada, esquecida, pouco valorizada.

Entre o alarde e o silêncio vai sendo construída em torno da Casa da Flor uma narrativa muito peculiar. Uma narrativa que a partir do jogo de cheios e vazios, sons e silêncios, aceleração e desaceleração constrói outra coisa, outra história, outras possibilidades cognitivas, afetivas, sensoriais e intuitivas. É, por esse caminho, que se torna possível escutar a voz do silêncio da Casa da Flor.

O desafio da musealização da Casa da Flor, cujo problema no presente texto está apenas delineado, passa, em nosso ponto de vista, pelo fortalecimento da pesquisa, da comunicação e da conservação; bem como pela dinamização de sua função social, pela valorização de sua capacidade de propiciar sonhos e ativar o imaginário individual e coletivo, pelo reconhecimento da singularidade de sua linguagem museal, e ainda pela compreensão de que nos museus, por mais diferentes que sejam, está em permanente construção e desconstrução a tecitura de uma trança de três fios, que envolve: o poético, o político e o pedagógico.

4. A Experiência do Olhar é Limite e Deslimite

Segundo Seu Gabriel Joaquim dos Santos, o demiurgo da Casa da Flor: “Esta Casa não é uma casa; isto é uma história, é uma história porque foi feita por pensamento e sonho.”

Pensamento e sonho, conhecimento e emoção, eis a explicitação da matéria da Casa¹⁵. Uma Casa para a qual olhamos e que, ao mesmo tempo, impacta o nosso olhar.

Olhar e ser olhado. Olhar e ser olhado pela coisa olhada é uma experiência museal muito forte e recorrente. Tem-se frequentemente, nos mais diferentes tipos de museus, a impressão de que o tempo todo, ao tempo em que se vê, se é visto. E não se é visto apenas pelos outros visitantes que vemos e nos vêm, somos vistos pelas coisas concretas, pelos artefatos materiais, pelos objetos que vemos. Do fundo do tempo, do fundo de suas materialidades, do fundo de suas culturas ancestrais ou não, eles nos vêm e nos questionam; assim como nós os vemos e os questionamos.

A Casa da Flor propicia esta experiência, ela tem esta extraordinária peculiaridade cultural. As suas paredes nos olham do fundo do tempo, o tempo é a sua substância. (BENJAMIN, 2000, p.140-141)

Síntese provisória: não somos apenas sujeitos de conhecimento debruçados sobre determinados objetos de conhecimento, somos também objetos nas mãos dos nossos aparentes objetos de conhecimento.

Escolhemos os temas de pesquisa, mas também podemos dizer, em certos casos, que somos escolhidos por eles: as suas peculiaridades, as suas estranhezas e os seus ritmos nos escolhem e direcionam o nosso olhar. Em certos casos é preciso travar uma verdadeira luta contra os condicionamentos objetais. Tudo isso, para a afirmação da liberdade, tragicamente condicionada.

No cotidiano de nossas vidas recebemos e sofremos as influências do que vemos, do que não vemos e imaginamos, dos amigos e dos inimigos, dos parentes, dos conhecidos e dos desconhecidos. Todas essas influências, misturadas com nossas subjetividades, pautam temas de reflexão e pesquisa, determinam abordagens e criações artísticas, produzem equilíbrios e desequilíbrios.

5. Considerações Finais

A história das sociedades humanas pode ser compreendida como um processo dinâmico e dialético que traz em si o princípio da contradição, o gérmen da mudança. A

¹⁵ Estevão Silva da Conceição, construiu a. A "Casa de Pedra" uma das construções mais originais da cidade, de São Paulo e fica no coração da favela Paraisópolis, no bairro do Morumbi. É um lugar com arcos salpicados de pedras e paredes cobertas com todo o tipo de objeto - de pratos, xícaras e estátuas a máquinas de escrever e telefones celulares. O que parece mais surpreendente é que um homem que nunca ouviu falar do arquiteto catalão Antoni Gaudí (1852 - 1926) tenha construído algo tão próximo do seu estilo. Uma espécie de Seu Gabriel contemporâneo.

realidade não é estática, é dinâmica, dialética, está em transformação. Os museus não são estáticos, estão em movimento, em mudança; eles são dialéticos e estão submetidos ao princípio da contradição.

Tempo, patrimônio, memória, criação, museu, comunicação, poética, voz e silêncio são categorias que a experiência com a Casa da Flor permite acionar. Esta experiência constitui o repto de lidar com um patrimônio cultural cuja vocação museal está impressa em seu corpo, como marca de nascimento.

As casas museus (sejam elas casas das camadas populares, das classes médias ou das elites sociais e econômicas), a rigor, são casas que saíram da esfera privada e entraram na esfera pública ou do serviço aberto ao público, deixaram de abrigar pessoas, mas não deixaram necessariamente de abrigar objetos, muitos dos quais foram sensibilizados pelos antigos moradores da casa e hoje sensibilizam nas mais diferentes direções os visitantes da casa.

As casas museus e seus objetos servem para evocar nos visitantes lembranças de antigos habitantes, de hábitos, sonhos, alegrias, tristezas, lutas, derrotas e vitórias; mas servem também para evocar lembranças das casas que o visitante habitou e que hoje o habitam. (CHAGAS, 2009, p. 15).

“Eu tenho um pensamento vivo”, dizia Seu Gabriel. E ao dizer isso como que saltava em direção ao futuro. Para além do fardo, da labuta nas salinas, Seu Gabriel trouxe para a sua vida e trazia para o seu abrigo, a interferência da arte, o novo, a memória, a criação.

A Casa da Flor continua sendo isso: sonho e imaginação, memória e criação, museu e patrimônio, inspiração e desconforto, a encarnação de um pensamento vivo e desafiador.

6. Referências

ABREU, Regina. **A fabricação do imortal: memória, história e estratégias de consagração no Brasil**. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

BACHELARD, Gaston. **A poetica do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BRASIL. **Política Nacional de Museus**. 1ª ed. Brasília, 2007.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Minas Gerais: Editora UFMG, 2007.

_____. **Charles Baudelaire: um lirico no auge do capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, v.III)

BORDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001

BOURDIEU, Pierre. **As Regras da Arte – gênese e cultura no campo literário**. São Paulo; Companhia das Letras, 1996.

_____. **Uma História Social do Conhecimento – de Gutenberg a Diderot**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

CHAGAS, Mario de Souza. **Há uma gota de Sangue em cada Museu – a ótica museológica de Mario de Andrade**. Santa Catarina: Editora Argos, 2006.

_____. A poética das casas museus de heróis populares. **Revista Mosaico**, n.04, v.1, anoll, p.1-4, 2011.

_____. **A imaginação museal - Museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro**. Rio de Janeiro: IBRAM, 2009.

_____. **Museália**. Rio de Janeiro: JC Editora, 1996.

DURKHEIM, Emile. **As Regras do Método Sociológico**. Editora: Martin Claret: São Paulo, 1996.

FLORENTINO, Manolo. **Em Costas Negras – uma historia do trafico de escravos entre a África e o Rio de Janeiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

GONÇALVES, José Reginaldo S. **Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios**. Rio de Janeiro: Coleção Museu, Memória e Cidadania, 2007.

HOLANDA, Sergio Buarque de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

LIRA, Sérgio. **O Museu é a Minha Casa: Para uma Nova Museologia Etno(gráfica)**. Águas Santas: 2004.

SANTOS, Maria Célia Teixeira Moura. **Encontros Museológicos – reflexões sobre a Museologia, a educação e o museu**. Rio de Janeiro: Coleção Museu, Memória e Cidadania, 2008.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. **A escrita do Passado em museus históricos**. Rio de Janeiro: Garamond, 2006.

ZALUAR, Amélia. **Livro de apontamentos de Seu Gabriel Joaquim dos Santos**. Instituto Cultural Casa da Flor. Rio de Janeiro: 1989. Inédito.

ZALUAR, Amélia. **A Casa da Flor - Tudo caquinho transformado em beleza**. Rio de Janeiro: Editora Fólio Digital, 2012.

O LUGAR DO PASSADO NO PRESENTE: AS NARRATIVAS DOS JOANENSES ACERCA DE MUSEU E PATRIMÔNIO ARQUEOLÓGICO - UM ESTUDO DE CASO NA ILHA DO MARAJÓ, PARÁ

Luzia Gomes Ferreira¹; Marcia Bezerra²

Resumo

É notória em âmbito nacional a relevância do patrimônio arqueológico do estado do Pará e dos demais estados da Amazônia, visto pelo que contribui para compreensão das ocupações humanas na América do Sul. No entanto, emerge no contexto amazônico a demanda pela gestão desse patrimônio e criação de museus por parte dos moradores que hoje habitam as localidades onde se encontram os sítios arqueológicos. A partir de um diálogo disciplinar entre Museologia, Arqueologia e Antropologia, nesta proposta de comunicação buscamos apresentar reflexões acerca do nosso estudo de caso na Vila de Joanes, Ilha do Marajó - PA. Joanes localiza-se no litoral leste da Ilha e apesar das suas bucólicas praias e igarapés, um dos elementos que se impõe visualmente na paisagem joanense são as ruínas de uma antiga igreja construída de pedra, datada de meados do século XVII, assim como, os vestígios arqueológicos que afloram do solo, especialmente, após as fortes chuvas. Na praça central da Vila localiza-se o Sítio PA-JO-46 e os moradores demandam a criação de um museu. Partimos do pressuposto que as narrativas são construções sociais, logo plurais. Contudo, as narrativas plurais geram polifonias de vozes, quase sempre estabelecendo conflitos. Por conta disto, sabemos que a depender do contexto, algumas narrativas são ouvidas e outras silenciadas. Com base nas narrativas orais dos joanenses procuramos entender: **a)** como ocorre a fruição das pessoas do presente com o passado a partir desses artefatos produzidos por populações extintas? **b)** que significados outros, são atribuídos ao patrimônio arqueológico, ultrapassando as esferas das políticas públicas e das pesquisas acadêmicas? **c)** é possível pensar na gestão compartilhada do patrimônio arqueológico no contexto amazônico adotando o princípio da multivocalidade? **d)** e o museu, serve para que?

Palavras-chave: Joanes, Museu, Narrativas, Passado, Presente, Patrimônio Arqueológico.

Abstract

It is evident in the national significance of the archaeological heritage of the state of Pará and other Amazonian states, since it contributes to the understanding of human

¹ Museóloga; Antropóloga; Professora Assistente I da Faculdade de Artes Visuais do Instituto de Ciências da Arte (ICA) da Universidade Federal do Pará (UFPA), onde leciona para os cursos de Museologia e Artes Visuais; Atualmente é coordenadora do curso de Bacharelado em Museologia; Membro Regular Individual do Conselho Internacional de Museus (ICOM) e Associada à Associação Brasileira de Antropologia (ABA); E-mail: lu.ayeomi@gmail.com

² Arqueóloga; Professora Adjunta de Arqueologia do Programa de Pós-Graduação em Antropologia/PPGA, da Universidade Federal do Pará e do Departamento de Antropologia da Indiana University, nos Estados Unidos; Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq - Nível 02. Desde julho de 2012 atua no Centro Nacional de Arqueologia/IPHAN. É representante do World Archaeological Congress na América do Sul desde 2008. E-mail: marciabezerrac14@gmail.com

occupation in South America, however, emerges in the Amazon region the demand for the management of this heritage and creation museum by the residents who now inhabit the localities where the archaeological sites. From a disciplinary dialogue between Museology, Archeology and Anthropology, this communication proposal we present our reflections on the case study in the village of Joanes, Ilha do Marajó - PA. Joanes is located on the east coast of the island and despite its bucolic beaches and creeks, one of the elements that is imposed on the landscape visually joanense are the ruins of an ancient church built of stone, dating from the mid-seventeenth century, as well as the archaeological remains that surface soil, especially after heavy rains. In the central plaza of the village lies the Site PA-JO-46 and the residents demand the creation of a museum. We assume that the narratives are social constructions, so plural. However, the narratives create plural voices of polyphony, often setting conflicts. Because of this, we know that depending on the context, some other stories are heard and silenced. Based on the oral narratives of joanenses seek to understand: **a)** as is the enjoyment of the people present with the past from artifacts produced by these populations become extinct? **b)** that other meanings are attributed to the archaeological heritage, beyond the spheres of public policy and academic research? **c)** it is possible to think of the shared management of the archaeological heritage in the Amazon region by adopting the principle of multivocality? **d)** and the museum, is to what?

Keywords: Joanes, Museum, Narratives, Past, Present, Archaeological Heritage.

Resumen

Es evidente la importancia nacional del patrimonio arqueológico del estado de Pará y otros estados amazónicos, ya que contribuye a la comprensión de la ocupación humana en América del Sur, sin embargo, emerge en la región amazónica la demanda de la gestión de este patrimonio y la creación de museos de la población que ahora habitan en las localidades donde ahora son los sitios arqueológicos. A partir de un diálogo interdisciplinario entre la Museología, Arqueología y Antropología, esta propuesta de comunicación que presentamos nuestras reflexiones sobre el estudio de caso en el pueblo de Joanes, Ilha do Marajó - PA. Joanes se encuentra en la costa este de la isla, aunque sus playas bucólicos y arroyos, uno de los elementos que se impone en el paisaje visual joanense son las ruinas de una antigua iglesia construida en piedra, que data de mediados del siglo XVII, así como restos arqueológicos en la superficie del suelo, que surgen especialmente después de las fuertes lluvias. En la plaza central del pueblo se encuentra el sitio PA-JO-46 y la población exige la creación de un museo. Suponemos que las narrativas son construcciones sociales, de modo plural. Sin embargo, los relatos de creación de voces plurales de la polifonía, a menudo la creación de conflictos. Debido a esto, sabemos que dependiendo del contexto, algunas historias sean escuchadas y otras silenciadas. Basado en relatos orales de joanenses, tratamos de comprender: **a)** como es el disfrute de lo presente con el pasado de los artefactos producidos por estas poblaciones se extinguieron? **b)** qual los otros significados se atribuyen al patrimonio arqueológico, más allá de los ámbitos de política pública y la investigación académica? **c)** es posible pensar en la gestión compartida del patrimonio arqueológico en la región amazónica mediante la adopción del principio de multivocalidad? **d)** y el museo, es a qué?

Palabras clave: Joanes, Museo, Narraciones, Pasado, Presente, Patrimonio Arqueológico.

1. Introdução

Este artigo apresenta parte da pesquisa realizada para a elaboração da dissertação de mestrado intitulada *O lugar de ver relíquias e contar história: o museu presente/ausente na Vila de Joanes, Ilha do Marajó – Pará*, de autoria da Prof.^a Luzia Gomes Ferreira, sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Marcia Bezerra de Almeida e co-orientação do Prof. Dr. Flávio Leonel Abreu da Silveira. A referida pesquisa desenvolveu-se no âmbito da Antropologia Social, no Programa de Pós-Graduação em Antropologia (PPGA) da Universidade Federal do Pará (UFPA) e sua defesa pública ocorreu em 05 de outubro de 2012.

Tanto na dissertação, quanto nesse artigo buscamos apresentar as possibilidades de diálogo entre Antropologia, Arqueologia e Museologia. Acreditamos que esses três campos disciplinares quando se debruçam sobre o tema museu, buscam pensar as possibilidades de tornar essa instituição mais simétrica. O desenvolvimento desta pesquisa na Vila de Joanes propiciou um exercício acadêmico no qual a interdisciplinaridade teve que ser colocada em ação. As tensões entre os três campos existem e continuaram existindo, pois lançamos diferentes olhares sobre um mesmo “objeto”. Porém, é possível que essas três áreas contribuam de forma teórico-prática para a construção de museus simétricos, considerando as particularidades de cada um e entendendo que esses espaços não são representativos de todos os grupos sociais que formam uma sociedade, mas, pode ser passível de dialogar com esses diversos grupos.

Consideramos que esta pesquisa poderá contribuir para uma reflexão mais ampla acerca da gestão do patrimônio arqueológico no contexto amazônico. Os joanenses ao demandarem a criação de um museu na Vila, buscam tomar para si a gestão dos vestígios arqueológicos encontrados durante as escavações de 1986, 2006 e 2008. A partir deste trabalho entendemos que em contextos como o da Vila de Joanes, não parece viável adotar apenas ações de coleta e arquivamento dos vestígios nas reservas técnicas dos museus dos centros urbanos, visto apenas pelo que contribui para os estudos acerca do passado mais recuado da região. É preciso cada vez mais se pensar em mecanismos de se exercitar uma gestão compartilhada do patrimônio arqueológico *in situ*, estabelecendo relações simétricas entre moradores atuais, técnicos dos órgãos gestores do patrimônio e pesquisadores, buscando assim, construir ações conjuntas de preservação e musealização descolonizantes.

2. Desvelando a Vila de Joanes do Pretérito e do Presente

A Vila de Joanes originou-se de um dos aldeamentos fundados na Ilha do Marajó na segunda metade do século XVII. Elevada à Vila no XVIII, por um tempo, passou a se chamar Monforte e, posteriormente, voltou a seu antigo nome, desde 1961, tornou-se um dos distritos do município marajoara de Salvaterra – Pará. Ainda nos tempos de aldeia, foi implantado o pesqueiro real, responsável pelo abastecimento da cidade de Belém por praticamente todo período colonial. Segundo Lopes, para a aldeia de Joanes eram encaminhados os indígenas que “desciam” do interior para o litoral da Ilha, a fim de serem, “[...] primeiro, catequizados e depois repartidos como mão-de-obra das missões, ou em Belém, trabalhando para particulares ou nas obras públicas do Governo local” (LOPES, 1999, p. 39). O mesmo autor informa que apesar de proibida a presença e moradia de “brancos” nas aldeias indígenas durante o período das Missões Religiosas, “[...] um posto militar foi montado na aldeia e alguns indígenas foram incorporados como soldados [...]” (LOPES, 1999, p. 80). Assim, por quase dois séculos, a aldeia de Joanes e, posteriormente, Vila de Monforte se constituiu em um importante entreposto comercial e militar da Ilha Grande de Joanes – antigo nome da Ilha do Marajó - sendo “[...] de extrema importância para o entendimento das relações entre portugueses, missionários e os diversos grupos indígenas que habitaram a Ilha do Marajó.” (SCHAAN, 2009, p. 130).

Se no passado a pesca se constituiu na principal atividade econômica do local, isto também vale para o presente. Joanes se configura como uma Vila de pescadores. A moradora M.L. disse-nos que: “Quando falta peixe, falta tudo” (M.L., 2012). A pesca é um trabalho majoritariamente masculino, porém, na Vila, há uma mulher que pesca em alto mar, a senhora I. V., mas, ela relatou que só vai para alto mar na companhia do marido que também é pescador. A senhora I.V. falou que a pesca é algo mais fácil para os homens, por conta da força, especialmente no manejo da rede. Os pescadores falam com muita preocupação sobre a diminuição do pescado naqueles arredores, fazendo-os ter que se distanciar cada vez mais para pescar. Os peixes mais valorizados por eles são a pescada amarela e o filhote. Todas as pessoas com as quais dialogamos tem algum parente pescador. Um assunto recorrente na fala desses pescadores é a dor causada geralmente pelo reumatismo, doença que muitos deles relataram que já tiveram ou tem. A agricultura, atualmente, perde importância em Joanes, não havendo, praticamente, mais produção de farinha na Vila. Há continuidade da atividade extrativista de coleta de bacuri.

Atualmente, a população da Vila de Joanes é de aproximadamente 1.800³ pessoas. Em Joanes há uma pequena, porém, importante atividade comercial, representada por pequenos comércios de produtos alimentícios, materiais de limpeza e higiene pessoal. Esses pequenos estabelecimentos são conhecidos na Vila como tabernas e quase todos pertencem aos moradores que não nasceram em Joanes, os chamados forasteiros⁴. Os forasteiros são pessoas que moram na Vila, mas, não nasceram lá. Geralmente são oriundas de outros municípios do Pará; estados brasileiros e países. O número de estrangeiros morando na Vila é pequeno. Há também os veranistas que possuem casas em Joanes. Estes, só estão lá em época de temporada como o verão, ou quando há os feriados prolongados. Na Vila não há farmácia, módulo policial, salão de beleza, agência bancária e nem caixa eletrônico. Com exceção da agência do Banco do Brasil, há agências bancárias em Salvaterra. Tem agência do Banco do Brasil em Soure, mas, alguns serviços deste banco são oferecidos na agência do correio. Na Vila, há uma Unidade de Saúde da Família que leva o nome “Manoel Frazão” trabalham nesta unidade as agentes comunitárias de saúde, conhecidas como ACS, técnicos em enfermagem, uma dentista e um clínico geral. Os médicos não atendem todos os dias e sim duas vezes por semana. Para realização de exames, assim como, para se consultarem com outros especialistas, os joanenses tem que se deslocar até Belém.

Estando em Belém, se deslocar para Joanes é relativamente fácil, se temos como parâmetros as grandes distâncias dentro do estado do Pará. Por exemplo, para quem está na capital, como é o nosso caso, chegar até a Vila leva mais ou menos 03h00min de viagem de navio. Mas, a depender do tipo da embarcação e da maré a viagem pode durar um pouco menos. Em Belém o barco sai do porto da Doca que fica na região central da capital paraense. Também, é possível ir de balsa, mas, a mesma sai do trapiche de Icoaraci⁵ e leva mais ou menos o mesmo tempo de viagem. Os valores das passagens variam de acordo com o tipo de classe. Navio e balsa aportam no porto de Camará e de lá é possível pegar a van que leva aproximadamente uns 15 minutos do referido porto até a Vila. Internamente a locomoção é feita por vans e micro-ônibus. Esse transporte alternativo faz a locomoção entre Joanes e Salvaterra, e o seu horário de funcionamento é pela manhã.

Não obstante, nas últimas décadas, verifica-se um forte crescimento do turismo, devido as suas praias e igarapés. Nesse sentido, Joanes vem se firmando como um dos

³Dado coletado na Unidade de Saúde da Família “Manoel Frazão”.

⁴ As pessoas nascidas em Joanes se autodenominam “Filhos de Joanes” e há uma tensão entre este grupo e os forasteiros.

⁵ Trata-se de um Distrito de Belém.

roteiros turísticos do estado do Pará, muito procurada por brasileiros e estrangeiros. Levando isto em consideração, Bezerra observa como “[...] no mês de julho, em função do verão amazônico, a sua população chegar a triplicar em tamanho [...]” (2011, p. 59). Ao atrativo natural, soma-se o arqueológico e histórico: vestígios de antigas construções coloniais, com destaque para as ruínas de “[...] uma antiga igreja construída com pedras, tijoleira e barro misturado com conchas” (LOPES, 1999, p. 89), associada à missão religiosa estabelecida no século XVIII - não se sabe ao certo se erguida pelos jesuítas ou por membros da ordem de Santo Antonio que assumiram o controle da aldeia um pouco depois de sua fundação.

3. “As coisas Presas Debaixo da Terra”: o patrimônio arqueológico de Joanes

Embora, o principal objetivo desta pesquisa foi compreender a concepção dos joanenses sobre museu, identificamos que não era possível invisibilizar o patrimônio arqueológico. Uma vez que, a demanda pela criação de um museu na Vila está intimamente ligada a gestão desse patrimônio. Não foi nosso objetivo discutir questões acerca da pré-história na Amazônia, interessou-nos, sobretudo, entender as relações dos atuais moradores de Joanes com os patrimônios arqueológicos locais. A importância dos vestígios arqueológicos como fonte de pesquisa, reside no fato de, em muitos casos, se constituírem na única forma de acessar informações sobre contextos culturais desaparecidos, sendo por isto de suma relevância garantirmos sua preservação. Mas, não só. É importante perceber estes vestígios não apenas como “artefatos” vinculados a contextos desaparecidos, mas também, através da observação e estudo das novas funções e significados que adquirem no momento em que são “[...] reintegrados nas sociedades do presente, os processos de reintrodução de elementos de uma cultura extinta numa sociedade viva [...]” (FUNARI, 1988, p. 24). Segundo Silveira & Bezerra:

O repertório material do sítio inclui: as ruínas da Igreja de Nossa Senhora do Rosário – retratada pela expedição de Alexandre Ferreira Rodrigues em 1783 -, construída em cima de antigo aldeamento indígena, além de expressivo volume de material arqueológico histórico e pré-colonial: cerâmica, louças, vidros, ferro, material construtivo e ossos (SILVEIRA; BEZERRA, 2010, p.01).

Faremos a identificação cronológica e cultural do Patrimônio Arqueológico de Joanes com base na pesquisa realizada por Lopes em sua dissertação de mestrado, intitulada *A Colonização Portuguesa da Ilha de Marajó: Espaço e Contexto Arqueológico-Histórico na Missão Religiosa de Joanes*. Com especial atenção as informações do capítulo IV no qual o autor analisa o material arqueológico proveniente do sítio PA-JO-46:

Joanes. É importante salientar que este é resultado do projeto de salvamento arqueológico realizado em 1986, ou seja, da primeira intervenção no local que, em decorrência de seu caráter emergencial, deu-se em um local não representativo da totalidade do sítio, “[...] sendo uma área de atividade que podemos considerar como zona de descarte. Mesmo assim, o material proveniente deste ‘lixão’ é muito importante para que possamos entender as relações socioculturais que se deram no sítio.” (LOPES, 1999, p.119). Lopes divide o material arqueológico do sítio em seis grupos de fragmentos, dos quais os quatro primeiros são constituídos de fragmentos cerâmicos:

1. Cerâmica indígena;
2. Cerâmica cabocla;
3. Cerâmica de Torno;
4. Louças;
5. Ossos;
6. Metais.

O primeiro grupo, da *cerâmica indígena*, associa-se as culturas estabelecidas no local antes do estabelecimento da missão e também podem indicar a partir de mudanças verificadas nos processos de manufatura destes artefatos os processos graduais de “[...] transformações culturais causados pelo contato entre as sociedades indígenas e portuguesas.” (LOPES, 1999; 121). O segundo grupo, da *cerâmica cabocla*, de uso doméstico, confeccionadas a partir de técnicas indígenas, mas possuidoras de “certos traços característicos que nos permitem relacioná-la com cerâmicas provenientes de outras localidades ribeirinhas no Marajó.” (LOPES, 1999, p.153). O terceiro grupo, da *cerâmica de torno*, pode ter uma origem europeia, trazida pelos missionários e remetendo as relações de comércio estabelecidas entre a Metrópole e a Colônia. Ou produzida internamente, no Marajó, indício de mudanças técnicas introduzidas pela colonização. O quarto grupo, as *louças* é composto tanto por faianças portuguesas, quanto por faianças finas inglesas. Os ossos, por sua vez, servem para a identificação dos padrões de subsistência relacionados a pesca, a caça e criação de animais (inclusive a criação de animais domésticos). Alterações culturais, mudanças nos hábitos alimentares dos grupos indígenas após o período de colonização, podem ser acompanhados a partir da análise deste material. Por fim os *metais* são indícios de mudanças técnicas decorrentes do contato, como substituição de ferramentas líticas, por ferramentas de metal, o que representou uma das mudanças mais significativas para os grupos indígenas pós-contato.

Houve três escavações no Sítio PA-JO-46, a primeira ocorreu em 1986, à segunda em 2006 e a terceira em 2008. Os joanenses fazem relatos sobre as escavações, não necessariamente nessa ordem cronológica, é perceptível que em suas narrativas esses tempos se misturam. A primeira ocorreu sob a coordenação de Antônio Nery da Costa Neto, que realizou o salvamento do sítio. É importante evidenciar que esse foi o primeiro feito pelo Museu Paraense Emílio Goeldi em um sítio histórico da Amazônia e o mesmo foi registrado no Livro de Tombo de sua área de Arqueologia como Sítio Joanes PA-JO-46 (LOPES, 1999, p.43). Em 2006, vinte anos depois, houve outra intervenção no sítio. A coordenação deste projeto foi da Prof.^a Dr.^a Denise. Dois anos depois, em 2008, foi desenvolvido na Vila o Projeto Pesquisa Arqueológica e Educação Patrimonial na Vila de Joanes sob a coordenação do Dr. Fernando Marques/MPEG e da Prof.^a Dr.^a Marcia Bezerra/UFGA, o objetivo deste projeto foi continuar com as ações da intervenção anterior, bem como, desenvolver atividades educativas visando à redução dos índices de destruição do sítio. (MARQUES; BEZERRA, 2008).

Em abril de 2012, um fato importante o qual presenciamos, aconteceu na Vila. Alguns moradores ligados à direção a Igreja de Nossa Senhora do Rosário, mesmo “sem a autorização” do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) resolveram cercar as ruínas para protegê-las das danificações que estão sendo causadas pelos turistas. Os moradores se reuniram e realizaram um mutirão para limpar a área das ruínas, pois a vegetação estava muito alta impedindo das pessoas transitarem pelo sítio, após a limpeza cercaram o sítio com mastros enfeitados nas cores verde e vermelho. De acordo com o relato deles, essa ação foi realizada, para impedir que carros trafeguem sobre o sítio e principalmente para que os turistas não subam e nem retirem pedaços das paredes da antiga igreja. Segundo Bezerra, “[...] um dos grupos responsáveis pela destruição do patrimônio é o dos turistas. (...) Frequentemente se observa grupos de turistas ‘escalando’ a torre da igreja para tirar fotografias ou estacionando carros sobre o sítio” (2011, p. 64).

Acreditamos que essa ação protagonizada por parte dos moradores de Joanes, contribui para desmistificar a ideia disseminada de que o fato de pessoas habitarem o entorno dos sítios arqueológicos, no caso de Joanes, há pessoas que moram sobre o sítio, geralmente praticam ações de destruição. Ao mesmo tempo, essa ação também possibilita aos órgãos gestores do patrimônio, nesse caso especificamente me refiro ao IPHAN, desenvolver mais ações de gestão compartilhada.

Podemos inferir que os contextos das escavações arqueológicas, além de suscitarem nos joanenses com os quais dialogamos uma necessidade de conhecer e

compreender o passado do lugar onde vivem, aguçou ainda mais o interesse social pelos objetos encontrados. A presença dos arqueólogos e dos técnicos do IPHAN, em certa medida contribuiu para que eles passassem a perceber aqueles objetos com outro olhar, atribuindo-lhes outros valores e significados. Para nós, ficou evidenciado nas narrativas dos joanenses que os vestígios arqueológicos, “possuem valor histórico”, logo, eles são importantes e precisam ter um lugar especial para serem guardados e apresentados tanto para comunidade local, quanto para os turistas. Evidentemente que esse lugar é o museu. A partir dessa perspectiva começamos a compreender qual é a ideia de museu dos joanenses.

4. Museu: o lugar do passado/presente na Vila das Ruínas

A partir de agora, apresentaremos as narrativas de alguns joanenses acerca do museu que eles pretendem constituir. É importante frisar que na dissertação trabalhamos com um número de quinze narrativas, contudo, para este artigo selecionamos apenas cinco. Realizamos entrevistas individuais semiestruturadas com adultos e idosos com faixa etária entre 25 a 76 anos. Não inserimos as narrativas de crianças e nem de adolescentes. A maioria das nossas interlocutoras foram mulheres. Algumas entrevistas foram realizadas nas residências dos joanenses e outras nos seus locais de trabalho. Apesar de todos terem nos cedido seus nomes completos e idade, alguns solicitaram que eu não explicitasse os seus respectivos nomes, por isso, aparece apenas as iniciais dos seus nomes.

L.: Você acha que seria interessante um museu aqui em Joanes?

E.C.S.: Se seria interessante? Seria sim. Eu acho que seria muito interessante. Até porque, uma, que a própria comunidade poderia ter acesso inclusive vê o que já tinha e o que eles conseguiram com as escavações, como os objetos antigos que as pessoas tinham em suas casas. Só pra ter uma ideia de como foi, entendeu, tem muitas pessoas que não dão assim valor, você encontra uma coisa assim e você não dá valor, sabe tem muitas pessoas que não dão valor, mas tem muitas que sim, que dão, e sem contar também com, por exemplo, com a referência: “ah, Joanes tem um museu”, poxa, já pensou? Tem as ruínas e “olha, Joanes tem um museu”. Temos que vê também pelo lado turístico que seria uma coisa bem legal, também. Atração também, por que as pessoas não tem muita coisa assim pra vê né. Então seria interessantíssimo esse museu.

L: Você acha que esse museu poderia funcionar aonde?

E.C.S: Onde poderia funcionar, bom no meu ponto de vista se fosse mais próximo ali do sítio, coisa que não comprometa o espaço e tal, até por que quando o turista vai visitar as ruínas já teria a oportunidade de entrar no museu entendeu, eu acho no meu ponto de vista. Lá seria bem interessante, desde que não comprometa.

L: O que você acha que deveria ter no museu, quais coisas deveriam ser expostas, o que deveria ter?

E.C.S: Peças, né, por exemplo, que foram retiradas dessas escavações. Sabemos

que tem pessoas que tem moedas muito antigas aqui na vila, também tem um senhor que tem parece assim uma garrafa térmica, mas não é uma, é de um material que nem é daqui mesmo é dos índios também, muitas coisas também dos índios que foram encontrados também. Acho que assim mostrar o que a nossa vila teve ou tem agora que foi resgatada. As histórias também seriam bem interessantes, que não são poucas as histórias aqui da nossa vila também. Seria tudo colocado pra ser contado aí chegaria pra ler seria bem interessante.

L: E os turistas. Eles procuram por museus quando vem pra cá?

E.C.S: Procuram, procuram, com certeza. É uma das coisas que eles procuram muito. Esse museu em Cachoeira do Arari ele só não tem mais acesso devido a localização. Fica em cachoeira do Arari, então fica muito distante daqui, que sem contar que tem o problema do transporte que nós temos, né. E não é todo tempo que podemos ir para cachoeira por que às vezes a estrada tá com problemas ainda tem isso. Mas que eles procuram, eles procuram. Esse museu de cachoeira do Arari ele é bastante famoso porque o pessoal chega aqui e que vê e um vai contando pro outro. (E.C.S., 2012).

L: O que você acha que deveria ser feito com essas coisas que foram encontradas aqui?

R.B: Acho que o certo mesmo era ter feito um museu aqui mesmo, pra essas coisas ficarem aqui mesmo, quando o pessoal viesse visitar já tava aí mesmo pra vê, eu acho que deveria ser assim, né. Ter um museu aqui mesmo.

L: Aonde poderia ser esse museu?

R.B.: Acho que ali onde tem o projeto da luz solar, ali no farol, seria legal lá, por que é bem no centro, perto das ruínas e aproveitava lá as peças, eu acharia assim.

L: É um prédio, lá?

R.B.: Era um projeto de luz solar que foi feito, mas não deu certo, aí o pessoal desmancharam e levaram o material.

L: E você acha que seria legal ter esses objetos no museu?

R.B.: Eu acho. Acho que seria legal.

L: Mas por que seria legal ter um museu?

R.B.: Não sei, é porque tem muita gente que quer conhecer, né, o que, que tem na terra, eu acho assim.

M: Quem tu acha que quer conhecer?

R.B.: Aqui, até pessoal da Vila mesmo. Tem muita gente que ouve muito comentário de que Joanes é uma vila histórica e tem muita riqueza em baixo da terra, mas ninguém sabe se realmente tem. Aí com um museu o pessoal ia vê se tinha ou não material.

L: Esses objetos deveriam ficar lá?

R.B.: Eu acho que deveriam.

L: Você acha que isso traria algo de bom pra Joanes?

R.B.: Acho que traria sim. Traria emprego, pros moradores daqui que os moradores daqui só dependem da pesca, único ramo que tem de trabalho. E tem época que não tem peixe, aí o pessoal fica meio ... Se endividam, né. Aí não tem outro ramo, por que se tivesse outro ramo, emprego de vigia pelo menos aí já era legal por que não ia depender só da pesca. (R.B., 2012).

L.: Pra você, Joanes tem que ter um museu:

M.L.G. Não! Museu dá muito trabalho. Deveria ter um memorial (...)

L.: Ah tá! Caso seja construído esse memorial, o que deve ter nele? Que objetos devem ter lá?

M.L.G.: As peças arqueológicas da escavação e peças dos artesãos local.

L.: E pra você em que local de Joanes, deveria ficar esse memorial?

M.L.G.: No meio da praça.

L.: No meio?

M.L.G.: Sim, lá perto das ruínas.

L.: Entendi. Você acha que seria bom Joanes ter um memorial?

M.L.G.: Sim, assim poderia se conhecer a história de Joanes, seria bom pro turismo ... O povo aqui não valoriza as coisas da terra, mas com o memorial, quem sabe, pode mudar. (M.L.G., 2012).

L.: Mas, me diz uma coisa, o que tu achas de Joanes ter um museu?

S.R.N.: Acho que tem que ter mesmo... O museu poderia ser mais um ponto turístico de Joanes e ia gerar emprego e renda... Aqui o chamativo para turista é a ruína.

L.: Mas, se tiver esse museu, onde tu achas que deve funcionar?

S.R.N.: Hum... Tem que ser num lugar estratégico, deveria funcionar em um prédio perto da torre que tá em desuso. Sabe onde é?

L.: Sei, já me falaram dele. Pra ti, o que tem que ter nesse museu, como ele deve ser, que coisas tem que ter nele?

S.R.N.: Acho que ele tem que se assemelhar ao museu de Cachoeira. Tem que ter coisas que fale de memória, o material arqueológico, ferro de passar, coisas que falam de pessoas antigas. O museu de Cachoeira é bonito tem coisas diferentes, tem o bezerro de duas cabeças. Tu já foi lá?

L.: Poxa, infelizmente não, mas, irei. Já fui visitar o de Salvaterra duas vezes, mas, tava fechado. Você conhece os dois museus? O de Salvaterra e o de Cachoeira?

S.R.N.: Sim, conheço os dois, mas, gostei mais do de Cachoeira, porque tem mais variedades. (S.R.N., 2012).

L.: D.M. Mas, onde seria um lugar bom pra colocar essas coisas que encontraram, onde a senhora acha que poderiam colocar?

M.J.S.: Eles poderiam fazer assim, um, um, uma espécie duma, coisa assim, um, pra guardar aquilo, não era? Mesmo que fosse aí no terreno da escola, dava pra fazer um, um quartinho, uma, um negócio lá, né, uma casinha, uma coisa assim, até já ficava mais ou menos, ah vamo botar no museu ali na escola, vamo ver, né.

L.: Hum, hum...

M.J.S.: Não era melhor assim, mas não, olha só, como tá caindo a escola.

L.: Ah tá! Aí será que eles, a senhora acha que poderia ser, criarem esse quarto, depois...?

M. J.S.: Um museuzinho, era sim, pra, pra fazer, pra mostrar, né, pra quem quiser ver, como eu tô falando, tem pessoas que se interessassem, né, a ver ia lá, pedia lá pra uma pessoa abrir e ia lá ver tranquila, né.

L.: E esse lugar poderia ser aonde, esse museu?

M.J.S.: Lá mesmo, nessa coisa da escola, ou então aí na praça, em vez de fazerem essa praça pra vender bebida, pra vandalismo que já acabaram com tudo os brinquedos que tinha, só pra isso, não adiantou mais nada, pra nada tá aí pra nada tá aí, não tem um quiosque, olha aí como tá, dinheiro do governo.

L.: Hum, hum. A senhora acha que podia ter um museu aí na praça, é isso?

M.J.S.: Era, fazia, o tempo que fazia aquela casa ali, olha pra nada, colocava lá.

L.: Hum, hum.

M.J.S.: Né meu amor, colocava naquela casinha.

L.: Naquela casinha?

M.J.S.: Vocês não acham? É sim.

L.: Ah!...

L.: Aí a senhora acha que essas coisas das escavações deveriam ficar nesse lugar?

M.J.S.: É, ficava aqui mesmo, olha agora, como bem hoje vocês tão, vocês iam lá fazer os trabalhos de vocês, se interessasse alguma coisa, não era melhor? Do que

eu esta aqui dando as coisas e não verem o que é, sobre o que eu estou falando, né? Se vocês vissem, seria melhor. (M.J.S., 2012)

5. Nossas Reflexões sobre o Lugar do Passado na Vila de Joanes

A partir das narrativas dos Joanenses compreendemos que o museu para eles pode ser entendido como o lugar do passado, o complemento das ruínas. É perceptível que eles buscam conhecer e compreender o passado do lugar onde vivem, sobretudo, a partir dos vestígios arqueológicos. O museu seria o lugar para contar a “História de Joanes”. Ainda com base nas narrativas dos joanenses passamos a considerar que a história para eles pode está atrelada a passado, logo esse passado materializado precisa ser representado no museu. Ao pensar no passado, logo é possível se remeter a ideia de tempo. Sobre o tempo escreve Norbert Elias: “[...] representação simbólica de uma vasta rede de relações que reúne diversas sequências de caráter individual, social ou puramente físico.” (1998, p.17). É um meio de orientação específico da espécie humana: “[...] para se orientar, os homens servem-se menos do que qualquer outra espécie de relações inatas e, mais do que qualquer outra, utilizam percepções marcadas pela aprendizagem e pela experiência prévia, tanto dos indivíduos quanto a acumulada pelo longo suceder das gerações” (1998, p.17). Todas as sociedades pensam no tempo e cria modos de contá-lo, no sentido de ordenar, marcar e valorizar eventos passados, e contá-lo, no sentido de narrá-lo. Conta-se tanto o tempo cíclico (das estações, por exemplo), quanto o tempo linear (a sucessão de eventos de natureza diversas que marcam a vida de um indivíduo, por exemplo). Se toda sociedade constrói sua noção de tempo, o que Joanes pode aticar discutir é: como, dentro de uma mesma sociedade, noções de tempo distintas podem ser construídas, verbalizadas e manipuladas. A cultura material arqueológica é, por motivos óbvios, ótima para pensar nisto, afinal, seja diante dos pesquisadores, ou dos joanenses, os artefatos em questão são carregadores de tempo, de passado, ou melhor, carregadores de noções de tempo e passado.

Para Benjamin: “A verdadeira imagem do passado perpassa veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido. [...]” (BENJAMIN, 1994, p. 224). O referido autor continua sua reflexão sobre o passado, afirmando que: “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento do perigo. [...]” (BENJAMIN, 1994, p. 224). Sempre que ouvíamos os joanenses falarem que o museu tem que contar a história de Joanes, lembrava-me de uma frase que é recorrente em nossa sociedade, especialmente para nós que atuamos

na área de museus e patrimônio: *esse objeto é importante porque tem história!* É como se determinados objetos tivessem o “poder evocativo” da história e outros não. Mas, essa “história” está fortemente marcada pelo tempo. Logo, quando os joanenses entendem que através daqueles fragmentos do passado é possível compreender e apresentar a história de Joanes, não consideramos isso um equívoco. Uma vez que, se eles atribuem “valor histórico” ou de qualquer outra ordem aos vestígios arqueológicos, nós pesquisadores também fazemos isso e mais do que agregar valor, legitimamos a “importância” de determinados objetos dentro da nossa sociedade.

As narrativas dos joanenses também nos levou a refletir sobre uma questão bastante complexa. A maioria dos nossos interlocutores indica que o museu deve ser edificado e construído próximo às ruínas, algo que é bastante tenso, pois, trata-se de um sítio arqueológico. No entanto, compreendemos que aquele lugar é passível de musealização, porém, para os joanenses essa perspectiva não é cogitada. As ruínas é o símbolo máximo de Joanes, nos atreveríamos a dizer que é partir daquele fragmento do passado que eles estabelecem uma das suas identidades, no sentido de reconhecimento de si. A maioria das pessoas com as quais conversamos desejam que o IPHAN faça algum tipo de intervenção nas ruínas em nível de conservação, para que a mesma não desabe.

Também é possível constatar a partir das narrativas dos joanenses, ainda que em menor número, alguns moradores desejam que ao invés de um museu se construa um memorial. Compreendemos que para os joanenses que defendem a construção de um memorial, entendem esse espaço como uma espécie de “minimuseu”, onde deverá ser exposto apenas o material arqueológico de Joanes e coisas que falem da história local, não precisará ter peças de outras localidades do Marajó. Eles também disseram que o fato do memorial ser “menor”, não terá problemas para geri-lo, não haverá tanta burocracia, assim como, não sairá caro a sua manutenção.

6. Inconclusivas Considerações Finais

Fica evidenciado nas narrativas dos joanenses que há muitas expectativas em torno da criação desse museu, especialmente no que se refere à criação de emprego e renda. Durante os nossos encontros de orientação, sempre discutíamos que a criação de um museu em Joanes, perpassa por questões de ordem política, identitária e econômica. Sendo que, durante o campo, a questão de ordem econômica se destacou bastante, mas, nem por isso, as outras deixaram de estarem presentes. As possibilidades de

emprego em Joanes são restritas, especialmente para os mais jovens. A maioria dos joanenses com os quais dialogamos vislumbra no museu uma possibilidade de geração de emprego e renda a partir do atrelamento do museu ao turismo. Nesse ponto há um consenso entre forasteiros e filhos de joanes. Podemos dizer que todos os nossos interlocutores acreditam que as atividades turísticas poderão ser potencializadas com a criação do museu. Há um ressentimento por parte dos joanenses no tocante ao fato das atividades turísticas que ocorrem na Vila, ficarem centralizadas nas mãos das pousadas de Salvaterra, especialmente no que se refere ao trabalho dos guias turísticos, que muitas vezes oferecem informações equivocadas sobre a Vila, conforme aponta Bezerra:

Os guias de turismo, vindos de outras localidades, dão informações descontextualizadas, sem fundamento, levando, em muitos casos, a interpretações de natureza fantástica, tais como a existência de um vulcão escondido, de onde teriam sido retiradas as pedras para a construção da igreja e até a presença Maia na ilha. (2011, p. 64).

Outro dado importante é que apesar dos forasteiros e filhos de Joanes chegarem a um consenso no tocante a criação do museu e que ele deverá potencializar as atividades turísticas na Vila, a tensão entre eles reaparece fortemente, quando se fala sobre a gestão desse espaço. Para os filhos de Joanes quem deverá gerir o espaço são pessoas nascidas em Joanes, por outro lado, como alguns forasteiros acreditam piamente que os filhos de joanes “são ignorantes e não valorizam” o patrimônio local, fica implícito em suas narrativas que são eles que deverão implementar e gerir esse espaço museológico quando for constituído. Acreditamos que tanto os filhos de Joanes, quanto os forasteiros pretendem a partir da criação desse museu sanar problemas que são de âmbito da gestão pública do Estado que muitas vezes é completamente inexistente na Vila.

Se a Vila de Joanes terá ou não um museu edificado com coisas dentro, será algo que só daqui a algum tempo poderá ser constatado, uma vez que, até o momento dessa pesquisa não há nenhum projeto tramitando para a criação de uma instituição museológica na Vila das Ruínas. Particularmente ficamos na expectativa de que esse museu deixe de existir apenas nas narrativas dos joanenses, mas que de fato, ele possa ser visualizado concretamente de pedra e cal. Falamos isso, pois consideramos que a criação do museu pode ser uma possibilidade concreta de manter os vestígios arqueológicos na Vila e isso implica pensar numa gestão compartilhada. Quem atua na área de museu e patrimônio sabe o quanto a gestão ainda é um campo espinhoso. Ainda carrega-se o ranço de que a gestão dos diversos patrimônios cabe aos “especialistas do passado” (CANCLINI, 1994). Contudo, acreditamos que esse modelo de gestão

estabelecido pode funcionar fragilmente em alguns contextos, mas não se aplica ao caso de Joanes. Ao mesmo tempo, não perdemos de vista que o patrimônio arqueológico é oficializado pelo estado, obviamente que é mais difícil arrancar as ruínas daquele contexto, mas, os vestígios arqueológicos que se encontram na Escola de Ensino Fundamental de Joanes são passíveis de serem transferidos para um museu da capital para ser “armazenado adequadamente” em uma reserva técnica, sem ser de fato musealizado. Entretanto, também não consideramos que deixar os fragmentos na escola sem nenhum processo de musealização seja a medida mais adequada.

A relação que os joanenses mantêm com esses fragmentos do passado, na nossa perspectiva não pode ser compreendida apenas pelo “rigor” das políticas públicas patrimonialistas. Alguns joanenses possuem o hábito de colecionar vestígios que são encontrados nos quintais das suas casas. As crianças encontram muitos fragmentos e brincam com eles, mais os preferidos delas são as moedas. Explicitamos que não consideramos essa prática ilícita e nem uma destruição do patrimônio arqueológico. As pessoas ao nos mostrarem as suas pequenas coleções, falam desses fragmentos com estima e os guardam com zelo, há uma relação que ultrapassa apenas a posse de algo diferente, é como se naqueles fragmentos estivesse um pedacinho das suas histórias que os fazem pertencer aquele lugar. Para Bezerra: “[...] o colecionamento em contextos como o de Joanes não pode ser visto como destruição ou ameaça ao patrimônio arqueológico da Amazônia, mas como forma de lidar com um passado [...]” (2011, p. 62). Segundo Merleau-Ponty: “As coisas não são, portanto, simples objetos neutros que contemplaríamos diante de nós; cada uma delas simboliza e evoca para nós uma certa conduta [...]” (2004, p. 23).

Por fim, apesar de reconhecermos as particularidades da Vila de Joanes, um aspecto que nos chamou muito à atenção foi perceber que questões apresentadas naquele contexto estão em sintonia com demandas que se apresentam no âmbito nacional e internacional. A busca por conhecer esse passado, que é tão fragmentado, quase sempre sem continuidade, não é uma singularidade dos joanenses, mas sim, de vários coletivos humanos espalhados pelas Américas. Também é possível pensar nas ressignificações dos museus, que de instrumento do colonialismo e ainda hoje em alguns contextos, não deixou de ser um espaço de disputas, tensões e manipulações que resultam em ausências e silenciamentos, submergindo memórias, numa analogia ao pensamento do Michael Pollack, passou a ser utilizado como um lugar de voz dos grupos sociais que tiveram suas vozes silenciadas durante muito tempo na sociedade brasileira e América Latina.

7. Referências

BENJAMIN, Walter. "Sobre o conceito de História". In: _____ **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1987. p 222-232.

BEZERRA, Marcia. "As moedas dos índios": um estudo de caso sobre os significados do patrimônio arqueológico para os moradores da Vila de Joanes, Ilha de Marajó, Brasil. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas**, v. 6, n. 1, p. 57-70, jan.- abr. 2011.

CANCLINI, Néstor. G. O patrimônio cultural e a construção imaginária do nacional. Tradução de Maurício Santana Dias. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, p. 95-115, 1994.

ELIAS, Norbert. **Sobre o tempo**. Tradução: Vera Ribeiro; revisão técnica: Andrea Daher. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1998.

FUNARI, Pedro Paulo Abreu. **Arqueologia**. Série Princípios, Nº. 145, Editora Ática. São Paulo, 1988.

LOPES, Paulo Roberto do Canto. A Colonização Portuguesa da Ilha de Marajó: Espaço e Contexto Arqueológico-Histórico na Missão Religiosa de Joanes. **Dissertação (Mestrado em História)**. 200 f. – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. Jan. 1999.

MARQUES, Fernando L.T. ; BEZERRA, Marcia. Projeto de Pesquisa Arqueológica e Educação Patrimonial na Vila de Joanes, Ilha do Marajó. **Relatório Parcial**. Belém, 2008.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Conversas – 1948**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

POLLACK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. Tradução de Dora Rocha Flaksman. **Estudos Históricos**, v. 2, n. 3, p. 03-15, 1989.

SCHAAN, Denise Pahl. "Múltiplas vozes, memória e histórias: por uma gestão compartilhada do patrimônio arqueológico da Amazônia." In: **Marajó: arqueologia, iconografia, história e patrimônio – textos selecionados**. Erechim, RS: HABILIS, 2009. p. 105-137.

SILVEIRA, Flávio L. A. da; BEZERRA, Marcia. **Paisagens Fantásticas na Amazônia: Entre as ruínas, as coisas e as memórias na Vila de Joanes, Ilha do Marajó**. No prelo. Gentilmente cedido pelos autores.

BRINQUEDO MUSEALIZADO: REFERÊNCIAS DE IDENTIDADE, INTERCULTURALIDADE E SOCIABILIDADE

Arlete Sandra M. Alves Baubier¹; Maria Amélia G. de Souza Reis²

Resumo

Este artigo aborda a temática do patrimônio lúdico infantil no âmbito do Museu de Arqueologia e Etnologia na Amazônia. O objetivo central é analisar o brinquedo musealizado como objeto de conhecimento das culturas indígenas existentes na região, por meio das suas referências de identidade, interculturalidade e sociabilidade. A metodologia adotada baseia-se na pesquisa exploratória, descritiva, bibliográfica, documental e estudo de caso, com aporte teórico no campo da Museologia e do Patrimônio, nas conexões interdisciplinares com áreas afins. Os resultados da análise dos brinquedos musealizados, que constituem a amostra qualitativa, basicamente indicam o seguinte: i) a coleção de brinquedos é considerada símbolo de identidade e patrimônio dos povos de origem da Amazônia; ii) o brinquedo musealizado pode contribuir como substrato de educação intercultural, na medida em que seus atributos materiais e imateriais expressam a diversidade cultural da região; iii) a aprendizagem que ocorre, a partir do brinquedo musealizado, desenvolve na criança a capacidade de organizar a sua própria história, além de estabelecer relações de afetividade e de socialização no grupo. Assim, entendemos que o brinquedo musealizado reúne referências identitárias, constitui objeto de educação intercultural e socializador entre os grupos da comunidade local.

Palavras-chave: Museu, Museologia, Diversidade Cultural, Interculturalidade, Patrimônio, Brinquedo Indígena, Educação Intercultural.

Resumen

Este artículo aborda el tema del patrimonio lúdico infantil en el ámbito del Museo de Arqueología y Etnología en la Amazonia. El objetivo central es analizar el juguete musealizado como objeto de conocimiento de las culturas indígenas existentes en la región, por medio de sus referencias de identidad, interculturalidad y sociabilidad. La metodología adoptada se basa en la investigación exploratoria, descriptiva, bibliográfica, documental y estudio de caso, con aporte teórico en el campo de la Museología y del Patrimonio, en las conexiones interdisciplinarias con áreas afines. Los resultados de las análisis de los juguetes musealizados, que constituyen la muestra cualitativa, básicamente indican lo que sigue: i) la colección de juguetes es considerada símbolo de identidad y patrimonio de los pueblos de origen de la Amazonia; ii) el juguete musealizado puede contribuir como sustrato de educación intercultural, en la medida en que sus atributos materiales e inmateriales expresan la diversidad cultural de la región; iii) el aprendizaje que ocurre a partir del juguete musealizado desarrolla en el niño la

¹ Possui graduação em Biblioteconomia pela UFAM, Mestre em Museologia e Patrimônio (UNIRIO/MAST) e doutoranda em Ciência da Informação (IBICT/UFRJ). arle_andra@yahoo.com.br

² Possui graduação em História Natural, mestrado e doutorado em Educação pela UFF. Membro integrado do Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX- CEIS 20 da Universidade de Coimbra. Professora do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (UNIRIO//MAST). Coordena desde 2002 o Núcleo Inter(trans)disciplinar de Educação, Sexualidade, Saúde e Cultura(s) - NIESC da UNIRIO. Atualmente é presidente da FUNDACENTRO. asouzareis@hotmail.com

capacidad de organizar su propia historia, además de establecer relaciones de afectividad y de socialización en el grupo. Así, entendemos que el juguete musealizado reúne referencias de identidad, constituye objeto de educación intercultural y socializador entre los grupos de la comunidad local.

Palabras clave: Museo, Museología, Diversidad Cultural, Interculturalidad, Patrimonio, Juguete Indígena, Educación Intercultural.

Abstract

This article approaches the infantile ludic heritage theme in the sphere of the Archeology and Ethnology Museum in Amazon. The main purpose is to analyze the toy put into a museum as knowledge object of aboriginal cultures existing in the region, by means of references of identity, interculturality and sociability. The adopted methodology is based on exploratory, descriptive, bibliographic, documental and case study, with technical contribution in the Museology and Heritage Field, in the interdisciplinary connections with related areas. The results of analysis of musealized toys that constitute the qualitative sample basically indicates the following: i) the toys collection is considered as the symbol of identity and heritage of people from Amazon; ii) the musealized toy can contribute as intercultural education substrate, as its material and immaterial attributes express the region's cultural diversity; iii) the learning derived from the musealized toy develops, in the children, the ability to organize their own history, beyond establishing affection and socialization in the group. Thus, we understand that the musealized toy gathers identity references compounds the object of intercultural and socializing education among groups of the local community.

Keywords: Museum, Museology, Cultural Diversity, Interculturality, Heritage, Aboriginal Toy, Intercultural Education.

1. Introdução

Os Museus de Arqueologia e Etnologia expõem objetos que representam a cultura material e imaterial de povos antepassados ou de uma determinada civilização situada no tempo e no espaço. Tais objetos são constituídos de saberes e conhecimentos historicamente fundamentados, pois como afirma Ramos:

Quando o museu se coloca como instituição que expõe estudos de cultura material, pressupõe-se exatamente isso: a vida que há nos objetos, a historicidade constitutiva dos objetos, que permite novas aventuras para o ato de conhecer o nosso mundo de outros tempos e outros espaços (2004. p. 151)

Os museus, em especial desta tipologia, são espaços potencialmente dotados de importância para o desenvolvimento de ações educativas que visam explorar os atributos e funções dos objetos etnográficos engendrados de conteúdo documental e informativo de uma cultura específica. Lopes explica que o museu é uma “[...] instância de mediação: entre objetos e pessoas; entre profissionais e públicos; entre criadores e modos de circulação e apropriação das suas obras [...]” e ainda completa:

De há muito sabemos que o museu é, em si mesmo, capital cultural objectivado e fonte prestigiada e prestigiante de incorporação e acumulação simbólicas. Enquanto instituição legítima e legitimadora dos discursos sobre a construção da memória (e que também eliminam ou rasuram a memória...). (LOPES, 2005. p. 197)

O homem, por meio dos objetos expostos no museu, torna-se capaz de estabelecer a relação sujeito, objeto e representação simbólica, criando condições de representar o ausente e o não percebido de diversas maneiras. Aprendeu a esculpir ou entalhar em madeira ou metais, a construir representações plásticas, acústicas, dramáticas ou de qualquer outra modalidade, além de construir coletivamente a linguagem verbal para representar sons, palavras, significados e discursos narrativos.

O simbolismo imbricado nos objetos, em especial os etnográficos, está ligado à materialidade e imaterialidade do mesmo, envolvendo desde os materiais usados, a técnica, as cores, os motivos temáticos empregados, a magia verbal do discurso narrativo, a importância e o valor agregado que lhe são atribuídos. Esses elementos conjugados simbolizam um sistema de códigos próprios e identitários do grupo. Baudrillard afirma:

[...] Tudo isto compõe um modo total de vida cuja ordem fundamental é a da Natureza enquanto substância original, da qual provém o valor. Na criação ou na fabricação de objetos o homem se faz pela imposição de uma forma que é cultura, transubstanciador da natureza: é a filiação das substâncias, de idade em idade, de forma em forma, que institui o esquema original de criatividade [...]. (2008, p. 34)

Refletindo sobre a função do objeto na sociedade, Moles comenta que o objeto é uma parte integrante do ambiente. Além da função estética, também cumpre ao objeto a função de estar em sintonia com a vida cotidiana do homem:

O objeto, enquanto elemento do ambiente, insere-se em um conjunto [...] num agrupamento estruturado. Ele cumpre aí uma função estética a [sic] um tempo profunda e imediata, em total concordância com a vida cotidiana: ele é o principal responsável pela estética na cotidianidade, do prazer do belo nível do vivido [...]. (MOLES, 1981, p. 10-11)

Numa perspectiva mais sociológica, Moles, ao analisar o significado do objeto na vida do homem, observa que ele é um “mediador social” entre o homem e o mundo, modificando situações cotidianas, por meio da existência e das mensagens:

O papel fundamental do objeto é, portanto, o de resolver ou modificar uma situação por meio de um ato utilizando (raiz da palavra-utensílio) um objeto. Este visivelmente surge – é um primeiro sentido – como mediador entre o homem e o mundo [...]. (MOLES, loc. cit.)

Assim, poderíamos dizer que sujeito, objeto e representação simbólica se constroem mutuamente, na medida em que se relacionam entre si. Na representação, homem, objeto e símbolo se confundem, formando um todo não discriminado. A representação simbólica, por um longo tempo, ainda se apresenta presa ao sinal, ao objeto que ela representa e, ao mesmo tempo, é uma projeção de quem a cria. Não há limites claros entre o criador, a representação e o objeto.

Nesta pesquisa, também intentamos descobrir um pouco mais dessa relação homem, objeto e representação simbólica no contexto da cultura indígena na Amazônia, a partir das coleções de objetos lúdicos infantis existentes no museu. Sabe-se que é cada vez mais freqüente o interesse e a necessidade pelos estudos em torno da função social das instituições culturais na sociedade; e o museu insere-se nesse contexto em virtude da relevância que exerce na formação cultural dos indivíduos. Em suas análises sobre a relação do museu com a realidade, Anna Gregorová identifica três aspectos da função social dos museus, conforme observa:

No âmbito do problema do “museu e sociedade” (relativamente à parte mais estudada da museologia) a *função social* dos museus se torna o objeto de estudo, no sentido lato da palavra. Três aspectos básicos da função social do museu vêm para o primeiro plano: os aspectos culturais, educacionais e sociológicos (1980, p. 20).³

Partindo desses pressupostos, durante o período de 2009 a 2011, desenvolvemos a pesquisa que versa sobre o tema “O Museu e a Diversidade Cultural”, tendo como objeto de estudo o patrimônio lúdico infantil dos povos de origem da Amazônia, representado pelo brinquedo indígena. Por meio de um levantamento exploratório, realizamos um mapeamento desse objeto em Museus de Arqueologia e Etnologia de Manaus (Amazonas, Brasil). Nessa abordagem, o objetivo central é analisar o brinquedo musealizado como objeto de conhecimento das culturas indígenas existentes na região, por meio das suas referências de identidade, interculturalidade e sociabilidade

Ao observarmos a coleção de brinquedos nos museus, vimos que os objetos são de natureza heterogênea, em virtude da procedência dos mesmos que são oriundos de diferentes localidades da região, conferindo-lhes características culturais e artesanais distintas. Por esta razão, concentramo-nos num recorte desse mapeamento,

³ Within the framework of the problem "museum and society" (the relatively most studied part of museology) the *social function* of museums becomes the subject of study, in the broadest sense of the word. Three basic aspects of the museum's social function come to the foreground: cultural, educational and sociological aspects. (GREGOROVÁ, Anna. **MuWoP: Museological Working Papers/DOTRAM: Documents de Travail en Muséologie**. Museology – Science or Just practical museum work? Stockholm: ICOM, International Committee for Museology/ICOFOM; Museum of National Antiquities, v. 1, p. 20, 1980, grifo do autor, tradução nossa).

apresentando uma breve descrição e análise dos brinquedos musealizados pertencentes aos grupos Saterê-Mawé⁴ e Ticuna.⁵

2. O Brinquedo como Expressão da identidade Cultural

No contexto museológico, quando se fala em identidade, certamente, temos que reconhecer o sujeito como elemento fundamental, àquele que reforça, submete e define os traços de identidade culturalmente marcados na sociedade. Scheiner ressalta:

[...] a percepção da diversidade cultural vincula-se essencialmente à percepção da identidade: identidade do indivíduo, resultado da articulação de traços que o caracterizam; identidade do grupo, configurada pela combinação de padrões identitários individuais, no tempo e no espaço; identidade nacional - dimensão política, elaborada a partir dos padrões identitários dominantes em cada grupo social; identidade do Museu, enquanto conjunto simbólico e sistema de representação. (SCHEINER, 1998, p.164)

O que é importante para o nosso argumento sobre identidade consiste em perceber o Museu como espaço de representação das referências identitárias da humanidade, manifestadas a partir dos objetos e de suas narrativas. Decarolis ressalta que a identidade é:

Uma construção em constante mudança; uma identidade dinâmica que caracteriza cada grupo social, que inclui seus sistemas de valores, crenças, mitos e tradições, suas múltiplas formas de expressão, sua maneira de estar presente no mundo. (DECAROLIS, 2003, p. 26-29)⁶

Neste sentido, a identidade está diretamente relacionada com a memória social (coletiva) porque carrega os vestígios de nossa história, isto é, referências de identidade. Vieira e Magalhães explicam que a identidade está associada ao sentimento de pertença, de modo que pessoas culturalmente diferentes podem se identificar com os mesmos símbolos, ideais e centros de poder (VIEIRA; MAGALHÃES, 2009. p. 7).

Nas culturas indígenas, os objetos ajudam a transmitir as expressões culturais que constituem o patrimônio material e imaterial de um determinado grupo. Esses objetos, por sua vez, podem assumir diferentes representações simbólicas. Para

⁴ Os *Saterê-Mawé* são povos que habitam a região do Médio Rio Amazonas (AM). Segundo a Fundação Nacional de Saúde (Funasa), até o ano de 2010, a população total era aproximadamente 10.761 habitantes.

⁵ Os *Ticuna* são povos que habitam a região do Alto Rio Solimões (AM). Conforme a Funasa, até o ano de 2009, a população total era estimada em 36.377 habitantes.

⁶ “[...] una construcción en perpetuo cambio; una identidad dinámica que caracteriza a cada grupo social, que incluye sus sistemas de valores, sus creencias, sus mitos y tradiciones, sus múltiples formas de expresión, su manera de estar presentes en el mundo”

exemplificar, apresentamos a descrição do brinquedo Saterê-Mawé como objeto de representação simbólica da identidade cultural do grupo.

Os Saterê-Mawé são conhecidos como os inventores da cultura do guaraná, pois domesticaram a trepadeira silvestre e criaram o processo de beneficiamento da planta, possibilitando que hoje o guaraná seja conhecido e consumido no mundo inteiro.

Este grupo tem uma rica cultura material, sendo o teçume (RICARDO; RICARDO, 2006) sua maior expressão. São muito habilidosos e caprichosos na arte de construir habitações, embarcações e, em especial, no entalhe de esculturas de bonecos em tons preto e vermelho, alusivos às cores do fruto do guaraná. A imagem a seguir, apresenta um conjunto composto por quatro objetos infantis que fazem parte do Jogo da Sara e da Sarinha dos Saterê-Mawé (Figura 1).



Na aldeia, as crianças Saterê-Mawé gostam de brincar do Jogo da Sara e da Sarinha, com a yara (canoa) e o apukuita (remo). A Sara é o homem e a Sarinha é a mulher, porque para nós não há diferença de nome masculino e feminino. Enquanto a Sara vai pescar no rio usando a yara e o apukuita, a Sarinha vai pegar as frutinhas na floresta e coloca no y'tá (cestinho). Depois, ela volta da floresta para preparar a comida. É assim que as crianças criam a brincadeira (Líder Saterê-Mawé bilíngue).

Figura 1 – Brinquedos Saterê-Mawé – Jogo da Sara e da Sarinha.
Foto: Arlete Sandra Baubier (2010).

O boneco à esquerda da imagem, nomeado de Sara, é uma escultura antropomorfa entalhada em peça única e confeccionada em madeira molongó (*Malouetia tamaquarina*)⁷. É uma representação de figura masculina, constituída por cabeça, corpo e membros definidos, boca, nariz e olhos representados por pequenas incisões, pintura corporal com corantes naturais nas cores preta e vermelha, com linhas paralelas, padrão triangular, braços voltados para frente e flexionados, perna direita flexionada e perna esquerda ajoelhada.

⁷ O molongó (*Malouetia tamaquarina*) é uma madeira leve, muito utilizada em artefatos indígenas e na produção de objetos em esculturas: brinquedos, canoas, remos e outros objetos em miniatura.

A boneca à direita da imagem, nomeada de Sarinha, é uma escultura antropomorfa entalhada em peça única e confeccionada em madeira molongó (*Malouetia tamaquarina*). É uma representação de figura feminina, constituída por cabeça, corpo e membros definidos, boca, nariz e olhos representados por pequenas incisões, pintura corporal com corantes naturais nas cores preta e vermelha, com linhas paralelas, padrão triangular, braços voltados para frente e flexionados, perna direita flexionada e perna esquerda ajoelhada.

A canoa é uma representação de embarcação miniaturizada, entalhada em peça única e confeccionada em madeira molongó (*Malouetia tamaquarina*). É formada de um casco pequeno e aberto, mantida em cor natural na parte interna e pintada com corantes naturais nas cores preta e vermelha na parte externa, decorada com linhas paralelas, com padrão triangular que simulam o desenho de uma casinha próxima às bordas. É parte integrante do Jogo da Sara e da Sarinha e objeto comum às atividades recreativas de ambos os gêneros. A canoa (em português), *yara* (em Saterê-Mawé) ou *igara*, como é denominada por Ribeiro pode ser definida como uma:

Embarcação escavada em um único tronco de madeira (monóxila), de forma aproximadamente elíptica, rasa, fundo chato e só erguida na popa. A proa, com corte em bisel duplo, facilita arribar às praias ou dela desprender-se [...]. É provida ou não de jacumã; “leme, ou remo largo manobrado à maneira de leme”. (RIBEIRO, 1988. p. 264.)

O cesto em miniatura é confeccionado, por meio da técnica do trançado, em cipó de arumã (*Ischnosiphon polyphyllus*), mantido na cor natural e com acabamento na borda circular. Nas culturas indígenas é muito utilizado para transportar produtos, colher frutas e outros alimentos da floresta. Baudrillard analisa que o ambiente natural é um referente para os objetos e exerce influência direta sobre os mesmos. Ao serem relacionados à natureza, os objetos ganham múltiplas formas e conotações, conforme afirma:

[...] Por toda a parte vê-se assim a Idéia de Natureza, sob múltiplas formas (elementos animais, vegetais, o corpo humano, o próprio espaço), imiscuir-se na articulação das formas. E na medida que estas, ao se constituírem em sistema, recriam uma espécie de finalidade interna, que ao mesmo tempo se conotam de natureza – a natureza permanecendo a referência ideal de toda finalidade. (BAUDRILLARD, 2008. p. 67.)

Portanto, a brincadeira ou Jogo da Sara e da Sarinha consiste em repassar ensinamentos à criança Saterê-Mawé, a partir da reprodução das tarefas domésticas

diárias do homem e da mulher adultos, no contexto sociocultural em que vivem, simulando de forma criativa e recreativa as suas funções na aldeia.

3. O Brinquedo como Objeto de Educação Intercultural

A palavra interculturalidade refere-se “à existência e interação eqüitativa de diversas culturas, assim como à possibilidade de geração de expressões culturais compartilhadas por meio do diálogo e respeito mútuo” (UNESCO, 2005)⁸. Esse diálogo entre diferentes culturas visa principalmente à construção de uma educação intercultural.⁹

A dimensão educativa do museu perpassa pela interculturalidade. As atividades educativas desenvolvidas no museu, tendo as coleções como recurso de aprendizagem funcionam como um convite ao visitante para ampliar seus conhecimentos sobre culturas de diferentes povos, que se tornam conhecidas através dos objetos e de suas narrativas.

Para ilustrar essa perspectiva de educação intercultural, apresentamos como exemplo o pião por considerarmos um brinquedo universal e comum entre povos culturalmente diferentes, ainda que os materiais, a produção e o funcionamento das brincadeiras tenham suas singularidades e especificidades. Isso porque “para ‘educar’ está suposto o conhecimento do(s) outro(s), em suas diferenças e singularidades, multiplicidade e pluralidade culturais e étnicas” (REIS, 2009, p. 1-3).

Estima-se que cerca de três mil anos a.C., na antiga Babilônia, foram descobertos os primeiros piões feitos de argila, com formas de animais, humanas ou de relevos, comumente decorados nas bordas. “Eles foram encontrados nos túmulos das crianças, assim como as bolinhas de gude” (VON ATZINGEN, 2001, p. 57.). Em seus estudos sobre o brinquedo como fonte de informação museológica, Guedes expõe que a existência do pião remonta desde a Antiguidade, em registros arqueológicos e pinturas rupestres de grandes civilizações egípcias e do Oriente Próximo.

O pião, por exemplo, é um dos mais antigos brinquedos registrados como tal. Sua representação já aparece em pinturas murais de cenas cotidianas nas tumbas egípcias datadas de 3.000 a.C., evidenciando, ainda, que nas grandes civilizações do Egito e do Oriente Próximo, o lazer atingiu um alto nível de desenvolvimento [...]. (GUEDES, 2004, p. 74).

⁸ Conferência Geral da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura, Paris, 03 a 21 de outubro de 2005. Texto oficial ratificado pelo Brasil por meio do Decreto Legislativo 485/2006.

⁹ A educação intercultural é um conjunto de propostas de convivência democrática entre diferentes culturas. Segundo Perroti (1997), “a prática da educação intercultural implica uma mudança de paradigma que considera **‘o Outro e o diferente como ponto de partida’**”. Para Abdallah-Pretceille (1999), o prefixo “inter”, no termo **intercultural**, refere-se ao fato de ter estabelecido uma relação que indica noções de identidade, em interações da mente, sejam em grupos distintos ou individuais.

Complementando o exposto, Amado explica que o pião “[...] possui uma longa história e as incertezas quanto à sua origem deixam-nos livres para algumas conjecturas” (AMADO, 2007, p. 220). No aspecto histórico, ressalta que a origem do pião pode ser atribuída aos povos primitivos, como nas culturas africanas ou indígenas, muito provavelmente, segundo Cascudo (1976), a partir da etnografia, conforme relata:

[...] julgo que tais origens não estarão longe das formas muito primitivas encontradas em culturas africanas: piões feitos a partir de conchas de caracol vazias, descobertas no século XIX, entre os povos da Nigéria [...]. A etnografia dá conta de recursos directamente colhidos no reino vegetal; assim entre os índios da Amazônia, faziam-se piões a partir de sementes, frutos, como amendoins e nozes [...]. (AMADO, loc. cit.)

No aspecto mítico, Amado revela que o pião é impregnado de simbolismo, despertando a curiosidade das pessoas para compreender seus significados, pois desde a Antiguidade até os dias atuais se apresenta nas mais diversas tradições culturais, com poderes mágicos, ritualísticos e religiosos.

A envolvimento simbólica que, ao longo da História e nas mais diversas tradições culturais, se concretiza na dimensão mágica, ritual e religiosa do pião e dos jogos que com ele se praticam, manteve-se até os nossos dias em várias civilizações e está patente nas regras culturais, extremamente diversificadas, que determinam o modo e os materiais de que o brinquedo deve ser feito, as dimensões que deve possuir, os períodos e rituais em que o pião deve ser jogado e as regras do jogo. (AMADO, loc. cit.)

Neste contexto, o pião é um objeto que reúne elementos potencialmente propícios à discussão da interculturalidade, pois a técnica e os materiais empregados na confecção do objeto dependem da origem, função, ambiente de produção, variando conforme os traços artísticos de seus criadores. Isso se confirma pelos relatos Ticuna a seguir (Figura 2):



Confeccionamos o teco-teco ou bole-bole com o caroço de tucumã-piranga ou podemos até utilizar a jarina. Para fazermos o pião pegamos também o caroço de tucumã-piranga ainda maduro e retiramos toda polpa pelos buraquinhos e colocamos a vareta para fazê-lo girar. Da mesma forma fazemos as carrapetinhas (piões menores) com o caroço do açai (Líder Ticuna bilingue).

Figura 2 – Pião Ticuna. Foto: Arlete Sandra Baubier (2010).

O pião é um objeto piriforme confeccionado com semente de tucumã¹⁰ (*Astrocaryum tucuma*). Retira-se o miolo do fruto ainda maduro e insere-se uma haste de madeira no centro. Abrem-se também dois furos menores laterais para que o pião possa silvar quando em movimento. Para lixá-lo, usa-se uma espécie de pedra-pome que se forma no rio, chamada em português de “pedra-escuma”. Um segundo lixamento é dado com o auxílio das folhas ásperas, as mesmas usadas nas esculturas de muirapiranga. Por fim, passa-se um pauzinho enrolado com fibras de tucum para dar brilho ou acentuar ainda mais o aspecto brilhante, esfregando a peça no rosto.

No caso do pião Ticuna há algumas especificidades próprias do grupo que refletem no modo de produção do artefato. Os Ticuna adaptam o brinquedo aos recursos materiais existentes na natureza, conseguindo chegar ao mesmo resultado de um pião comum.

4. O Brinquedo como Objeto Socializador

No processo de desenvolvimento do ser humano, a brincadeira simbólica desempenha papel insubstituível, por oferecer à criança a possibilidade de organizar sua própria história, coordenando esquemas mentais e possibilitando a emergência de esquemas afetivos. Benjamin ressalta que a brincadeira não está diretamente relacionada ao significado do conteúdo imaginário dos brinquedos, mas a capacidade de criação e ao poder de imaginação da criança em transformar qualquer objeto em brinquedo, mesmo aquele que não possui uma finalidade lúdica. Por isso, o autor propõe a necessidade de uma classificação filosófica do brinquedo:

[...] Enquanto vigorava um naturalismo obtuso, não havia nenhuma perspectiva de fazer valer o verdadeiro rosto da criança que brinca. Hoje talvez se possa esperar uma superação efetiva daquele equívoco básico que acreditava ser a brincadeira da criança determinada pelo conteúdo imaginário do brinquedo, quando, na verdade, dá-se o contrário. A criança quer puxar alguma coisa e torna-se cavalo, quer brincar com areia e torna-se padeiro, quer esconder-se e torna-se bandido ou guarda [...]. (BENJAMIN, 2002, p. 93)

A brincadeira constitui potencial recurso de aprendizagem, tanto individual como coletiva. O brinquedo possibilita a criança (re)criar e combinar atividades recreativas, com base no que escuta, observa e experimenta. Combinações essas, muitas vezes inusitadas aos olhos dos adultos, mas que revelam o universo imagético da criança, a percepção de mundo e o contexto social na qual se encontra inserida. Brincando, a

¹⁰ Etimologicamente, o termo tucumã tem origem no tupi *tukumã* e significa fruto de planta espinhosa.

criança conscientiza-se de si mesma como um ser agente e criativo. Ao mesmo tempo em que se abre ao ambiente que a cerca e com ele interage, criando uma relação de sociabilidade. Para demonstrar este processo do brinquedo indígena como objeto socializador, citamos o exemplo da boneca Ticuna de acordo com o relato a seguir (Figura 3):



Na brincadeira com bonecas, as meninas inventam que são mães e filhas. As meninas maiores são as mães e as meninas menores são as filhas. Algumas ficam sem a filha, porque falta na hora, então pegam as bonecas para ficar no lugar. Elas inventam os cuidados que uma mãe deve ter com os filhos e as tarefas que elas fazem na aldeia (Artesão Ticuna bilíngue).

Figura 3 – Boneca Ticuna. Foto: Arlete Sandra Baubier (2010).

A boneca é uma representação de figura antropomorfa feminina, confeccionada na cabeça com cabaça (*Lagenaria siceraria*), cabeleira e corpo com palha de buriti (*Mauritia flexuosa* L.). Braços reduzidos a pequenas proeminências, amarrados com cordinha de fibra de tucum (*Bactris setosa* Mart.) presa ao recipiente de meia cabaça. Panejamento com folíolos de folha de tucum, tingidos com corante de crajiru (*Arrabidaea chica*). As inscrições do rosto foram feitas com objeto pontiagudo, colar de sementes de chumborana¹¹, cinto com sementes de tento vermelho (*Ormosia arborea*), lágrima-de-nossa-senhora (*Coix lacryma-jobi* L.) ou “capim de contas” e fruto de arapari (*Maclobium acaciifolium*). A boneca é utilizada pelas meninas Ticuna em brincadeiras coletivas, atividades lúdicas e socializadoras.

Como podemos constatar, a boneca é objeto representante das brincadeiras das meninas, sendo um brinquedo que revela aspectos do universo feminino Ticuna. As brincadeiras que ocorrem em função da boneca estão relacionadas, pelo menos em parte, às tarefas domésticas e ao trabalho familiar, visto que as meninas Ticuna são as principais assessoras de suas mães nas tarefas domésticas e nos cuidados dos irmãos menores.

Portanto, a brincadeira constitui uma linguagem comum entre crianças. Ou seja, os diferentes usos que fazem dos brinquedos e a maneira como elas organizam o

¹¹ Regionalmente conhecida pelos indígenas e ribeirinhos da Amazônia pelas seguintes denominações populares: chumborana, chumburuna ou jumburana.

ambiente da brincadeira estão diretamente relacionados com seus contextos de vida, expressando imagens do real, por meio da materialidade e imaterialidade presentes nos objetos.

5. Considerações Finais

A guisa dos resultados obtidos referentes ao brinquedo musealizado, que constituem a amostra qualitativa, basicamente indicam o seguinte: i) a coleção de brinquedos é considerada símbolo de identidade e patrimônio dos povos de origem da Amazônia; ii) o brinquedo musealizado pode contribuir como substrato de educação intercultural, à medida que seus atributos materiais e imateriais expressam a diversidade cultural da região; iii) a aprendizagem que ocorre a partir do brinquedo musealizado, desenvolve na criança a capacidade de organizar a sua própria história, além de estabelecer relações de afetividade e de socialização no grupo.

O brinquedo musealizado e a brincadeira decorrente dele, como atividade recreativa e socializadora, estão presentes em todas as sociedades; brinquedos e brincadeiras – sejam tradicionais, populares ou indígenas – não somente expressam à identidade cultural de um grupo, face à singularidade dos artefatos, seus respectivos atributos materiais, imateriais e as construções simbólicas em torno deles, como também constituem um patrimônio comum de povos culturalmente diferentes, isto é, objeto de educação entre culturas.

Assim, entendemos que o brinquedo musealizado reúne referências identitárias, constitui objeto de educação intercultural e socializador entre os grupos da comunidade local.

6. Agradecimentos

Em especial, agradecemos à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas (Fapeam), pelo apoio e a implementação da bolsa de pesquisa.

7. Referências

- AMADO, João. **Universo dos brinquedos populares**. 2. ed. Coimbra: Quarteto, 2007.
- BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- BENJAMIN, Walter. **Reflexões: a criança, o brinquedo, a educação**. São Paulo: Duas Cidades; Edições 34, 2002.

DECAROLIS, Nelly. Unidat y diversidad: El desafio latinoamericano. In: SYMPOSIUM MUSEOLOGY – AN INSTRUMENT FOR UNITY AND DIVERSITY?, 2003. Krasnoyarsk, Belokurikha and Barnaul, Russian Federation. **ICOFOM STUDY SERIES – ISS 33 final version**, 2003.

GREGOROVÁ, Anna. **MuWoP: Museological Working Papers/DOTRAM: Documents de Travail en Muséologie**. Museology – Science or Just practical museum work? Stockholm: ICOM, International Committee for Museology/ICOFOM; Museum of National Antiquities, v. 1, 1980.

GUEDES, Ângela Cardoso. **Brinquedo**: fonte de informação museológica. 2004. 285 f. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2004. Orientadora: Lena Vania Ribeiro Pinheiro.

LOPES, João Teixeira. Notas conclusivas: Os museus como terceiras culturas. In: SEMEDO, Alice; LOPES, João Teixeira (Coord.). **Museus discursos e representações**. Porto: Edições Afrontamento; FCT, 2005.

MOLES, Abraham A. **Teoria dos objetos**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1981.

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

REIS, Maria Amélia. Etnoconhecimento para um EtnoREconhecimento: a importância da educação diferenciada e intercultural na/para a escola pública com qualidade social. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE EDUCACIÓN INTERCULTURAL “RETOS INTERNACIONALES ANTE LA INTERCULTURALIDAD”, 4., 2009. Almeria, Espanha: **Anais...** Almeria, Espanha: Universidade Nacional de Almeria, 2009. No prelo.

RIBEIRO, Berta G. **Dicionário do artesanato indígena**. São Paulo: Ed. Itatiaia; USP, 1988.

RICARDO, Beto, RICARDO, Fany (Org.). **Povos indígenas no Brasil, 2001/2005**. [São Paulo]: Instituto Socioambiental, 2006.

SCHEINER, Tereza Cristina. Museologia, Globalismo e Diversidade Cultural. In: ENCUESTRO REGIONAL DO ICOFOM LAM, 7., 1998 = ENCONTRO REGIONAL DO ICOFOM LAM, 7., 1998, Ciudad de Mexico. **Museos, Museología y Diversidad Cultural en América Latina y el Caribe = Museus, Museologia e Diversidade Cultural na América Latina e no Caribe**. México: ICOM México, Museo Dolores Olmedo Patiño; Rio de Janeiro: Tacnet Cultural, [s. d.].

UNESCO. **Convenção sobre a Proteção e a Promoção da Diversidade das Expressões Culturais**: Artigo 4. Paris: UNESCO, 2005. 32 p. Conferência Geral da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura, Paris, 03 a 21 de outubro de 2005. Texto oficial ratificado pelo Brasil por meio do Decreto Legislativo 485/2006.

VIEIRA, Ricardo; MAGALHÃES, Fernando (Orgs.). **Património e identidade**. Porto: Profedições; IPL, 2009.

VON ATZINGEN, Maria Cristina. **A História do brinquedo**: para as crianças conhecerem e os adultos se lembrarem. São Paulo: Alegro, 2001.

MUSEALIZAÇÃO DE OBJETOS INDÍGENAS NO MUSEU HISTÓRICO NACIONAL

Aline Montenegro Magalhães¹; Mayara Manhães de Oliveira²

Resumo

O presente trabalho é um dos produtos do projeto de pesquisa intitulado *Escritas da História no Museu Histórico Nacional (1922-2012)*, desenvolvido nesta mesma instituição, com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ). As autoras almejam analisar o processo de musealização de alguns objetos de autoria indígena que foram adquiridos ao longo da existência do MHN. Investigamos os casos no que se refere aos usos e significados que foram privilegiados tanto pelos doadores quanto pelo Museu, bem como as justificativas deste ao aceitá-los. Também analisamos como estes objetos foram exibidos em exposições. Deste modo, podemos compreender como a questão indígena foi inserida em diferentes projetos de escrita da história do MHN.

Palavras-chave: Museu Histórico Nacional. Índios brasileiros. Musealização. Objetos. Coleção.

Resumen

Este trabajo es un producto del proyecto de investigación llamado *Escritas da História no Museu Histórico Nacional (1922-2012)*, desarrollado en la misma institución, con el apoyo de la Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ). Las autoras se proponen analizar el proceso de musealización de algunos objetos de autoría indígena adquiridos durante la existencia del MHN. Se investigaron los casos en relación con los usos e significados que fueron favorecidos tanto por los donantes como por el Museo, así como la justificativa de lo mismo en aceptarlos. También analizamos como los objetos fueron expuestos. Por lo tanto, podemos entender como la cuestión indígena se inserta en los diferentes proyectos de escrituras de la Historia en el MHN.

Palabras clave: Museu Histórico Nacional. Indígenas brasileños. Musealización. Objetos. Colección.

Abstract

This paper is one of the results of the research project called *Escritas da História no Museu Histórico Nacional (1922-2012)*, which has been developed in this same institution and supported by Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de

¹ Doutora em História Social pela UFRJ. Historiadora no MHN/IBRAM, onde é responsável pela Divisão de Pesquisa. Professora da UNESA e Pesquisadora do PROARQ/UFRJ. É autora, entre outros trabalhos, do livro *Culto da saudade na casa do Brasil. Gustavo Barroso e o Museu Histórico Nacional (1922-1959)*, Museu do Ceará (2006).

² Graduanda em Museologia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Bolsista de Iniciação Científica da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ), atuando na Divisão de Pesquisa do Museu Histórico Nacional desde 2011.

Janeiro (FAPERJ). The authors aim to analyze the musealisation process of some objects made by Brazilian Indigenous and acquired by the MHN along the years. We investigated the processes regarding the uses and meanings that were privileged by the donors and the Museum, as well the Museum's reasons to accept them. We also analyzed how these objects were displayed at the exhibitions. Thereby, we can understand how the Brazilian Indigenous' issue was included in different projects of Writing History at the MHN.

Keywords: Museu Histórico Nacional. Brazilian Indigenous. Musealisation. Objects. Collection.

1. Formação da Coleção Museológica do MHN: Breves Apontamentos

O Museu Histórico Nacional (MHN) foi criado em 1922, no âmbito das comemorações do Centenário da Independência do Brasil, no Rio de Janeiro. O idealizador desta instituição, Gustavo Barroso, foi também seu primeiro diretor, ocupando o cargo até sua morte, em 1959.³ Enquanto esteve à frente da instituição, se empenhou em recolher vestígios do passado em todo o país, reivindicar a transferência de objetos que se encontravam em outras instituições públicas, além de pedir doações a famílias que detinham tais “reliquias históricas” (MAGALHÃES, 2006). Este período foi marcado por recolhimento de objetos em locais abandonados ou demolidos, transferências de acervo de outras instituições públicas, doações e compras de grandes coleções.

Segundo Magalhães, ao analisar os critérios de aquisição de objetos durante a gestão de Barroso, percebe-se que a instituição estava voltada para o culto do passado do Estado Imperial, das Forças Armadas e da aristocracia (Ibid, p.31). Neste processo, nota-se a exclusão de outros grupos sociais, tais como os indígenas e os negros, a não ser quando aparecem em uma relação de dominação pelas elites.

Nas décadas de 1960 e 1970 houve uma diminuição significativa no número de aquisições, sendo que a maioria ocorreu através de doações. Apesar de algumas mudanças quanto à prática de aquisição⁴ e de exposições, os mesmos grupos sociais tiveram seu lugar reforçado e os índios continuaram relegados ao esquecimento nesses vinte anos.

Na década de 1980, com o projeto de revitalização institucional, o Museu incentivou a entrada de objetos que representassem segmentos sociais até então excluídos de sua escrita da história. No âmbito das discussões para a elaboração de uma política de aquisição de acervo, que gerou um documento de uso interno no ano de 1992

³ Por questões políticas, Gustavo Barroso foi afastado da direção do MHN de 1930 a 1932, sendo substituído por Rodolfo Garcia neste período.

⁴ Optamos por chamar de “prática de aquisição”, e não de “política de aquisição”, por seguirmos a definição do ICOM (UNESCO; ICOM, 2007).

(MHN, 1992), o Museu passou a priorizar a aquisição de objetos do século XX, até então escassos no acervo, e que representassem a sociedade brasileira de forma abrangente.

Ao longo de sua trajetória o MHN adquiriu vários objetos de autoria indígena através de doações, totalizando mais de quatrocentos. Cada processo de musealização desses objetos merece uma análise aprofundada. Para este trabalho, elegemos os casos com maior quantidade de informações encontradas.

A musealização pode ser definida como

[...] a operação de tentar extrair, física ou conceitualmente, algo de seu ambiente natural ou cultural para dá-lo um *status* museal, transformando-o em *musealium* ou *musealia*, 'objeto de museu', ao fazê-lo entrar no campo do museal [...]. Um objeto de museu não é mais um objeto destinado a ser utilizado ou trocado, mas que é levado a dar um testemunho autêntico sobre a realidade. (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2010, p.26; 28).

Podemos relacionar o entendimento de objeto museológico com o de objeto de coleção na definição de Pomian (1983, p.67): são aqueles que perderam suas funções e foram retirados do circuito das atividades econômicas para serem expostos ao olhar. Tornam-se assim objetos semióforos, pois fazem uma ligação entre o mundo visível e o invisível; no caso dos museus, entre os espectadores e diversos aspectos da realidade. Analisaremos, a seguir, os principais casos de musealização de objetos indígenas na instituição.

2. O Tacape de Tibiriçá

O primeiro objeto de autoria indígena a ser incorporado pelo MHN foi um tacape (Figura 1), instrumento de caça e defesa, que teria pertencido a Martim Afonso de Tibiriçá, conhecido como o chefe dos índios Guaianases que colaborou com os portugueses na fundação de São Paulo. Foi entregue ao Museu por José Vieira Costa Valente, tendo pertencido anteriormente ao escritor e político José Vieira Couto de Magalhães, doado a este pelo imperador d. Pedro II (BRASIL, 1924, p. 59). Porém, existe na documentação uma lacuna de 300 anos quanto à sua trajetória, desde a época que teria pertencido ao chefe indígena, em meados do século XVI, até chegar às mãos do imperador d. Pedro II. Além disso, o bom estado de conservação da peça não condiz com os quatrocentos anos que se passaram desde sua execução.⁵

⁵ BRASIL. Museu Histórico Nacional, Departamento de Acervo, Reserva Técnica, dossiê nº 16.068.



Figura 1 - Tacape. Foto de João Carlos Horta/Nelson Lopes Filho. Catálogo da exposição *As armas que não vão à guerra*, MHN.

Em um estudo recente, Bezerra (2010) analisou a atribuição de valor histórico a este objeto e levantou os questionamentos da própria instituição quanto à sua autenticidade. Os dados sobre os proprietários do tacape, pessoas influentes no Segundo Reinado, são considerados - pela instituição - suficientes para confirmar as informações referentes a ele. A justificativa para sua aquisição se fundamenta não no fato de ter pertencido a um indígena, mas sim pelo contexto em que teria sido utilizado: na fundação da cidade de São Paulo. Tibiriçá ganhou destaque por não se tratar de um “índio comum”:

[...] Graças à proteção de Tibiriçá, ao calor de seu prestígio pessoal, no meio da indiada, produziram-se as primeiras mestiçagens, nasceram os primeiros rebentos daquela destemida raça de mamelucos paulistas que haverá de unir pelas suas impávidas Bandeiras os mais afastados rincões de nosso imenso país. [...] Testemunha e personagem das principais, nessa época de fé e elevação moral, o morubixaba Tibiriçá foi, na verdade, o laço que uniu no mesmo instintivo desejo de progresso, no mesmo informe anseio de futuro, o índio bravo e o aventureiro civilizado, sob os laços acolhedores, pacificadores e luminosos da Cruz. (BARROSO s.d., apud BEZERRA, op. cit., p. 164).

A musealização deste objeto não contemplou informações que o tornaria um bem material representativo do povo indígena do qual teria procedido, os Guaianases. A função inicial, o processo de fabricação, o significado simbólico, as características específicas que atribuísem a este tacape uma autoria indígena, independente de ter pertencido a Tibiriçá ou não, foram ignoradas em favor da evocação de um episódio da história do país, que envolveu um mediador na relação entre brancos e nativos: Tibiriçá, um chefe indígena “civilizado”, convertido ao Cristianismo e aliado do governador Martim Afonso de Souza, também assume uma posição entre os heróis da nação, ao contribuir com a colonização portuguesa. Logo, o tacape é incorporado ao acervo do MHN por se tratar de um objeto que estaria em consonância com a escrita da história que se pretendia no momento, a história dos grandes feitos e personagens.

Ao longo do tempo, apesar das dúvidas quanto à autenticidade do objeto, essas informações foram reforçadas em exposições, como em *Vitrine do Mês*, de janeiro de 1991 e em *Oreretama*, primeira exposição de longa duração dedicada inteiramente à questão indígena, inaugurada em 2006 e aberta até os dias atuais. No ano de 2012, o tacape fez parte da exposição *Terra Brasilis*, em Bruxelas, dentro do calendário do Festival Internacional de Artes Eurolalia. Nas duas últimas exposições, o objeto foi inserido no conjunto de itens representativos das culturas indígenas, mas ainda atrelado ao culto de uma personalidade histórica. Sempre aparece em lugar de destaque, tendo em sua legenda a informação de possível pertencimento a Tibiriçá com uma notícia biográfica do personagem.

3. A “Nossa Senhora” de São Borja

Em 1977 foi doada ao Museu uma imagem em madeira representando uma santa (Figura 2) que, segundo as informações fornecidas pelo doador, fora esculpida por índios da Redução de São Francisco de Borja⁶. O doador, general Nelson Boiteux, em uma carta remetida ao MHN, explicou que recebeu o objeto das mãos do cônego Hugo, da Paróquia de São Borja, sendo que este afirmara ser a escultura do ano de 1740. Quanto às características físicas do objeto, o general somente disse que se tratava de uma “nossa senhora de madeira tosca” e alertou para a necessidade de realizar pesquisas para confirmar as informações fornecidas:

⁶ Foi o primeiro dos Sete Povos das Missões, conjunto de aldeamentos indígenas organizados por padres jesuítas espanhóis na região que hoje compreende o estado do Rio Grande do Sul. Atualmente, é a cidade de São Borja.

Seria interessante saber-se [...] a finalidade de iniciação dos índios em arte tão delicada e difícil a ser executada por elementos incultos e místicos.

Uma investigação seria interessante ser tentada por pesquisadores credenciados para esclarecer devidamente pontos, fatos e aspectos tão controversos, à luz e à vista da imagem em lide (BRASIL).⁷



Figura 2 - Santa. Foto de Mayara Manhães.
Reserva Técnica/MHN.

A maior preocupação do doador não é com a informação de que se trata de uma escultura sacra do século XVIII. O que ele coloca em dúvida é a autoria do objeto. A possibilidade de ter sido criada por nativos o intriga; demonstra-se incrédulo quanto à capacidade dos indígenas em executar tal obra de arte e por isso enfatiza que uma investigação deve ser realizada para confirmar as informações fornecidas pelo cônego. Esta depreciação pode ser justificada pela falta de conhecimento do doador sobre a prática muito desenvolvida nas regiões missionárias de execução de imagens sacras por indígenas; ou mesmo pela sua concepção dos nativos enquanto indivíduos incapazes de dominar técnicas tão sofisticadas de produção artística.

Na mesma carta o general registrou seu reconhecimento do objeto enquanto documento relevante para a história nacional, o que justifica seu ato:

⁷ BRASIL. Museu Histórico Nacional, Departamento de Acervo, Divisão de Controle do Patrimônio. Proc. 1.171/77.

Que esta oferenda possa contribuir para aquilatar e definir detalhes e fixar conclusões sobre hábitos e pendores dos nossos antepassados – os índios – verdadeiros senhores da nossa terra brasilíia, são os desejos do admirador de V.S.⁸

Ou seja, caso as informações fossem confirmadas, este objeto poderia se tornar fonte de pesquisa para produção de conhecimento sobre os índios daquele contexto.

Em carta de agradecimento o então diretor do MHN, Gerardo Britto Raposo da Câmara, afirmou que o objeto seria inserido na coleção de arte cristã. Ou seja, a particularidade desta escultura, possivelmente de autoria indígena, não teve força o suficiente para estimular a criação de uma nova coleção de objetos no Museu, de arte indígena, por exemplo, levando-a a ser integrada a uma coleção já existente e consolidada.

A eleição de um significado em detrimento dos outros parece ser a principal causa do problema de conexão entre a documentação e o objeto. O que ocorre atualmente é que não existe uma ficha catalográfica que corresponda com absoluta certeza ao processo da peça aqui tratada.

Neste ponto uma pergunta é inevitável: mas por que a documentação não está relacionada à peça? Um esclarecimento quanto a este problema se faz necessário. Em 1987, no âmbito da informatização da instituição, foi implantado o Sistema de Informações Gerenciais do Acervo (SIGA). Cada peça recebeu um novo número de patrimônio e foram elaboradas novas fichas catalográficas em uma base de dados, fundamentadas nas já existentes em papel. Os funcionários envolvidos neste processo se depararam com alguns objetos que não possuíam suas respectivas fichas e, por isso, foram catalogados com informações basicamente intrínsecas. Certamente este foi o caso da “Nossa Senhora” de São Borja.

Em situações como esta, quando algumas dificuldades quanto ao acesso às informações sobre objetos museológicos surgem para o pesquisador, a importância da documentação museológica deve ser reafirmada.

A documentação de acervos museológicos é o conjunto de informações sobre cada um dos seus itens e, por conseguinte, a representação destes por meio da palavra e da imagem (fotografia). Ao mesmo tempo, é um sistema de recuperação de informação capaz de transformar [...] as coleções dos museus de fontes de informação em fontes de pesquisa científica ou em instrumentos de transmissão de conhecimento. (FERREZ, 1994, p. 65).

⁸ Ibid.

Existem duas possibilidades: 1- por motivos que desconhecemos, a “Nossa Senhora” de São Borja não foi inserida na documentação museológica do MHN na época de sua entrada no acervo ou 2- a ficha catalográfica existia, mas foi perdida. Para além desses questionamentos, podemos inferir que ainda não foi nessa oportunidade que os indígenas ganharam visibilidade na escrita da história do Museu. A incorporação da escultura como exemplar de arte cristã é um indício de que os outros significados do objeto foram relegados ao esquecimento.

Com a colaboração de Juarez Fonseca M. Guerra, funcionário da Reserva Técnica, encontramos 24 “santas” e 148 “nossas senhoras” no acervo do MHN. Entre elas, uma única peça poderia ser a “Nossa Senhora” de São Borja. Trata-se de uma escultura em madeira, provavelmente do século XVIII, representando uma santa em posição rígida, sem muitos detalhamentos e com vestígio de douramento.

Em seguida, entramos em contato com alguns especialistas e estudiosos de arte sacra⁹ explicando a situação e pedindo a colaboração para analisá-la e opinar. Todos eles disseram que existem grandes chances de que realmente seja uma imagem missioneira. As informações reunidas com essa pesquisa já foram agregadas ao dossiê do objeto, não como provas definitivas, mas como pistas para a conexão do objeto à sua documentação, que pode se efetivar futuramente com outras investigações.

Vale ressaltar que essa pesquisa está contribuindo para retirar a peça do esquecimento: a santa foi selecionada e fotografada para o livro *Museu Histórico Nacional*, a ser lançado em finais de 2013. É um primeiro passo na abertura de novos caminhos para utilização do objeto. Poderia - por sugestão - ser inserido no atual circuito de exposições de longa duração, tanto em *Oreretama*, quanto em *Portugueses no Mundo*, na parte dedicada às Missões. Ao que parece, nunca foi exposto.

O que aconteceu com objetos do acervo do Museu das Missões e do sítio arqueológico onde está inserido (São Miguel das Missões – RS) pode nos ajudar a refletir sobre o caso da “Nossa Senhora” de São Borja. Baptista e Boita (2011) analisaram os significados escolhidos para serem comunicados nas exposições: as esculturas eram apresentadas ao público como exemplares de arte sacra cristã e os remanescentes arquitetônicos do sítio eram vinculados aos documentos gerados por administradores de impérios europeus. Ou seja, a participação ativa dos nativos na produção de imaginária e na construção de edifícios na região, antes ocupada pela redução de São Miguel Arcanjo,

⁹ Muna Durans e Áriston Correia (Museu das Missões); Fernando Rodrigues (pesquisador do Museu Apparício Silva Rillo e pós-graduando em Imagem, História e Memória das Missões: Educação para o Patrimônio – UNIPAMPA); Júlio Cezar Neto Dantas (Museu de Arte Sacra e Museu Forte Defensor Perpétuo – Paraty).

foi excluída da narrativa desses espaços de memória. Atualmente, porém, após um intenso e extenso trabalho de pesquisa que contou, inclusive, com análises comparativas entre produções de imaginária indígena da região das Missões do Brasil e do Paraguai, os objetos ganharam novos sentidos e significados: podem ser interpretados como arte indígena, vestígios de seu protagonismo no âmbito das atividades missionais (BAPTISTA, 2008).

4. Objetos Indígenas na Coleção Sophia Jobim

Em 1968 o MHN recebeu a coleção de Sophia Jobim Magno de Carvalho¹⁰ logo após sua morte, através de seu irmão, Danton Jobim. A coleção é composta por peças de indumentária, joias, livros, documentos textuais e iconográficos, presentes hoje na biblioteca, na reserva técnica e no arquivo histórico da instituição. Dentre os objetos doados constam alguns procedentes de povos indígenas brasileiros: peças de indumentária e objetos de adorno de povos do Rio Xingu, povo Gavião e povo Karajá e também três estatuetas e um maracá (instrumento de percussão) dos Karajá. Estas peças faziam parte do Museu de Indumentária, criado por Sophia em 1960 e instalado em sua própria residência. Apesar do título de museu, não era aberto ao público em geral (CRUZ; BOREL, 1998).

Não podemos constatar a relevância dada pela instituição a estes artefatos indígenas em específico, já que fazem parte de um grande conjunto doado em sua integridade. Mas, é possível considerá-los objetos biográficos, pois seu sentido, certamente não estava atrelado ao contexto de produção e uso, mas aos interesses pessoais de quem os possuía e os legou à instituição: a museóloga Sophia Jobim. Nas palavras de Francisco Régis Lopes Ramos, quando se trata de um objeto biográfico ou personificado, “[...] não interessa o objeto como artefato cultural, com certas características de estilo, confecção e usos historicamente engendrados. Não é propriamente a ‘coisa’ que entra em pauta, e sim o ‘dono da coisa’” (RAMOS, 2004, p. 111).

Não se tem informações sobre a exposição de objetos da coleção Sophia Jobim à época de sua entrada. É possível que alguns tenham sido utilizados como recursos didáticos em aulas práticas do Curso de Museus. Atualmente, há itens que se encontram

¹⁰ Sophia Jobim Magno de Carvalho foi professora da Escola Nacional de Belas Artes, museóloga e desenhista. Criou o primeiro Museu de Indumentária da América Latina e participou do movimento feminista no Brasil.

na exposição *Oreretama* e dois objetos de adorno também foram selecionados para a exposição *Terra Brasilis*, na Bélgica (Figura 3), assim como o tacape.



Figura 3 - Coifa. Catálogo *Terra Brasilis*, 2012, p.247.

5. Objetos Indígenas como Materiais Didáticos do Curso de Museus

No ano de 1990, Helena Dodd Ferrez, então funcionária do Departamento de Acervo do MHN, sugeriu que onze peças que pertenceram ao Curso de Museus fossem incorporadas ao acervo museológico da instituição. Os objetos são: um colar, três pentes, um boneco, uma clava, um barco em miniatura, uma cabaça d'água, um vaso em miniatura e duas tigelas. A maioria deles procede do povo Karajá.

Era comum, durante o período em que o Curso de Museus funcionava no MHN,¹¹ a seleção de peças para serem utilizadas nas aulas como material de apoio. No caso destes onze objetos indígenas, apesar de se encontrarem no interior do Museu, não foram registrados enquanto itens do acervo museológico, o que só ocorreu em 1990. Ou seja, ao entrarem no Museu, a perda de suas funções originais foi inevitável, mas o novo sentido adquirido não foi de objeto museológico, já que passaram a ser utilizados em aulas práticas, muito provavelmente da disciplina Etnografia.¹² A entrada desses objetos no Museu não significou a musealização dos mesmos e a inclusão tardia na documentação museológica do MHN impossibilitou a identificação da fonte. A

¹¹ Em 1932 foi criado, no Museu Histórico Nacional, o Curso de Museus, voltado para a formação profissional de conservadores de museu. Em 1977 o Curso foi transferido para a Federação das Escolas Federais Isoladas do Estado do Rio de Janeiro (FEFIERJ) que, em 1979, foi transformada em Universidade do Rio de Janeiro (UniRio), atual Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).

¹² O Núcleo de Memória da Museologia no Brasil (NUMMUS/UNIRIO) possui alguns objetos indígenas (originais e cópias), que pertenciam ao professor Gerardo Alves de Carvalho. Atualmente são utilizados em aulas práticas de disciplinas de documentação museológica e preservação de acervo. (Cf: EWBANK, 2013).

confirmação de que esse conjunto pertenceu ao professor Gerardo Alves de Carvalho pode vir com pesquisas futuras.

Três objetos desse conjunto foram selecionados para a exposição *Museu Histórico Nacional - 90 anos de histórias* (2012). Foram colocados em uma vitrine do núcleo referente ao Curso de Museus, com uma legenda de grupo onde se lia a seguinte inscrição: “Livros, cadernos, apontamentos e materiais didáticos do Curso de Museologia do Museu Histórico Nacional” (Figura 4).



Figura 4 - Objetos indígenas do Curso de Museus. Foto de Mayara Manhães.
Exposição *Museu Histórico Nacional - 90 anos de histórias* (2012).

Devido à função atribuída a esses objetos inicialmente na instituição, parece que o significado de material didático é preponderante em relação ao significado de testemunho da cultura material de povos indígenas. Ao objeto, durante toda a sua existência, são somadas informações intrínsecas e extrínsecas (MENSCH, 1987 apud FERREZ, 1994, op. cit., p.66). Cabe ao Museu identificá-las e possibilitar o acesso do público a elas e, dentro do possível, em uma exposição museológica, não eleger somente uma das camadas da trajetória do objeto. Apesar de serem objetos com características que nos remetem aos índios, não possuem informações quanto à procedência e autoria e, por isso mesmo, não podem ser considerados representativos da cultura material indígena no acervo do MHN.

6. O Projeto de Revitalização Institucional e a Coleção Tsiipré

A década de 1980 foi um momento de significativos acontecimentos no campo cultural brasileiro. Ainda durante o regime militar, foi criada a Fundação Nacional Pró-Memória, em 1979, com a finalidade de “[...] reorganizar e revigorar as diversas repartições voltadas para a área, formulando e coordenando a execução de políticas públicas.” (PRET, 2005, p.22). Em 1982, foi criado o Programa Nacional de Museus, cujo objetivo era melhorar a integração entre os museus e o Ministério da Educação e Cultura, visando o planejamento de projetos de desenvolvimento institucional. Em 1985, já na chamada Nova República, foi criado o Ministério da Cultura.

As intervenções do Programa Nacional de Museus para a revitalização institucional do MHN iniciaram em 1985. Ao analisar os documentos produzidos na época para divulgar as mudanças pretendidas (BRASIL, 1985a; BRASIL, 1986a), percebemos que a proposta estava atrelada a uma nova mentalidade institucional. O compromisso de rever o papel do museu na sociedade, de aprimorar os serviços oferecidos, de incluir em seu projeto de escrita da história a memória de segmentos sociais até então esquecidos indica que o MHN estava atento às discussões do Movimento Internacional para uma Nova Museologia¹³ e da História Nova.¹⁴ Foi nesse contexto que a coleção Tsiipré chegou ao MHN. Em 1985, após a realização do evento *Índios do Brasil – exposições, textos e debates*, no Salão Nobre da Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro, o indigenista Luiz Filipe Tsiipré de Figueiredo¹⁵ ofereceu ao MHN a coleção que fora exposta nesta ocasião, composta por mais de trezentos objetos, procedentes de 48 povos indígenas (Figura 5). É considerada, tanto pelo colecionador como pelo MHN, como uma coleção etnográfica, sendo a primeira com esse caráter a entrar no acervo do MHN, reunindo adornos, instrumentos musicais, de trabalho, de defesa, peças de indumentária, estatuetas, dentre outros. A justificativa dada por Tsiipré para esta doação se referiu à sua preocupação com a valorização das culturas indígenas no Brasil. Reconheceu que, em um lugar de memória como o Museu Histórico Nacional, estes objetos seriam devidamente conservados, e confiava na instituição para expô-los permanentemente para o público (BRASIL, 1985b).

¹³ A Nova Museologia é um movimento que tem seu maior desenvolvimento entre 1972 e 1985, mas tem sua origem em trabalhos teóricos da área desde o fim dos anos 1960. Surge a partir do questionamento do papel social do museu, sua relação com o homem e o ambiente. (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2011. p.367).

¹⁴ Há várias obras dedicadas à reflexão sobre o que se convencionou chamar de História Nova. Entre tantas, destaca-se a trilogia organizada por Jacques Le Goff e Pierre Nora (1995). V. também LE GOFF, 1988.

¹⁵ Durante a década de 1970 foi funcionário da Fundação Nacional do Índio (FUNAI). Atuou em questões políticas e sociais dos direitos dos índios brasileiros. A coleção doada ao MHN é resultado de 17 anos de convivência direta com vários povos indígenas. Optamos por utilizar a grafia do seu nome Xavante que utiliza atualmente – Tsiipré – e não a grafia da época em que doou a coleção – Cipré –, pois desde 2006 tem seu nome oficialmente registrado como Luiz Filipe Tsiipré de Figueiredo.



Figura 5 - Objetos da coleção na casa do doador.
Arquivo pessoal de Luiz Filipe Tsiipré de Figueiredo.

No termo de doação ainda aparece a seguinte condição:

Os bens acima [sic] formam uma coleção que não deverá ser desmembrada. Havendo impossibilidade de ser exposta integralmente pelo menos parte da mesma deverá constar do circuito de exposição permanente, **representando o índio no contexto histórico nacional.**" (Ibid, grifo nosso).

A oferta de Tsiipré não poderia ter ocorrido em melhor momento, visto que o museu passava pelas transformações já citadas. No ano seguinte à doação, parte desta coleção foi exposta temporariamente em *Os Donos da Terra: o índio artista- artesão*. De acordo com o catálogo (BRASIL, 1986b), tratava do conhecimento tecnológico dos índios brasileiros através de ferramentas e utensílios fabricados com a matéria-prima disponível no território de cada grupo, utilizados nas tarefas diárias e em rituais. Ao analisar as fotografias (Figura 6), percebemos que a exposição parecia objetivar mais a apresentação da coleção ao público, doada recentemente, do que abordar propriamente aspectos socioculturais indígenas. Seu discurso está voltado para os objetos, suas funções e matérias-primas, e menos para os grupos que os utilizavam. Através desses vestígios, fala do conhecimento, usos e costumes de alguns povos para ilustrar o "índio tradicional", que já não existia mais, ficou no passado.



Figura 6 - Exposição *Os donos da terra: o índio artista-artesão*, 1986.
Arquivo institucional do MHN.

Posteriormente, entre finais da década de 1980 e a primeira metade da década de 1990, alguns objetos foram inseridos nos módulos de longa duração *Colonização e Dependência* e *Expansão, Ordem e Defesa*. Mas foi preciso esperar vinte e um anos para vê-la em número considerável no circuito de longa duração.

Na exposição *Oreretama*, inaugurada em 2006 (Figura 7), o foco está nas relações sociais que envolvem os objetos expostos, diferente da anterior. Porém, a imagem do “índio genérico” não é superada e o lugar dos índios na sociedade atual não é discutido. Ou seja, a questão indígena ainda não foi devidamente enfrentada pelo Museu.



Figura 7 - exposição *Oreretama*. Foto de Mayara Manhães.

7. Considerações Finais

Tendo em vista as questões aqui tratadas, podemos inferir que a musealização de objetos produzidos por indígenas não correspondeu à inclusão destes na escrita da história da instituição durante um longo tempo. Do ponto de vista do objeto em si, percebemos que a autoria indígena foi ignorada; com relação aos significados dos objetos, não foram contemplados aqueles que se referissem aos aspectos socioculturais dos grupos dos quais procedem. Mudanças aconteceram somente a partir da década de 1980, quando ocorreram transformações na política do país, nas diretrizes para a cultura e para os museus e na instituição, tendo como o grande marco a doação da coleção Tsiipré.¹⁶ Se a este conjunto de objetos de autoria indígena presente no acervo do MHN e à atual narrativa expográfica (*Oreretama*) agregarmos informações resultantes de pesquisa científica, certamente poderemos escrever outras histórias.

8. Referências

BAPTISTA, Jean; BOITA, Tony. O desafio nativo: a inclusão do protagonismo indígena no Museu das Missões e no Sítio Arqueológico de São Miguel Arcanjo. In: MAGALHÃES, Aline Montenegro; BEZERRA, Rafael Zamorano (orgs.). **Museus Nacionais e os desafios do contemporâneo**. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2011. p. 264-279.

_____. Os Marangatu e as divindades missionais: um problema de classificação do acervo do Museu das Missões. **Anais do Museu Histórico Nacional**. v. 40, p. 457-475, 2008.

BEZERRA, Rafael Zamorano. Valor histórico, exposição e restauração de objetos do acervo do MHN. **Anais do Museu Histórico Nacional**, v.42, p.155-175, 2010.

CRUZ, Cacilda Fontes; BOREL, Luciana Galvão. A coleção Sophia Jobim: um estudo sobre o soroptimismo no Brasil. **Anais do Museu Histórico Nacional**, v. 30, p.271. 1998.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François (Dir.) **Conceptos claves de Museología**. Paris: ICOFOM/ Armand Colin. 2010. Tradução nossa. Disponível em: <http://icom.museum/professional-standards/conceptos-claves-de-museologia/>. Acesso em: 12 Ago. 2012.

_____; _____. (Dir.). **Dictionnaire Encyclopédique de Muséologie**. Paris: Armand Colin, 2011.

EWBANK, Cecilia de Oliveira. **A abordagem antropológica no Curso de Museus**: as docências de João Anygone Costa e Gerardo de Carvalho. Trabalho de conclusão de curso de bacharelado em Museologia, UNIRIO, 2013. Não publicado.

FERREZ, Helena Dodd. Documentação museológica: teoria para uma boa prática. **Caderno de ensaios**: Estudos de Museologia. Rio de Janeiro: MInC/IPHAN, 1994. p. 65-74.

LE GOFF, Jacques. **A História Nova**. 4a ed. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

¹⁶ A coleção Tsiipré foi objeto de um estudo recente. Cf. OLIVEIRA, 2013.

_____; NORA, Pierre. **História: novos problemas. História: novos objetos e História: novas abordagens**. 4a Ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

MAGALHÃES, Aline Montenegro. **Culto da saudade na Casa do Brasil: Gustavo Barroso e o Museu Histórico Nacional (1922-1959)**. Fortaleza: Museu do Ceará, Secretaria de Cultura do Estado do Ceará, 2006.

OLIVEIRA, Mayara Manhães. **Representações sobre os índios no Museu Histórico Nacional: percurso da coleção Tsiipré**. Trabalho de conclusão de curso de bacharelado em Museologia, UNIRIO, 2013. Não publicado.

PRET, Raquel. Expondo a novidade: a análise da proposta conceitual de 1985 para o circuito permanente do Museu Histórico Nacional. **Anais do Museu Histórico Nacional**, v.37, p.22, 2005.

POMIAN, Krzysztof. Coleção. In: ROMANO, Ruggiero (Dir.). **Enciclopédia Einaudi**. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, v.1, 1983. p.67.

RAMOS, Francisco Régis Lopes. **A danação do objeto: o museu no ensino de história**. Chapecó: Ed. Argos, 2004.

UNESCO; ICOM. **Cómo administrar un museo? Manual práctico**. 2007. Disponível em: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0014/001478/147854s.pdf>>. Acesso em: 23 Abr. 2012.

Fontes primárias:

BRASIL. Museu Histórico Nacional, Arquivo Institucional. **Plano trienal 1986/1987/1988**. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 1986. Folder institucional. 1986a.

_____. Museu Histórico Nacional, Arquivo Institucional. **Os donos da terra: o índio artista-artesão**. Catálogo da exposição. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 1986b.

_____. Museu Histórico Nacional, Arquivo Institucional. **Proposta conceitual para o circuito de exposição permanente**. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional. Folheto institucional. 6 p. 1985a.

BRASIL, Museu Histórico Nacional. **Catálogo geral da primeira secção: archeologia e história**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1924.

_____. Museu Histórico Nacional, Departamento de Acervo, Reserva Técnica, dossiê nº 16.068.

_____. Museu Histórico Nacional, Departamento de Acervo, Divisão de Controle do Patrimônio. Proc. 1.171/77.

_____. Museu Histórico Nacional, Departamento de Acervo, Divisão de Controle do Patrimônio. Proc. 346/1985. 1985b.

MUSEU Histórico Nacional. Política de aquisição de acervo. Museu Histórico Nacional. Departamento de Acervo. Não publicado. 1992.

PROCESSOS DE CONCEPÇÃO EXPOGRÁFICA: RELAÇÕES ENTRE *AMBIENTE* E *EXPOGRAFIA* NO PRIMEIRO MÓDULO DA EXPOSIÇÃO “OLHAR O CÉU, MEDIR A TERRA”

Antonio Carlos Martins¹; Ivo A. Almico²; Fabíola B. Angotti³; Marcus Granato⁴

Resumo

Este trabalho pretende analisar a exposição permanente *Olhar o céu, medir a Terra*, articulando teoria e prática. A exposição, inaugurada em dezembro de 2011 no Museu de Astronomia e Ciências Afins (MAST), tem como principal objetivo explorar as relações entre a ciência e a configuração territorial do Brasil. Sua concepção e realização sobrevieram do entrelaçamento de diferentes campos disciplinares, somadas às variadas técnicas de comunicação e formas de apresentação do acervo. Os instrumentos científicos expostos têm grande relevância para a história do desenvolvimento da astronomia, da geografia, da matemática e das ciências naturais, dentre outras. Com ênfase na concepção espacial do primeiro módulo da exposição, neste artigo abordam-se as relações existentes entre o *ambiente* (o edifício sede do MAST) e a *expografia*, tendo em vista os elementos-chave para a sua materialização: as ambiências, as imagens, as tecnologias multimídias, as cores etc. Reconhece-se que o edifício do museu atua como parte do discurso da exposição, influenciando na percepção do público sobre este conjunto. Com isso, propõe-se enfatizar a Museologia como campo de conhecimento que trabalha em conjunto com inúmeras outras disciplinas, destacando a transdisciplinaridade envolvida nos processos de produção expográfica e estimulando a reflexão sobre os processos de concepção de exposições. Esta análise realiza-se por meio da apresentação das soluções do projeto museográfico interligando conteúdo textual, imagético e os ambientes de cada temática da exposição. Argumenta-se, como resultado deste estudo, a importância das interferências recíprocas entre o lugar e o projeto, neste caso o museu e a expografia.

Palavras-chave: Exposição, Museologia, Museu de Astronomia e Ciências Afins

Resumen

El presente trabajo pretende analizar la exposición permanente *Olhar o céu, medir a Terra* (Mirar el cielo, medir la Tierra), relacionando teoría y práctica. La exposición,

¹ Arquiteto e Urbanista (FAU/UFRJ), especialista em Gestão e Restauro Arquitetônico (UNESA), Mestre em Museologia e Patrimônio (PPG-PMUS/UNIRIO/MAST). Coordenador do Serviço de Produção Técnica (SPT/MAST), onde realiza planejamento e projetos de exposições e gerencia os projetos de restauração e conservação de bens imóveis tombados do campus MAST/ON.

² Artista visual (EBA/UFRJ), especialista em Gestão e Restauro Arquitetônico (UNESA). Bolsista do Programa de Capacitação Institucional (PCI) no Serviço de Produção Técnica (SPT) da Coordenação de Museologia (CMU) no Museu de Astronomia e Ciências Afins (MAST).

³ Arquiteta e Urbanista (FAU/UFRJ), Mestre em Arquitetura (PROARQ/UFRJ). Integrante do grupo de pesquisa Qualidade do Lugar e Paisagem (ProLUGAR/UFRJ). Bolsista do Programa de Capacitação Institucional (PCI) no Serviço de Produção Técnica (SPT) da Coordenação de Museologia (CMU) no Museu de Astronomia e Ciências Afins (MAST).

⁴ Engenheiro Metalúrgico e de Materiais (UFRJ), M.Sc e D.Sc. em Engenharia Metalúrgica e de Materiais (COPPE/UFRJ). Pesquisador do Museu de Astronomia e Ciências Afins, onde atua como coordenador de Museologia e diretor substituto. Vice-coordenador e professor do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (UNIRIO/MAST); pesquisador 1D do CNPq.

inaugurada en diciembre de 2011, en el Museo de Astronomía y Ciencias Afines (MAST), tiene como principal objetivo explorar las relaciones entre la ciencia y la configuración territorial de Brasil. Su concepción y realización resultaron del entrelazamiento de diferentes campos disciplinarios, además de las diversas técnicas de comunicación y formas de presentación del acervo. Los instrumentos científicos expuestos tienen gran relevancia para la historia del desarrollo de la astronomía, geografía, matemática y ciencias naturales, entre otras. Dando énfasis a la concepción espacial del primer módulo de la exposición, en este artículo se abordan las relaciones existentes entre el *ambiente* (el edificio sede del MAST) y la *expografía*, teniendo en vista los elementos clave para su materialización: los ambientes, las imágenes, las tecnologías multimedia, los colores, etc. Se reconoce que el edificio del museo actúa como parte del discurso de la exposición, influyendo en la percepción del público sobre este conjunto. Con ello, se propone enfatizar la Museología como campo de conocimiento que trabaja en conjunto con diversas disciplinas, destacando la transdisciplinariedad comprendida en los procesos de producción expográfica y estimular la reflexión sobre los procesos de concepción de exposiciones. Este análisis se realiza a través de la presentación de soluciones del proyecto museográfico interconectando el contenido textual, imagético y los ambientes de cada temática de la exposición. Se argumenta, como resultado de este estudio, la importancia de las interferencias recíprocas entre el lugar y el proyecto, en este caso el museo y la expografía.

Palabras clave: Exposición, *Olhar o céu, medir a Terra*, Museología

Abstract

The aim of this work is to analyze a permanent exhibition, *Olhar o céu, medir a Terra* (Look at the sky, measure the Earth), articulating theory and practice. Inaugurated in December 2011 at Museu de Astronomia e Ciências Afins (MAST), the main aim of the exhibition is to explore the relationships between science and the territorial configuration of Brazil. Its conception and design derive from a combination of different disciplines in conjunction with a variety of communication techniques and presentation methods for the collection. The scientific instruments exhibited are particularly important to the history of the development of astronomy, geography, mathematics and natural sciences, amongst other areas. This article emphasizes the spatial conception of the first exhibition module, addressing the relationships between the *environment* (MAST building) and the *exhibition design*, bearing in mind the key elements for its materialization: the environments, images, multimedia technologies, colors, etc. The museum building is understood as operating as part of the exhibition discourse, influencing visitors' perceptions of the set of objects. It is therefore proposed that museology be seen as a field of knowledge that works together with countless other disciplines, highlighting the multidisciplinary nature of exhibition design processes and encouraging reflection about the way exhibitions are conceived. This analysis is undertaken by presenting the solutions for the museographic project, interconnecting the texts, images and environments of each thematic area of the exhibition. As an outcome of this study, it is argued that importance should be given to the reciprocal interfaces between place and project, in this case the museum and the exhibition design.

Keywords: Exhibition, *Olhar o céu, medir a Terra*, Museology

1. Introdução

Uma exposição é a forma mais relevante de comunicação entre o museu

tradicional e o público, pois permite o acesso às coleções e conhecimentos de modo interligado. Em seu sentido ampliado, uma exposição é também o resultado das decisões que englobam desde as premissas do projeto museológico até as decisões tomadas durante o processo de implementação do projeto museográfico, que podem incluir adaptações e interferências que se concretizam a partir das relações entre os diversos itens que irão compor a exposição.

Outro aspecto importante a ser considerado é que a exposição é um produto simbólico e ocupa um espaço cultural dentro do museu, como destaca Tereza Scheiner:

Os visitantes do museu são o público a que se destina uma exposição e estes só apreendem os códigos que lhes são familiares, ou com os quais podem identificar suas experiências de vida, suas leituras de mundo [...]. E portanto, o espaço simbólico da exposição deve assemelhar-se ao universo simbólico dos visitantes e não apenas dos seus criadores (SCHEINER, 2006, p.17).

Nesse contexto, são ainda maiores as dificuldades que se apresentam aos museus que trabalham com acervos de C&T, pois, em muitos casos, boa parte da sociedade, e, portanto, do público visitante, não está familiarizada com os códigos que são utilizados nessa área.

O Museu de Astronomia e Ciências Afins (MAST) foi criado em 8 de março de 1985 e, atualmente, é uma unidade de pesquisa do Ministério da Ciência, Tecnologia e Inovação (MCTI). Entre suas diversas atividades, realiza exposições que buscam aproximar o público das atividades científicas a partir de abordagens históricas, educativas e museológicas.

O Museu está localizado num campus com área aproximada de 42.650m², no morro de São Januário, bairro Imperial de São Cristóvão, na cidade do Rio de Janeiro. Esse campus tem importância para o espaço urbano no qual está inserido por se tratar de área de interesse histórico e cultural, bem como por sua abundante vegetação que contrasta com a aridez ao seu redor.

As edificações históricas e as coleções envolvidas no processo de criação da instituição são preservadas por Lei Federal de 14/08/1986, e o MAST é formado a partir da perspectiva de ser um “espaço não só de preservação, mas de difusão da cultura científica” (CAZELLI, 1992, apud GRANATO, 2010, p.10).

O tombamento dividiu o acervo institucional em arquivístico, bibliográfico e museológico. O acervo inicial do MAST foi constituído de objetos, cúpulas e pavilhões de observação procedentes do Imperial Observatório/Observatório Nacional (ON) e de

documentos textuais do ON e do CNPq, estando diretamente relacionado com a história da ciência e da técnica no Brasil dos séculos XIX e XX.

As edificações, que constituem um conjunto de exemplares típicos do programa arquitetônico da área de astronomia e da produção arquitetônica dos primeiros anos do século XX, estão bem preservadas em sua concepção original, necessitando, em alguns casos, de restauração ou de intervenções que viabilizem sua preservação para as gerações futuras.

Quanto aos arquivos, o trabalho de captação e tratamento foi contínuo desde a criação do Museu, partindo do recolhimento da documentação de valor histórico existente no campus, que se encontrava dispersa em diferentes edificações. Em seguida, foram sendo formados outros fundos, através de doações espontâneas de cientistas e seus herdeiros, bem como de doações intermediadas por pesquisadores de diferentes instituições.

As coleções museológicas foram formadas com os objetos provenientes do Observatório, como já mencionado, e começaram a ser trabalhadas sistematicamente a partir de 1993, quando foi iniciado o registro e a conservação dos objetos seguindo padrões museológicos internacionais. Posteriormente, objetos provenientes de outras instituições de pesquisa do MCTI foram incorporados ao acervo, ampliando significativamente o conjunto preservado.

Em dezembro de 2011, o MAST inaugurou o primeiro módulo⁵ da exposição permanente *Olhar o céu, medir a Terra*. Esta exposição tem como principal objetivo explorar as relações entre a ciência e a configuração territorial do Brasil. O entrelaçamento de diferentes campos disciplinares, alinhado às diversas linguagens comunicacionais, resultou na materialização de uma concepção expográfica que prioriza a criação de diferentes ambientes, adaptados às restrições impostas pelo prédio tombado e não originalmente concebido para abrigar um museu. Esta solução explora a capacidade sensorial e contextualiza as temáticas de cada ambiente da exposição.

Cada profissional pertencente à equipe que desenvolveu e implantou o projeto tem papel fundamental no processo que, neste caso, realizou-se em etapas que se sobrepuseram em camadas, ou seja, as fases de elaboração, desenvolvimento, execução e os ajustes finais ocorreram em muitos momentos de forma superposta.

Como destaque da exposição apresenta-se o acervo da instituição, tanto a

⁵ De acordo com o projeto museográfico, a exposição será realizada em módulos. Este artigo explora apenas o primeiro módulo da exposição, inaugurado pela instituição em dezembro de 2011.

coleção de instrumentos científicos, quanto o acervo arquivístico. Os artefatos expostos possuem grande relevância para a história do desenvolvimento da astronomia, da geografia, da matemática e das ciências naturais, dentre outras.

Nesse contexto, este artigo pretende analisar o módulo da exposição que foi inaugurado, destacando a sua concepção espacial. Propõe-se articular teorias e práticas desenvolvidas durante o processo de concepção e montagem da exposição, abordando as relações existentes entre o *ambiente* (o edifício sede do MAST) e a *expografia*, pois se reconhece que o edifício do museu atua como parte do discurso da exposição e influencia na percepção do público sobre este conjunto, assim como os elementos-chave para a sua materialização: as ambiências, as imagens, a linguagem expográfica, as tecnologias multimídias, a iluminação, as cores etc.

Por meio da descrição de algumas das soluções do projeto museográfico, a análise realizar-se-á buscando entender como a interligação do conteúdo textual e imagético permeia as características físicas dos ambientes de cada temática abordada.

Propõe-se enfatizar a Museologia como campo de conhecimento que atua com várias outras disciplinas, na qual se coloca em destaque a transdisciplinaridade existente nos processos de produção expográfica e estimula-se a reflexão sobre os processos de concepção de exposições.

Argumenta-se, como resultado deste estudo, a importância das interferências recíprocas entre o lugar e o projeto, neste caso o museu e a expografia.

2. Ambiente e Expografia

Ao criar uma exposição é de fundamental importância estabelecer quais as possíveis relações que irão existir entre o *ambiente* e a *expografia*, já que ambos influenciam-se mutuamente, e também interferem na percepção do público. Estas relações devem convergir, de maneira que as linguagens e os ambientes construídos permitam que as temáticas científicas da exposição possam ser compreendidas pelo público e forneçam subsídios para a fruição durante a visita. Assim, as exposições são um dos meios pelos quais o público cria subsídios que interferem na construção da sua percepção como indivíduo na sociedade.

Neste sentido, processa-se uma construção complexa. A Arquitetura representa o edifício em que a Museologia vai atuar com a finalidade principal de promover o debate intelectual entre o conhecimento e a sociedade. Segundo Valente (1995), isto se dá no

âmbito da esfera pública, o museu deve ser uma instituição aberta a todos com atributos de espaço de convivência social.

Durante o Simpósio Temático *Arquitetura, Patrimônio e Museologia* que ocorreu no Rio de Janeiro, em 2010, foram explorados, entre diversos assuntos inerentes ao tema proposto, o contexto e conceitos da articulação entre a Arquitetura e a Museologia. Na ocasião, a arquiteta Cêça Guimaraens enfatizou este aspecto e apresentou algumas reflexões, das quais destaca:

Respeitadas as características genéticas singulares, a consolidação da Arquitetura e da Museologia na condição de campos disciplinares ocorreu de modo simultâneo a partir de meados do século XVIII. Porém, desde o início do século XX, as disposições sobre a preservação e a guarda de objetos patrimonializáveis e musealizáveis – cuja quantidade cresce de modo irreversível em natureza e volume, o que torna inadministrável esta proliferação –, passaram a exigir a realização de ações de diálogo em níveis interdisciplinares (GUIMARAENS, 2010, p.2).

A noção de *ambiente* refere-se ao espaço vivenciado e experienciado. Para Fischer (1994), o *ambiente* possui atributos que exercem determinadas influências no comportamento humano. As pessoas agem sobre o *ambiente*, através de usos e atribuições de significado, ao mesmo tempo em que se adaptam a ele.

Segundo Tuan (1983) as experiências em determinado *ambiente* estão relacionadas com a capacidade de aprender a partir da vivência com o meio. Significa agir em cima de um dado e fazer a partir dele, no qual este processo também é formado por pensamentos e sentimentos. Ainda segundo este autor, é através da experiência que um indivíduo distingue e constrói a realidade. Esta realidade pode ser percebida através de maneiras distintas: através dos sentidos como tato, olfato e paladar que são considerados sentidos diretos, no entanto passivos; por meio da percepção visual que pode ser entendida como sentido direto e ativo; e através da simbolização, considerada a maneira indireta.

Acredita-se que é através da vivência pessoal com o *ambiente* que o indivíduo vai construindo imagens de afeto e identificação pelo lugar, através do qual ele passa a se reconhecer, e cria uma relação em que o local se transforma em ponto de referência.

Assim, as determinações físicas realizadas por pessoas nos ambientes, sejam intencionais ou involuntárias, adquirem sentido por meio de códigos culturais e ideológicos. Reúnem significados, somam informações que podem interferir no comportamento e na percepção dos grupos. Os elementos físicos projetados em um ambiente podem, assim, ser vistos como estímulos ambientais.

Segundo Richard Meier,⁶ ao projetar ambientes de museus, sua intenção é encorajar a descoberta de valores estéticos e transmitir o sentido do museu como espaço contemplativo. A circulação fluida, a iluminação adequada à atividade e as qualidades espaciais do design são dirigidas a promover que as pessoas experimentem a arquitetura, bem como a exposição. Aqui se percebe que a formação pode interferir na concepção do projeto, priorizando, no caso, o espaço arquitetônico, em detrimento da museologia.

O arquiteto Josep Maria Montaner⁷ destaca a complexidade de relações que interferem na definição de propostas adequadas para a arquitetura de museus, considerando o lugar, o programa, as condições de segurança, as técnicas funcionais e as de comunicação, etc.. Montaner (1991) propõe utilizar o instrumento da arquitetura – o projeto – para resolver problemas quase insolúveis: o projeto deve ser um mediador entre as instâncias da arquitetura e da expografia.

Álvaro Siza Vieira⁸ considera que o museu propicia relações que se ampliam a partir de nossas próprias experiências. E essas relações são ilimitadas, mas se valem sempre da forma de olhar de cada um de nós. O autor declara que:

A origem do Museu é a casa. Antes de haver museus, as coleções estavam em palácios. Não quis estabelecer uma diferença muito acentuada entre o museu e a casa: a sucessão de quartos, os espaços amplos... Ouvi alguns críticos dizerem que o museu não tem escala pública. Mas esse é um conceito de espaço público historicamente limitado. Se forem, por exemplo, a Acrópole, não vêem coisas monumentais, vêem espaço... Quando chegamos não vemos o Parthenon, vemos Atena... (SIZA, 2005, apud FONSECA, 2010, p.102).

Acredita-se que a união entre o equipamento arquitetônico original existente e o ambiente criado pela expografia, associados aos espaços, às imagens e aos objetos do acervo são elementos determinantes na construção dos signos de uma exposição que, segundo Scheiner (2006, p.23), é um poderoso “objeto simbólico de caráter museológico”, no qual durante o projeto estão presentes arquitetos, designers, iluminadores, educadores, cientistas, mas alinhavado pelos museólogos.

⁶ Richard Alan Méier é arquiteto norte-americano. Recebeu, em 1984, o Prêmio Pritzker pelo projeto de ampliação do Museu Guggenheim de Nova York. Um dos seus projetos mais conhecidos é o Jean Paul Getty Art Center de Los Angeles, construído em 1933. O propósito do Prêmio Pritzker, fundado em 1979 por Jay A. Pritzker, é honrar anualmente um arquiteto vivo cuja obra construída demonstre uma combinação de talento, visão e comprometimento, ao produzir contribuições consistentes e significantes à humanidade e ao entorno construído através da arte da arquitetura. Disponível em: http://www.netsaber.com.br/biografias/ver_biografia_c_698.html. Acesso em: 01/05/2012.

⁷ Josep Maria Montaner é arquiteto, especialista em Arquitetura de Museus, professor da Escola de Arquitetura de Barcelona.

⁸ Álvaro Siza Vieira é arquiteto português e foi laureado pelo Prêmio Pritzker em 1992.

3. A Exposição *Olhar o Céu, Medir a Terra*

A atual exposição permanente do MAST – *Olhar o céu, medir a Terra* (2011) – segundo seus curadores,⁹ partiu do desafio de diferentes momentos da história da observação, medição e conhecimento do céu e da Terra, para definir uma posição no espaço. Assim, o propósito da exposição foi abordar o elo existente entre o conhecimento científico e a configuração territorial do Brasil, onde observar, medir e entender o céu e a Terra tornaram-se ações imprescindíveis:

[...] A partir dos instrumentos de medição do tempo e do espaço, a exposição *Olhar o céu, medir a Terra* explora a relação entre a ciência e a configuração territorial do Brasil. [...] *Olhar o céu, medir a Terra* convida a explorar, através de diferentes recursos expositivos, os significados dos instrumentos científicos e a riqueza dos documentos apresentados – impregnados de seus usos, personagens, ideias e práticas científicas, indispensáveis à construção da ciência e da tecnologia (GESTEIRA e colaboradores, 2011, p.7).

O primeiro módulo da exposição, inaugurado em dezembro de 2011, propõe apresentar a contribuição da ciência relacionada ao tempo e espaço, desenvolvida no Brasil a partir do período colonial. Apresenta-se a evolução científica no mundo e a resposta dada pelo país a este desenvolvimento. São abordados temas como: as navegações; as observações astronômicas; a produção de conhecimentos científicos; as comissões científicas no Brasil; os aspectos relacionados à integração e comunicação através dos portos, estradas de ferro e sistemas de telégrafos construídos no país, enfatizando o trabalho de campo; as técnicas e instrumentos que permitem a determinação de posição e o estabelecimento de limites e fronteiras para elaboração de mapas etc.

Tais temas são articulados a tópicos científicos que propõem estudos sobre a orientação através das estrelas; a determinação de latitude e longitude; a localização no mar; a medição da circunferência da Terra; comprovação da esfericidade da Terra; técnicas de navegação nos séculos XV e XVI; a leitura e compreensão de mapas; e a definição e o conhecimento das escalas e dos desenhos de medição e planificação da Terra. Os instrumentos científicos do acervo do MAST, a exemplo da bússola, de sextantes e de teodolitos, são utilizados para estreitar a compreensão dessas temáticas.

⁹ Heloisa Meireles Gesteira, Maria Esther Alvarez Valente e Moema de Rezende Vergara.

A meta inicial definida pelo Conselho Curador¹⁰ da exposição era apresentar o acervo do MAST como protagonista no discurso museológico da exposição. Os instrumentos científicos expostos, em sua maioria, são provenientes do Observatório Nacional (ON) e sua guarda e preservação pelo MAST reforçam sua posição como museu de ciência e tecnologia. Tais objetos foram selecionados a partir das contribuições que documentam as atividades como a astronomia, a geografia, a cartografia, a geodesia, a matemática, a física, a meteorologia e a engenharia realizadas no país pelo ON.

De acordo com Luis Fernández e Isabel Fernández (2010), uma exposição permanente apresenta, em geral, a parte mais importante da coleção de um museu. Nesta mesma linha de pensamento, Jean Davallon (1996) considera que o diálogo estabelecido com os visitantes nas exposições tem como elemento importante a relação com o objeto:

Para un objeto, estar expuesto es estar colocado en un escenario público, en el sentido en que es a la vez escenificado (colocarle en un lugar donde está en representación) y le vuelve accesible a toda persona que lo desee. Este objeto es entonces algo más que él mismo; participa de una interpretación (juega un rol) y está expuesto al discurso social (es objeto de comentarios, así como por otra parte lo son también la puesta en escena y la interpretación). En este sentido, la exposición devuelve al público la acción patrimonial de la que ella es el resultado; **la exposición lo oficializa** (DAVALLON, 1996, p.165). (Grifo nosso)

A integração do acervo durante o processo de pesquisa e concepção museográfica auxilia a agregar na exposição outros recursos (textuais, gráficos, multimídias, imagéticos, espaciais etc.). Trata-se de linguagens específicas que os museus utilizam para auxiliar nos processos de contextualização dos objetos que compõem seus acervos, de forma a exercerem a função primordial: a comunicação com o público visitante.

No entanto, a forma como esse acervo é apresentado pode ser variável. Segundo Santos (2006), existem duas possibilidades principais para apresentá-lo, a primeira em que os objetos são o centro da exposição, característico dos *museus-memória*,¹¹ e o discurso é apresentado a partir dos mesmos. A segunda em que os objetos são ilustrativos e, portanto, subordinados a um discurso que é apresentado na exposição

¹⁰ Conselho Curador: Maria Esther Alvarez Valente, Alfredo Tiomno Tolmasquim, Antonio Carlos Martins, Heloisa Meireles Gesteira, Marcus Granato, Maria Lucia de Niemeyer Loureiro, Moema de Rezende Vergara, Sibeles Cazelli.

¹¹ Museus em que se observa que “a história, como reconstrução intelectual, laica e universalizante, submete-se ao poder do efetivo e do mágico, à dialética da lembrança e do esquecimento presente na memória”. (SANTOS, 2006, p.46).

através de textos e imagens, característico dos *museus-narrativa*.¹² A análise do módulo da exposição aqui apresentado permite indicar que a segunda visão é preponderante. Os objetos da coleção, em grande parte da exposição, estão submetidos e subordinados a um discurso relacionado à ciência e sua história. A exemplo: o instrumento científico “quarto de círculo” ilustra o discurso do Tópico 2, devido a sua similaridade com outro objeto de época apresentado na forma de imagem digitalizada dentro da vitrina; o teodolito apresentado no Tópico 5 é protagonista da história da ciência no Brasil, pois fez parte dos serviços de delimitação do quadrilátero central, hoje Distrito Federal, mas também está submetido ao discurso histórico geral que orienta a exposição.

4. Relações entre o Edifício Sede do MAST e a Expografia

O edifício sede do MAST possui características representativas da arquitetura do estilo eclético. Possui elementos tipológicos próprios de sua composição arquitetônica, que influenciam no traçado do desenho das fachadas e acabam por delimitar os aspectos formais mais marcantes dos espaços internos. Um exemplo está relacionado às composições neoclássicas de resultado grandioso (além de promover uma iluminação zenital abundante durante o dia) e uma orientação de circulação funcionalmente bem resolvida, na qual, segundo a arquiteta Jusselma Duarte de Brito refere-se “à simetria acentuada de sua planta. A composição centrada tem como núcleo um pátio coberto por claraboia, a partir do qual se organiza a distribuição de todo o edifício” (BRITO, 2002, p.30).

O edifício possui simetria acentuada pela diferença dos planos da fachada principal, em primeiro plano, no bloco central de acesso, existe um portão gradeado de metal e, acima dele, as janelas do salão de honra reforçando a verticalidade que culmina com o torreão da cobertura; as linhas horizontais predominam e delineiam o contorno da fachada, sendo equilibradas pela hierarquização das alturas dos pavimentos e das esquadrias de ventilação, as esquadrias do pavimento térreo são menores que as do segundo e terceiro pavimentos.

Segundo Tereza Scheiner (2006, p.27), “os museus que têm espaços arquitetônicos definidos partem da arquitetura para definir a exposição, não forçam uma exposição dentro da arquitetura”. A arquitetura, no caso em estudo, procura dialogar com a exposição e fazer parte dela. E a autora ressalta que os espaços do MAST podem

¹² Nesses espaços, o público encontra uma narrativa histórica que subordina à sua lógica o objeto e todos os demais recursos utilizados para comunicar o acervo.

receber no máximo uma turma de 40 alunos por visita e, neste sentido, outro aspecto importante é o “aproveitamento simbólico da exposição, ou da questão pedagógica, formativa, do público – quando o visitante sabe o que está vindo ver e aproveita plenamente a visita” (SCHEINER, 2006, p.30).

As salas do edifício do MAST apresentam áreas reduzidas para a realização das exposições do museu, que são elaboradas em duas frentes principais, com diferentes partidos museográficos, tal como destaca Granato:

O MAST apresenta espaços de exposição que utilizam partidos museográficos distintos. Nas áreas voltadas à divulgação científica, o **partido exploratório** é dominante, enquanto nas áreas onde as exposições têm por objetivo a socialização do patrimônio sob guarda da instituição, o **partido tradicional** é o mais utilizado (GRANATO, 2010).

No projeto da exposição *Olhar o céu, medir a Terra*, a temática é distribuída ao longo de cinco salas da ala direita do edifício sede e na área da circulação, e o partido museográfico tradicional foi o escolhido para desenvolvimento. As salas receberam configurações com foco em partes específicas dos temas escolhidos pela curadoria. A partir das temáticas, procurou-se que o percurso de visita tivesse uma ordem previamente estabelecida, em função da diversidade dos ambientes, da sequência e da funcionalidade da exposição, e do entendimento do conteúdo a ser apreendido pelo público. Mariani-Rousset (2001) observa que:

[...] para certos pesquisadores, o percurso representa o movimento do corpo, o deslocamento no espaço. Para outros, ele é descrito como uma interação/visita, o percurso sendo levado em conta em função do contexto. Por exemplo, considera-se a visita como um deslocamento entre o “bom corpo visitante” (aquele imaginado pelos que concebem), e o “corpo de apropriação” do visitante. O percurso representa “exposição em tempo real”. Visitar implica uma sucessão de atos: “andar, fixar seu olhar, ver, ler, afastar-se, comparar, lembrar-se, discutir etc.” Com o percurso, o simples fato de se deslocar começa a possuir sentido (MARIANI-ROUSSET, 2001, apud COHEN et al, 2010, p. 246).

Pretendeu-se evitar que os espaços se tornassem monótonos, através da construção de diferentes ambiências. Tal diversidade está relacionada também ao fato de a programação visual ter sido desenvolvida por três designers que enfatizaram propostas nas quais ao somarem-se as cores, as imagens, os textos e os suportes resulta-se em ambiências distintas, embora a exposição tenha sido projetada segundo noções específicas que visaram uma unidade formal e estética, baseada na unidade gráfica.

Aspectos como o desenho e a forma, a distribuição dos volumes, que configuram cheios e vazios, as imagens, as cores, as texturas e a iluminação são alguns dos

atributos físicos que compõem a expografia e permitem tornar o ambiente dinâmico, divulgar a informação, atrair a atenção do público e influenciar na percepção do visitante a respeito do conteúdo transmitido (Figura 1 a e b).

A equipe de produção multidisciplinar, composta por arquitetos, historiadores, designers, artista plástico, museólogos, atuou em conjunto, buscando harmonizar e integrar a exposição como um todo, de modo a atingir as diretrizes estabelecidas. Este aspecto, segundo Lima (2010), demonstra a importância do trabalho realizado em equipe:

Quem trabalha com criação, seja artista plástico, designer gráfico, seja arquiteto, precisa estudar ou entender quais fatores são determinantes para a legibilidade do que se vê e como usá-los de maneira a conseguir uma comunicação satisfatória do que se quer transmitir (LIMA, 2010, p.V).

Outra diretriz adotada no partido do projeto da exposição teve por objetivo a preservação da integridade material e histórica da arquitetura do edifício, devido à sua importância patrimonial. Elementos arquitetônicos do edifício apresentam-se visíveis e fazem parte da expografia. Desta forma, esta solução faz parte da preservação *in situ* do edifício do MAST.



Figura 1 (a e b) - Início da exposição e ambiente *Estrelas, Mares e Terras*, respectivamente. Fotografia: Fabíola Belinger Angotti, 2013. Arquivo Serviço de Produção Técnica (MAST).

A estrutura dos painéis forma uma massa volumétrica que serve de suporte para os elementos da composição visual – imagens e textos. No desenvolvimento da programação visual, essas estruturas são utilizadas como bases bidimensionais para a composição dos ambientes. Representam o elemento que conduz todo o percurso do trabalho da programação visual (Figura 2 a e b).

As relações estabelecidas entre a volumetria, a programação visual e a iluminação promovem a criação dos ambientes da exposição. Tais ambientes são possuidores de uma estética própria que reforça o discurso da exposição (Figura 3 a e b).

A programação visual foi utilizada na exposição como recurso museográfico de forte apelo cenográfico, destacando-se na configuração dos espaços e na produção das ambiências. De acordo com os estudos referentes aos conceitos e à perspectiva das ambiências museológicas sensíveis, realizados pelas arquitetas Regina Cohen, Cristiane Rose Duarte e Alice Brasileiro (2010), o ambiente museológico deve ser dotado de poder de mobilização, de forma que seja capaz de gerar emoções e afetos pelo lugar. Neste sentido:

A ambiência é o fundo do sensível porque ela associa o ser que percebe com o objeto percebido. Uma ambiência nasce do encontro entre as propriedades físicas circundantes, minha corporeidade com sua capacidade de sentir, se mover e uma tonalidade afetiva (AUGOYARD, s.d., apud COHEN et al, 2010, p. 241).



Figura 2 (a e b) – Ambiente *Terra Brasilis* e *Olhares sobre o mundo*, respectivamente. Fotografia: Fabíola Belinger Angotti, 2013. Arquivo Serviço de Produção Técnica (MAST).



Figura 3 (a e b) - Ambiente *A circulação do conhecimento*. Fotografia: Fabíola Belinger Angotti, 2013. Arquivo Serviço de Produção Técnica (MAST).

Nota-se nos textos a *pregnância da forma*¹³ em função do alto contraste de figura e fundo. Esta técnica é empregada para realçar a forma: utiliza-se o fundo da imagem em uma cor clara e o texto na cor preta, ou contrariamente, o fundo da imagem em uma cor escura e o texto na cor branca. Ao utilizar esta técnica é possível criar uma vasta diversidade de combinações de cores que, ao se relacionarem, auxiliam na busca de um determinado significado, conforme conclui Dondis: “[...] criamos um design a partir de inúmeras cores e formas, texturas, tons e proporções relativas; relacionamos interativamente esses elementos; temos em vista um significado” (DONDIS, 2007, p.30).

Conforme Aumont (1993), as imagens possuem várias atualizações: as que se dirigem aos sentidos, as que se dirigem somente ao intelecto, as criadas pela força metafórica da palavra, e as imagens de apelo visual – que possuem modalidades concretas, como a pintura, a fotografia, o filme.

As imagens reorganizam as ideias formadoras do pensamento do homem, expressam seus argumentos como códigos de leitura universal. Na atualidade, as imagens tornaram-se essenciais para os meios de comunicação, pois agregam valor às informações transmitidas e produzem um extenso conjunto imagético de diálogo da sociedade contemporânea.

A exposição utiliza-se das imagens re-decodificando, reinterpretando, reintegrando os diversos elementos da expografia e o ambiente criado (Figura 4 a e b). Aqui, mais uma vez, configura-se o partido utilizado para o desenvolvimento da exposição, com imagens e textos, destacando-se sobre as peças do acervo. Segundo Scheiner (2006, p.36), “as imagens já são a exposição, são objetos culturais, objetos históricos e de arte”.



Figura 4 (a e b) - Ambiente *A exata medida da América* e *Conhecer e garantir os domínios portugueses*, respectivamente. Fotografia: Fabíola Belinger Angotti, 2013. Arquivo Serviço de Produção Técnica (MAST)

¹³ A *pregnância da forma* é considerada uma Lei Básica da Percepção Visual da *Gestalt*, na qual o importante é a clareza no entendimento da forma.

Em cada sala a cor é também um elemento dominante. A cor define e fortalece a harmonia que predomina entre a temática e a forma de cada ambiente, e influencia no tempo de permanência do visitante nos espaços da exposição. A cor sensibiliza e promove reações nos indivíduos. Uma paleta de cores foi definida no caso em estudo, de modo a representar, simbolicamente, a temática específica de cada ambiente do circuito da exposição. A composição da gama das cores análogas e complementares, do círculo cromático, influencia na capacidade de ampliar o olhar do visitante para explorar o que mais interessar nos ambientes visuais construídos para serem vivenciados. Assim, as cores análogas passaram a dominar as composições, e as cores complementares serviram de ruído visual para atrair a atenção do expectador para determinadas imagens e áreas específicas de cada painel que necessitavam de destaque no discurso da exposição.

A luz é outro elemento que contribui para a qualidade visual e influencia também na capacidade de ampliar e focar o olhar do visitante para determinada informação, objeto, imagem etc. (Figura 5 a e b). A luz natural e/ou de equipamentos de iluminação é determinante para transformar os ambientes cenográficos presentes na exposição. Foram utilizados equipamentos de iluminação que não alterassem as cores, bem como LED¹⁴ que, fundamentalmente, contribui para a conservação do acervo, em função de não emitir raios ultravioleta (U.V.) e não ser fonte de propagação de calor, além de possuir grande durabilidade, diminuindo os custos de energia e, conseqüentemente, aumentam a relação custo-benefício a médio prazo, reduzindo a necessidade de manutenção. Esses fatores são primordiais em instituições em que o planejamento e a utilização dos investimentos devem contribuir para a economia, e os aspectos relacionados à conservação dos acervos são de suma importância.



Figura 5(a e b) – Ambiente *Definição de fronteiras do Brasil*. Fotografia: Fabíola Belinger Angotti, 2013. Arquivo Serviço de Produção Técnica (MAST).

¹⁴ LED – *Light Emitting Diode* (Diodo Emissor de Luz) – Diodo semiconductor que ao ser energizado emite luz visível.

Dentre os problemas enfrentados durante o processo de elaboração e execução da montagem do primeiro módulo da exposição destacam-se alguns pontos: as ações não ocorreram de forma linear e perfeitamente ajustadas aos prazos e verbas necessários; os prazos não foram satisfatórios para suprir as demandas das diversas e complexas etapas, as verbas não foram suficientes e a liberação passou por questões burocráticas que interferiram em todos os prazos que, na maioria das vezes, não pôde ser prorrogado.

A equipe procurou burlar de forma criativa todos os impedimentos que dificultaram a concretização das etapas de desenvolvimento do projeto e sua execução. As soluções encontradas foram desde contribuir na participação de todas as fases do trabalho até, em alguns momentos, investir com recursos próprios para a execução e finalização das etapas do processo.

5. Considerações Finais

Ao abordar este estudo, percebe-se que o edifício do museu atuou como parte do discurso da exposição. A exposição procurou dialogar com o espaço do museu, criando ambientes que se articulam e formam novas ambiências. As linguagens e os elementos da expografia expressam simbolicamente o caminho de comunicação entre o visitante e o museu.

A concepção de exposições e, junto dessas, o estudo de seus espaços expositivos representam uma oportunidade ímpar para a convivência produtiva de profissionais de diferentes formações. Em especial arquitetos, museólogos, designers, e conservadores devem se articular para que o resultado de um projeto museológico seja o melhor possível. Muitas vezes essa cooperação não ocorre sem conflitos e disputas de poder, inerentes ao relacionamento humano. Essa articulação, seja ela construtiva ou marcada por disputas e controvérsias, terá como resultado um produto coletivo, pleno da diversidade de profissionais que participaram do projeto, ou com uma visão preponderante, que ficará clara a partir de uma análise distanciada desse produto.

Em geral, a experiência mostra que os produtos coletivos revelam-se mais amadurecidos e melhor realizados, mas certamente são o resultado de processos mais complexos de vivenciar. Considera-se que, acima de tudo, as contribuições que aliam as práticas e a construção de novos conceitos teóricos afinados com a Arquitetura e a Museologia, trabalhando o espaço construído existente e o espaço a ser criado nas exposições, possam contribuir para os estudos dos museus e de seus profissionais.

6. Referências

- AUMONT, Jacques. **A imagem**. Tradução Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro. Campinas (SP): Papirus, 1993. (Coleção Ofício de Arte e Forma)
- BRITO, Jusselma Duarte de. **Conservação de edifícios históricos: um estudo sobre o Museu de Astronomia no Rio de Janeiro**. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília. Brasília: UNB, 2002, p. 30. Orientadora: Cláudia Estrela Porto.
- COHEN, Regina; DUARTE, Cristiane Rose; BRASILEIRO, Alice. O acesso para todos à cultura e aos museus do Rio de Janeiro. In: **Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola**, v. 2, p. 236-255. Disponível em: <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/8200.pdf>>. Acesso em: 19/05/2012.
- CURY, Marília Xavier. **Exposição: concepção, montagem e avaliação**. São Paulo: AnnaBlume, 2005.
- DAVALLON, Jean. Nouvelle muséologie versus muséologie? In. SCHÄRER, Martin. Museum and Community II, **ICOFOM Study Series (ISS) 25**. Vevey (Suíça): Alimentarium Food Museum: 1996, p. 165.
- DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François. **Conceptos claves de museologia**. [S.l.]: Armand Colin, 2010. Disponível em: <http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/Key_Concepts_of_Museologie_Espagnol_BD.pdf> Acesso em: 26 Jan. 2012.
- DONDIS, Donis A. **Sintaxe da linguagem visual**. Tradução Jefferson Luiz Camargo. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007. (Coleção a)
- FERNÁNDEZ, Luis Alonso; FERNÁNDEZ, Isabel García. **Diseño de exposiciones: concepto, instalación y montaje**. Madrid: Alianza Editorial, 2010.
- FISCHER, Gustave N.. **Psicologia social do ambiente**. Lisboa: Instituto Piaget – Sociedade Industrial Gráfica Ltda, 1994.
- FONSECA, Teresa. Os museus de Álvaro Siza como patrimônio das cidades, três estudos de caso. In: GUIMARAES, Cêça (Org.). **Museografia e arquitetura de museus**. Rio de Janeiro: FAU/PROARQ, 2010.
- GESTEIRA, Heloisa Meireles; VALENTE, Maria Esther Alvarez; VERGARA, Moema Rezende. **Olhar o céu, medir a Terra**. Rio de Janeiro: Museu de Astronomia e Ciências Afins, 2011 (Catálogo de exposição).
- GRANATO, Marcus. **Imagens da ciência. O acervo do Museu de Astronomia e Ciências Afins**. Concepção e edição Marcus Granato. Rio de Janeiro: Museu de Astronomia e Ciências Afins, 2010.
- _____. As Exposições e o uso de Acervos em Museus de Ciência e Tecnologia. In: MAGALHÃES, Aline Montenegro; BEZERRA, Rafael Zamorano; BENCHETRIT, Sarah Fassa (Orgs.). **Museus e Comunicação: exposições como objeto de estudo**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2010, v. 1, p. 237-258.
- GUIMARAENS, Cêça. Arquitetura, Patrimônio e Museologia. In: **Simpósio Temático Arquitetura, Patrimônio e Museologia**, I ENAPARQ. Rio de Janeiro: FAU/UFRJ, 2010.
- LIMA, Mariana Regina Coimbra de. **Percepção visual aplicada à arquitetura e à iluminação**. Rio de Janeiro: Editora Ciência Moderna Ltda., 2010.
- MARIANI-ROUSSET, Sophie. La méthode des parcours dans les lieux d'exposition. Apud COHEN, Regina; DUARTE, Cristiane Rose; BRASILEIRO, Alice. O acesso para todos à

cultura e aos museus do Rio de Janeiro. **Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola**. 2010. v. 2. p. 241. Disponível em: <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/8200.pdf>> Acesso em: 19 Mai. 2012.

MARTINS, Antonio Carlos. **Vivências no museu: a arquitetura e os caminhos da museografia no Museu de Astronomia e Ciências Afins**. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio). Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/Museu de Astronomia e Ciências Afins/, Rio de Janeiro, 2012. Orientador: Prof. Dr. José Dias.

MARTINS, Antonio Carlos (Org.); ANGOTTI, Fabíola B.; ALMICO, Ivo A.; VASCONCELLOS, Thiago V. B.; RISSUTI, Renata C.; SAMPAIO, Andréa C.; CORREIA, Bruno G. **Relatório de desenvolvimento e execução do 1º módulo da exposição permanente “Olhar o céu, medir a Terra”**. Rio de Janeiro: SPT/CMU/MAST, 2011.

MONTANER, Josep Maria. Nuevos Museos: espacios para el arte y la cultura. Editorial Gustavo Gili: Barcelona, 1990, p. 22. In: ZEIN, Ruth Verde. **Duas décadas de arquitetura para museus**. Projeto, n. 144, ago. 1991, p. 30-33.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. **A escrita do passado em museus históricos**. Rio de Janeiro: Garamond; Minc/IPHAN/DEMU, 2006.

SCHEINER, Teresa. Criando realidades através de exposições. In: GRANATO, Marcus; SANTOS, Claudia Penha dos. **Discutindo exposições: conceito, construção e avaliação**. Rio de Janeiro: Museu de Astronomia e Ciências Afins, série MAST Colloquia, v. 8, 2006, p. 7-38.

CURADORIAS COMPARTILHADAS: UM ESTUDO SOBRE AS EXPOSIÇÕES REALIZADAS NO MUSEU DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL (2002 A 2009)

Maria Cristina Padilha Leitzke¹; Zita Rosane Possamai²

Resumo

O foco deste estudo são as curadorias compartilhadas no Museu da UFRGS, no período de 2002 a 2009, realizado por meio de um estudo de caso, constituído pela análise das curadorias referentes a quatro exposições: Artistas Professores (2002), Total Presença: Gravura (2005), Homem-Natureza: cultura, biodiversidade e sustentabilidade (2006) e Em casa, no universo (2009). Para a realização do estudo proposto foram utilizadas fontes escritas e orais. O referencial teórico abarca autores da história da educação e da história cultural, da historicidade e dinâmica dos museus, bem como estudos recentes sobre curadorias em museus. O objeto de pesquisa constituiu-se, inicialmente, numa primeira aproximação com os catálogos e demais materiais impressos, disponíveis no arquivo do museu, resultado das exposições realizadas. Logo em seguida, foram feitas as entrevistas com os agentes internos e externos ao museu, envolvidos na concepção, produção e realização destas exposições. Por meio da análise destas narrativas buscou-se identificar as experiências dos professores-pesquisadores com curadorias, bem como evidenciar alguns elementos que corroboram ou negam a assertiva de que as curadorias no museu da UFRGS podem ser consideradas curadorias compartilhadas. Além disso, procurou-se saber acerca da atuação dos professores-pesquisadores da Universidade como curadores de exposições, bem como sobre as representações destes docentes, com relação ao museu da UFRGS. Os resultados apontam no sentido de que as exposições realizadas no Museu da UFRGS podem ser caracterizadas como casos de curadorias compartilhadas, principalmente, com relação às curadorias das exposições de ciências.

Palavras-chave: curadorias, museus, educação, exposições

Resumen

El enfoque de este estudio son las curadorias compartidas del Museo de la UFRGS (trabajo realizado en conjunto entre profesores e investigadores que desarrollan un estudio en conjunto), comprendiendo un periodo entre 2002 y 2009, en el cual se lleva a cabo un estudio de caso, que consiste en el análisis de cuatro exposiciones: Los maestros Artists (2002), Asistencia total: Grabado (2005), la naturaleza humana: la cultura, la biodiversidad y la sostenibilidad (2006) y At Home in the Universe (2009). Para llevar a cabo el estudio propuesto se utilizaron variadas fuentes escritas y orales, el sustento teórico abarca estudios sobre la historia de la educación, la historia cultural, y de

¹ Mestre em Educação Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS e técnica na mesma instituição, exercendo suas atividades no Museu da UFRGS. E-mail: cristina@museu.ufrgs.br

² Doutora em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS e professora adjunta na mesma instituição, exercendo suas atividades no Curso de Museologia da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação e no Programa de Pós-Graduação em Educação, da Faculdade de Educação. E-mail: zitapossamai@gmail.com

la historia de la dinámica de los museos, así como también la utilización de estudios recientes sobre curadorias en los museos. El objeto de investigación se constituyó inicialmente como una aproximación con catálogos y demás materiales impresos, disponibles en el archivo del museo, resultado de las exposiciones realizadas, luego en seguida fueron realizadas entrevistas tanto con investigadores del museo como con investigadores externos a él, sobre la concepción, producción, y realización de las exposiciones. Por Medio de las entrevistas se busca identificar las experiencias de los investigadores en el trabajo de las curadorias, así como también evidenciar algunos elementos que corroboren o nieguen la posibilidad de que las curadorias del museo de la UFRGS sean compartidas con investigadores externos a este, además, se procuró saber sobre la actuación de los investigadores de la universidad como curadores de las exposiciones, así como también su papel en las exposiciones realizadas en conjunto con investigadores del museo. Los resultados aportaron que las exposiciones del museo de la UFRGS pueden ser caracterizadas como exposiciones compartidas, principalmente sobre temas vinculados a las ciencias.

Palabras-clave: curadores, museos, exposiciones, educación

Abstract

The focus of this study is the shared curatorial at the Museum of UFRGS, from 2002 to 2009, carried out through a case study, consisting of the analysis of curatorial from four exhibitions: Artists Professors (2002), Total Presence: Illustrations (2005), Nature Man: Culture, Biodiversity and Sustainability (2006) and At Home: in the Universe (2009). To carry out the study, written and oral sources were used. The theoretical reference embraces authors from the history of education and cultural history, from historicity and museums dynamic, as well as recent studies about curatorial in museums. The object of this research initially consisted of a first approach to the catalogs and other printed materials available in the archive of the museum from previous exhibitions. Thereafter, interviews were made with people inside and outside the museum that were involved in the design, production and implementation of these exhibitions. Through the analysis of these narratives we sought to identify the experiences of researchers and professors with curatorial and highlight some elements that corroborate or deny the statement that the curatorial of the Museum of UFRGS can be considered shared curatorial. In addition, we sought to know about the performance of professors and researchers of the University as curators of exhibitions, as well as the representations of these professors, regarding the Museum of UFRGS. The results imply that the exhibitions held at the Museum of UFRGS can be characterized as forms of shared curatorial, especially with respect to the curatorial of science exhibitions.

Keywords: curatorial, museums, education, exhibitions

1 Introdução

O Museu da UFRGS surgiu da aspiração de um grupo de professores da Universidade interessado na divulgação do saber técnico-científico-cultural, produzido no âmbito da academia integrando-a com a sociedade. Concebido com a proposta de pesquisar, difundir e valorizar o patrimônio cultural da Universidade através de seus diferentes acervos, entendendo como acervo o patrimônio intelectual/cultural produzido

na universidade e, também, estabelecer parcerias com outras instituições de caráter científico cultural.

Criado como órgão suplementar da Universidade Federal do Rio Grande do Sul³, atualmente está ligado à Pró-Reitoria de Extensão. Consta como um dos primeiros objetivos deste projeto inicial “Integrar a Universidade à comunidade, mediante a programação de ações conjuntas para mostrar à população o desenvolvimento tecnológico, científico, humanístico e artístico [...]” (BERED, 2004, p. 2). No período compreendido entre os anos de 1984 a 2009 foram promovidas mais de cem exposições, em diferentes espaços físicos.

Portanto, percebe-se, desde a sua criação a preocupação em integrar a universidade à sociedade por meio da realização de atividades conjuntas, procurando divulgar as produções acadêmicas. Caracteriza-se, desde sua fundação, como Museu Universitário de caráter multidisciplinar, conforme se pode observar por meio de consultas junto a materiais impressos disponíveis nos arquivos deste museu.

No período compreendido entre 1987 e 1992 o Museu da UFRGS contou com a participação efetiva da docente e historiadora Sandra Jatahy Pesavento, como coordenadora do Núcleo de Documentação e Memória Social. O núcleo desenvolveu pesquisas, coleta de acervos e exposições nos espaços do Museu até 1992, quando foi transferido para essa instituição.

Enquanto coordenou o Núcleo de Documentação e Memória Social, Sandra Pesavento propôs a realização de exposições concernentes a sua linha de pesquisa no Departamento de História, onde ingressara em 1970. Nessa perspectiva, as mostras orientadas pela historiadora e seu grupo de trabalho caracterizaram-se pela ênfase às problemáticas de cunho histórico. É nesse viés que reside uma das principais contribuições de Pesavento ao processo museológico, pois consolida o museu como instituição produtora de conhecimento. As exposições realizadas foram amparadas em investigação científica, permitindo que – ultrapassado o período da mostra e adquirindo o formato de publicação – o conhecimento histórico gerado tenha se perpetuado como referência na produção histórica local, regional e nacional. Além disso, as pesquisas geraram acervo fotográfico que mais tarde foi incorporado ao Museu da UFRGS (POSSAMAI, 2009, p.2).

A partir de agosto de 2002, o Museu passou a ocupar sede própria, contando com espaço para reserva técnica, salas para a realização de exposições e equipamentos para receber o público com deficiência. O prédio que recebeu a instituição foi restaurado e adequado para as instalações de um museu, graças ao Projeto de Resgate do Patrimônio

³ Ligado ao gabinete do Reitor sob a direção de Profª Maria Helena Bered, docente da Faculdade de Arquitetura da UFRGS. Portaria de criação do Museu da UFRGS n 892 de 28/08/1984.

Histórico e Cultural da UFRGS. O Museu da UFRGS está localizado no campus centro da Universidade integrando um conjunto arquitetônico que faz parte da paisagem da cidade de Porto Alegre.

A seguir uma das imagens produzidas no dia 16 de agosto de 2002, data em que o Museu da UFRGS passou a contar com sede própria (Fig. 1).

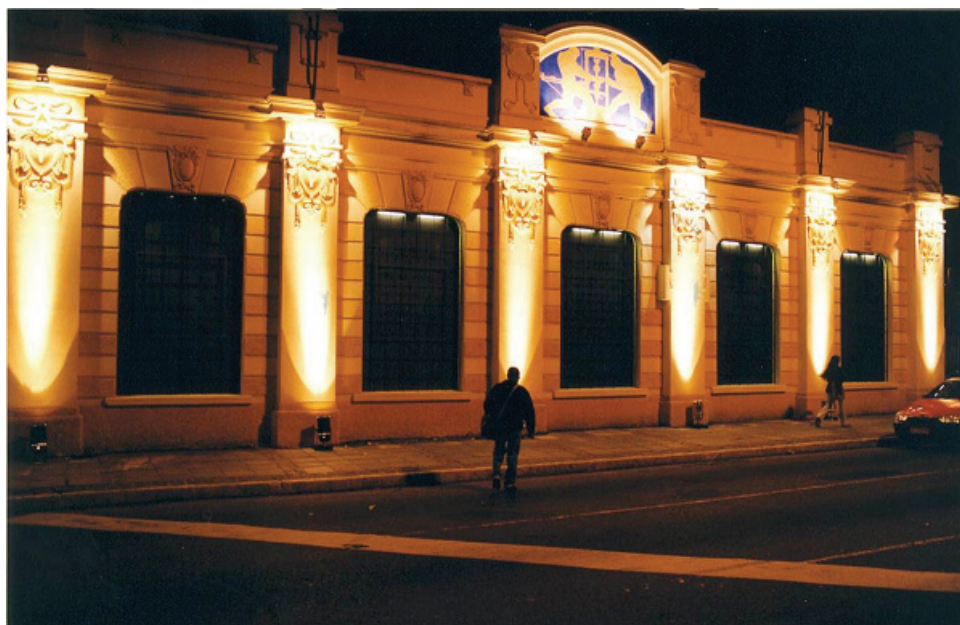


Figura 1- Fachada do prédio do Museu da UFRGS, 2002, Porto Alegre – RS. Fonte: Divulgação Museu da UFRGS.

As exposições realizadas pelo museu no período em estudo foram concebidas por um grupo constituído de técnicos do museu, professores pesquisadores, e outros profissionais, que após incessantes reuniões, estabeleceram o fio-condutor, ou também a chamada linha transversal, que serviu de eixo articulador entre as diferentes unidades da universidade. Após essa fase de elaboração, acontece o desenvolvimento dessa ação e a proposição de cursos preparatórios para formação de professores e mediadores. Assim como em outros museus, existe uma preocupação com o desenvolvimento de ações educativas voltadas para as escolas de ensino infantil, fundamental e médio e para as universidades.

Segundo Marília Cury “as exposições museológicas são alvo de atenção, pois depositam em si grande parcela da responsabilidade social dos museus, pois se constituem na interface entre a instituição e o público” (CURY, 2005, p. 115).

A comunicação não está restrita ao processo de montagem das exposições. Ela é parte integrante do processo museológico, ou seja, desde o momento em que começa o

planejamento, passando por todo o processo de concepção-criação-divulgação-produção a exposição é, ao mesmo tempo, produto de um trabalho interativo, rico, cheio de vitalidade, de afetividade, de criatividade, de reflexão, de técnicas, de dedicação.

Para a concepção e promoção das exposições realizadas no Museu da UFRGS a instituição interage tanto como uma motivadora na proposição de ações como uma articuladora ao acolher as propostas que venham a ser apresentadas por professores, alunos e técnicos da universidade.

2. Curadorias Realizadas no Período de 2002-2009

A escolha realizada contemplou as exposições realizadas pelo Museu da UFRGS, no período de 2002 a 2009 e cujas curadorias contaram com a participação dos professores/pesquisadores da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Tal opção se deu em virtude de que o projeto de pesquisa que pretendo desenvolver busca investigar as práticas curatoriais junto ao Museu da Universidade, ou seja, tentar compreender como vem se constituindo o processo curatorial no Museu, segundo os professores/pesquisadores/curadores e equipe.

A pesquisa é desenvolvida pelos docentes e discentes da Universidade, vindo, então, a gerar, posteriormente, as exposições apresentadas pelo Museu. A equipe, de certa forma, está envolvida, quando da concepção, realização, montagem e produção das exposições, ou ainda, quando são necessárias pesquisas ligadas ao acervo ou sobre os temas abordados. Este fazer museológico só é possível tendo em vista a articulação entre os conhecimentos, os saberes e os fazeres.

Numa teia de relações inter/transdisciplinares são concebidas exposições que procuram estabelecer alguns canais de comunicação com os visitantes. Tratam de dar visibilidade para os diferentes acervos⁴ e conhecimentos científicos produzidos na Universidade.

A exposição inaugural do museu em sua nova sede, no ano de 2002, denominada *Artistas Professores da Universidade Federal do Rio Grande do Sul* teve a curadoria dos professores José Augusto Avancini e Maria Amélia Bulhões. Esta exposição foi

⁴ Além do acervo do Museu da UFRGS existem outros setores na Universidade que se caracterizam como museus, tais como: Museu do Motor, Museu da Paleontologia Irajá Damiani Pinto, Museu de Topografia Prof. Laureano Ibrahin Chaffe, Museu da Informática, Museu de Mineralogia Luis Englert, Museu de Ciências Naturais do Centro de Estudos Costeiros Limnológicos e Marinhos (CECLIMAR), Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, Centro de Memória do Esporte-CEME, Herbário Fitopatológico José Porfírio da Costa Neto, Planetário Prof. José Baptista Pereira, Observatório Astronômico e Rádio da Universidade.

constituída de obras da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo do Instituto de Artes da UFRGS.

Ainda na área de artes foram promovidas as exposições: 1) *Sons da Universidade*; 2) *A Universidade da Fotografia*; 3) *Pequenos Diálogos – Arte e Intertextualidade*; 4) *Açores e Brasil: uma troca de experiências*; 5) *Total Presença – Gravura*.

Entre as exposições de ciência foram realizadas: 1) *Antes dos Dinossauros - A evolução da vida e seu registro fóssil no Rio Grande do Sul*; 2) *Exposição Homem Natureza: cultura, biodiversidade e sustentabilidade*; 3) *Visões da Terra: entre deuses e máquinas - qual o lugar da humanidade no mundo em que vivemos*; 4) *Exposição Em Casa, no Universo*. Estas três últimas exposições estabeleceram diálogo com a área de artes.

Contemplando a área de história/memória foi realizada a exposição *UFRGS: (in)visíveis lugares serestarficar*.

Foram promovidas pelo Museu, no período de 2002-2009, 11 exposições que contaram com a curadoria de professores/pesquisadores e da direção e equipe do museu. Deste total, seis tiveram como tema arte, uma memória/história e quatro ciências.

Estiveram envolvidos com as curadorias em exposições realizadas no Museu da UFRGS, no período em estudo, 22 professores/pesquisadores da Universidade, oriundos das seguintes unidades acadêmicas: Instituto de Artes (6), Instituto de Geociências (6), Instituto de Física (4), Instituto de Biociências (2), Faculdade de Educação (2), Faculdade de Arquitetura (1), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (1).

É importante, ainda, ressaltar que a direção e equipe do Museu da UFRGS participaram ativamente tanto da concepção, como da realização e avaliação destas exposições. Neste sentido, a curadoria realizada no Museu da UFGS distancia-se daquela onde a base para a realização das exposições são as pesquisas realizadas junto ao acervo do museu. Aproxima-se da proposta de uma curadoria de exposições nos moldes de narrativas. São exposições realizadas a partir da investigação acadêmica e não a partir de determinados acervos pertencentes ao museu.

Exposições estas constituídas por múltiplos olhares, permeadas por muitos saberes e fazeres, cujos discursos e narrativas foram construídos após muitos encontros entre professores curadores, direção e equipe do museu. E, ainda, entre equipe de produção e infraestrutura. Espaço de relação de troca, pois além de articular objetos e visitantes, conjuga pessoas e pessoas, ou seja, àquelas que fizeram os objetos, as que fizeram a

exposição as que trabalham com o público, as que visitam o museu, as que não estão no museu, mas falam e escrevem sobre a exposição (SCHEINER, 2006).

De acordo com Maria Teresa Scheiner (2006) “ [...] cada exposição representa, ainda, aspectos da visão de mundo dos grupos sociais aos quais se refere, expressando, em linguagem direta ou metafórica, os valores e traços culturais desses grupos.” (SCHEINER, 2006, p.2).

Esta autora argumenta ainda que os museus devem, pois, construir estratégias narrativas integrando passado e presente, e buscando apresentar os fatos a partir de uma ótica plural, que permita o máximo possível de interpretações. E que ao assumirem o compromisso com o rigor histórico e científico devem aliar-se ao uso equilibrado do design, buscando o desenvolvimento de soluções museográficas que sejam criativas e que não comprometam o papel ético do museu. Isto implica também no uso equilibrado dos recursos cenográficos, de multimídia e da dramatização, que deverão trabalhar a emoção dos visitantes, sem deixar-se cair perigosamente no exagero ou no pieguismo (SCHEINER, 2006).

A partir das possibilidades conceituais apresentadas, minha hipótese de investigação é que algumas curadorias no Museu da UFRGS caracterizam-se como curadorias compartilhadas. Por curadoria compartilhada entendo aquela onde os atores envolvidos dialogam, estabelecem o fio condutor da exposição, participam de encontros onde o diálogo é constante, fazendo com que sejam definidos os textos, os materiais a serem expostos. É o processo conjunto, desde a concepção, realização até a avaliação da exposição realizada. Assim, minha principal indagação é como pode ser caracterizada a curadoria no Museu da UFRGS. Pode-se considerá-la como curadoria compartilhada? Quais os elementos corroboram essa assertiva? Quais elementos negam esta hipótese?

3. Curadorias em Estudo (2002 – 2009)

Após uma cuidadosa análise, de um total de onze exposições, realizadas pelo Museu da UFRGS no período de 2002 a 2009, constituídas por 22 curadores, professores-pesquisadores da Universidade, foram escolhidos, para integrar esta pesquisa quatro exposições e nove curadores: a) *Artistas Professores da Universidade Federal do Rio Grande do Sul*. Constituída de obras da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo do Instituto de Artes da UFRGS, esta exposição integrou as comemorações de instalação do Museu da UFRGS, em sua nova sede, no ano de 2002; b) *Total Presença – Gravura*. Esta exposição apresentou parte do acervo da Pinacoteca Barão de Santo

Ângelo do Instituto de Artes da UFRGS; c) *Homem Natureza: cultura, biodiversidade e sustentabilidade*; d) *Em Casa, no Universo*, com a curadoria de três professores e um técnico do Instituto de Física-UFRGS. Todas estas exposições contaram com a participação das direções e técnicos do Museu.

Segue um breve resumo de cada uma das exposições em estudo. Tenho a clareza de que não demonstram efetivamente o que foram estas exposições. Minha intenção, entretanto, é que estas informações apresentadas possam servir de bússola para guiar o leitor e, quem sabe, despertar o interesse para acessar o site www.museu.ufrgs.br, onde estão disponíveis os *hotsites* das exposições realizadas pelo Museu da UFRGS, contemplando um número maior de informações e de imagens.

No caso específico da exposição *Total Presença: gravura*, em virtude do projeto de pesquisa denominado *Informatização do Acervo Artístico e Documental da Pinacoteca Barão do Santo Ângelo - Instituto de Artes da UFRGS* é possível, ainda, ter acesso às imagens das obras de arte expostas, bem como biografia dos artistas por meio do site http://www6.ufrgs.br/acervoartes/modules/mastop_publish/?tac=Acervo.

Assim como na exposição *Total Presença: gravuras*, as obras apresentadas na exposição *Artistas Professores*, realizada no Museu da UFRGS no ano de 2002, também integram o acervo da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo do Instituto de Artes da UFRGS. Portanto, caso o leitor tenha interesse em saber mais sobre os artistas que participaram desta exposição, bem como rever as imagens das obras que foram expostas poderá fazer através do acesso ao site referido no parágrafo anterior.

A exposição *Homem-Natureza: cultura, biodiversidade e sustentabilidade* está disponível no site <http://www.museu.ufrgs.br/hotsite/natureza.php>. Ao acessar este percurso as pessoas podem ter acesso ao projeto, às atividades desenvolvidas, e, inclusive, algumas imagens e textos dos *Jardins Temáticos*, intervenções produzidas pelos artistas plásticos, especialmente para esta exposição.

Da mesma forma, parte da exposição *Em casa, no universo* pode ser acessada através do site <http://www.museu.ufrgs.br/emcasanouniverso/>.

A exposição de inauguração do Museu em sua nova sede foi constituída por obras do acervo da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, do Instituto de Artes, com o objetivo de reafirmar o papel da universidade no panorama cultural da região. A mostra foi realizada tendo como fio condutor um percurso histórico, procurando evidenciar as características de cada época e o papel dessas produções em suas respectivas conjunturas. Exposição constituída de quatro módulos: 1) atividades iniciais da Escola de Artes, criada em 1910;

2) novo momento, com a penetração, a partir dos anos 40, de tendências modernistas que estabeleceram acirradas disputas com os acadêmicos; 3) anos 60 e 70, quando a Escola foi integrada à Universidade Federal do Rio Grande do Sul, defrontando-se com os desafios da consolidação do meio de arte local e de uma abertura à arte contemporânea internacional. 4) produção atual.

3.1 Total presença – gravura

A exposição *Total Presença - Gravura* foi o resultado parcial da pesquisa "Informatização do Acervo Artístico e Documental da Pinacoteca Barão do Santo Ângelo - Instituto de Artes da UFRGS". Esta pesquisa contou com apoio da Fundação Vitae e com bolsistas de Iniciação Científica BIC e PIBIC/CNPq.

O princípio norteador desta mostra, segundo a curadora, consiste em tornar público a totalidade de gravuras desse acervo, em sua diversidade formal e técnica, sem qualquer recorte, seleção, valorização de artistas ou de obras. Estão presentes artistas nacionais e estrangeiros, nas várias técnicas: xilogravura, litografia, gravura em metal e outras.

3.2 Homem natureza: cultura, biodiversidade e sustentabilidade

A exposição *Homem-Natureza: Cultura, Biodiversidade e Sustentabilidade* foi uma parceria entre a Copesul e o Museu da UFRGS. Foram apresentadas, em um ambiente multimídia composto por fotos, painéis, imagens e aromas, parte da coleção do Herbário do Instituto de Ciências Naturais da UFRGS e uma amostra da Mata Atlântica, entre outros recursos. A mostra apresentou-se também como um projeto que englobou um seminário internacional, um ciclo de filmes e a instalação de quatro jardins temáticos nos *campi* da UFRGS.

3.3 Em casa, no universo

A exposição *Em Casa, No Universo* apresentou um pouco da história da Astronomia, com ênfase em Galileu e no telescópio, contemplando questões atuais e enfocando aspectos da pesquisa contemporânea em Astrofísica bem como a participação do Brasil e da UFRGS neste contexto. Integrou as comemorações do Ano Internacional da Astronomia (AIA, 2009), declarado pela Assembleia Geral da ONU, seguindo proposta feita pela UNESCO.

4. Conceito de Campo e *Habitus*: Breves Comentários

Desconsiderar a relação de forças, e as tensões, exercidas por meio dos jogos engendrados pelos diferentes atores sociais envolvidos na realização destas curadorias, ora em estudo, seria um equívoco.

Como abordar o tema curadoria em museu universitário sem refletir sobre conceitos de *campo* e *habitus* que podem contribuir para refletir sobre o tema em questão?

Ao tecer algumas considerações acerca destes conceitos, tendo como base teórica a obra de Pierre Bourdieu, a intenção não é a de oferecer respostas definitivas, muito pelo contrário, é problematizar este tema tão referido pelas ciências humanas e ao mesmo tempo tão controverso: a relação entre indivíduo e sociedade.

Pierre Bourdieu, ao estabelecer diálogos com os clássicos, tais como Émile Durkheim e Max Weber, apresenta uma possível alternativa teórico-metodológica para a compreensão da relação sujeito-sociedade. O autor, tanto reconhece o papel das estruturas na explicação sociológica, como elucida o lugar dos agentes. O que se percebe é que o trabalho deste autor busca superar algumas oposições existentes entre a abordagem estruturalista e a fenomenologia. De acordo com Bourdieu (1990, p.50), estas “falsas oposições” estão relacionadas, em parte, “[...] ao esforço, para constituir como teorias, posturas ligadas à posse de diferentes espécies de capital cultural”.

De acordo com o autor, as estruturas sociais por si só não determinam a vida em sociedade. Pierre Bourdieu introduz a dimensão individual, o agente social – decorrendo daí a importância do conceito de *habitus*. O autor acaba por estabelecer uma reação contra o estruturalismo, pondo em evidência as capacidades criadoras, ativas, inventivas do *habitus* e do agente. Refere o autor, “O *habitus*, como indica a palavra, é um conhecimento adquirido e também um haver, um capital [...], o *habitus* a *hexis*, indica a disposição incorporada, quase postural [...]" (1989, p.61).

Portanto, não é uma mera consequência das determinações da estrutura social. Ao internalizar regras e normas sociais, o autor ressalta que existem aspectos das condutas dos diferentes agentes que não são previsíveis. Pode-se comparar a um jogo, onde são ditas as regras, mas que existem possibilidades de improvisar. O que se vê são possibilidades de “[...] recusa a toda uma série de alternativas nas quais a ciência social encerrou-se, a da consciência (ou do sujeito) e do inconsciente, a do finalismo e do mecanicismo” (BOURDIEU, 1989, p.60).

Em síntese, o conceito de *habitus* possibilita romper com as interpretações deterministas e unidimensionais das práticas. Os agentes são ativos, produtos da história do campo social e de experiências acumuladas por meio de vivências individuais. Alguns espaços, como a família, a escola, grupo de amigos, os museus, acabam por ajudar nestas determinações e reações. Apesar de serem constituídos por diferentes relações de poder estes espaços possibilitam trocas, vivências e, portanto a constituição de novos *habitus*.

Para Bourdieu, os campos possuem princípios e regras próprios, bem como hierarquias. Constituídos por redes de relações ou de oposições entre os atores sociais que os integram, os campos são definidos a partir dos conflitos e das tensões no que diz respeito à sua própria delimitação. Para melhor compreender este “microcosmo autônomo, dentro de um macrocosmo social”, talvez se possa estabelecer uma comparação com os campos magnéticos em física. Lugar de luta, de relações de forças, de poder, de tensões e de diferentes jogos engendrados por aqueles que fazem parte de um determinado campo, como por exemplo, os campos científicos, artísticos e culturais. Evidentemente toda esta luta se trava no plano simbólico: a violência simbólica, outro mecanismo central na obra de Bourdieu, que não está sendo focado nesta dissertação. Entretanto, merece ser mencionado, uma vez que, de certa forma, os museus são dotados de representações e significados.

Ademais, a noção de sociedade presente na obra de Pierre Bourdieu é substituída pela noção de mundo social, e a noção de estrutura social é substituída pela noção de campo. Para este autor o espaço social é composto por campos, constituídos por diversas forças sociais atuantes, quer seja dos agentes ou vinculadas às estruturas existentes. A posição destes agentes no campo se apresenta definida pelo modo como se relacionam entre si. Como por exemplo, em um campo acadêmico, as regras de valorização dos indivíduos e estruturas que se dá a partir da posse de capital cultural dos mesmos. Percebe-se, ainda, que nesta perspectiva, existem relações de conflito, força e poder. Numa interrelação de indivíduos, estruturas, *habitus* e tipos de capital com regras pertinentes a cada campo do mundo social, os agentes jogam ou atuam segundo sua posição, neste espaço delimitado por suas próprias regras e hierarquia.

No campo museal (POSSAMAI, 2001), particularmente dos museus universitários, este jogo acima referido, possui vários atores sociais, tais como: docentes, discentes, técnico-administrativos, pessoas da sociedade em geral que frequentam estes espaços. Numa teia de relações inter/transdisciplinares estes atores estabelecem relações de trocas, parcerias, compartilhamentos. Evidentemente, que relações estas permeadas por

diversos interesses, seja o de socializar o conhecimento produzido no âmbito acadêmico, seja o de mostrar o que vem sendo pesquisado nas diferentes áreas do saber da Universidade. A própria escolha do tema a ser trabalhado nas exposições do museu se caracteriza como um momento de disputa, uma vez que privilegia algumas áreas em detrimento de outras. Após este momento inicial, seguem-se outros, onde professores pesquisadores passam a exercer a função de curadores e, encontram na equipe do museu, profissionais que se dedicam a este fazer museológico, há bastante tempo. Neste momento, acontece, outro tipo de disputa: de um lado docentes inexperientes no que diz respeito às linguagens museológicas, mas com vontade de colaborar para a difusão do conhecimento e de outra parte uma equipe com toda uma prática e disposta a somar para que as exposições sejam adequadas aos padrões contemporâneos da museologia.

Pode-se dizer que, de certa forma, no campo artístico das curadorias, existe uma trajetória com relação à atuação dos professores-pesquisadores com curadorias, quer seja vinculada às exposições em bienais, galerias e, mesmo em museus. Consequentemente os professores desta área estão mais habituados com o desempenho desta função de curador. O mesmo não se percebe na prática dos docentes de outras áreas.

5. Considerações Finais

Como seres sociais, no nosso dia-a-dia, compartilhamos saberes e fazeres, mesmo que estejamos vivendo, na contemporaneidade, um período de grandes turbulências em nossa sociedade. Caos que termina por proporcionar novas buscas, novas trocas, e principalmente ações criativas e em conjunto, na busca de quebra de paradigmas. Numa sociedade onde a ênfase é o conhecimento, caracterizando-se como ambiente desafiador acaba fazendo com que as pessoas busquem e utilizem novas informações como também venham a desenvolver o hábito de compartilhar.

Nos últimos anos, as universidades estão, cada vez mais, se dando conta da importância da troca, tanto entre áreas do conhecimento como com a sociedade. Observam-se diferentes propostas de ações interdisciplinares. Ou ainda, nas palavras de Boaventura de Sousa Santos (2010), quando utiliza a expressão: do conhecimento universitário ao conhecimento pluriversitário. O autor ao discorrer sobre a universidade no século XXI, diz: “[...] o conhecimento pluriversitário é um conhecimento contextual na medida em que o princípio organizador da sua produção é a aplicação que lhe pode ser

dada.” (p. 42) Cabe referir, ainda, que este mesmo autor utiliza o termo “resultado de uma partilha entre pesquisadores e utilizadores”.

Os museus, principalmente os universitários, não poderiam ficar alheios a todas estas transformações, principalmente quando almejam o desenvolvimento de projetos sociais e coletivos. Diante disto surgem várias possibilidades de projetos que passam a dar conta de uma proposta de ação-reflexão, proporcionando, tanto para as equipes dos museus como para aqueles que venham a atuar junto a estas instituições, um maior crescimento. Um exemplo de proposta desta natureza são as curadorias compartilhadas.

Muitas vezes ocorreram momentos de tensão, de conflito, de força e de poder, inevitáveis, numa interrelação de indivíduos, estruturas e *habitus*, com regras pertinentes a cada campo do mundo social. Os agentes, neste caso, internos e externos ao museu, jogam ou atuam segundo sua posição, neste espaço de construção de curadorias compartilhadas.

6. Referências

ALMEIDA, Adriana Mortara. **Museus e Coleções Universitários**: Por que Museus de Arte na Universidade de São Paulo? 2001. 238 f. Tese (Doutorado em Ciências da Informação e Documentação) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

ALMEIDA, Adriana Mortara; MARANDINO, Martha; VALENTE, Maria Esther Alvarez. **Museu**: lugar do público. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2009.

ALVES, Cauê. A curadoria como historicidade viva. In: Ramos, A.D. (Org.). **Sobre o ofício do curador**. Porto Alegre: Zouk, 2010, p.43-58.

ARAÚJO, Marcelo M.; BRUNO, Maria Cristina O. (Orgs.). **A memória do pensamento museológico contemporâneo**: documentos e depoimentos. Rio de Janeiro: Comitê Brasileiro do ICOM, 1995.

BONDIA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**. Rio de Janeiro, v.19, p. 18 a 29, jan./fev./mar./abr. 2002. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-24782002000100003&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 03 de set. de 2011.

BOURDIEU, Pierre; DARBEL, Alain. **O amor pela arte**: os museus de arte e seu público. São Paulo: Edusp, 2003.

BOURDIEU, Pierre. Algumas propriedades dos campos. **Questões de Sociologia**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983, p.89-94. Disponível em: <http://www.4shared.com/document/GR8AtGf8/Bourdieu_Pierre_-_Algumas_Prop.html>. Acesso em: 15 de ago. 2011.

BRUNO, Maria Cristina. **Museologia e Comunicação**. Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia, 1996. (Cadernos de Sociomuseologia, n. 9). Disponível em: <http://www.museumonterredondo.net/Cadernos_pdf/Cadernos_09_1996.pdf>. Acesso em: 07 de fev. 2011.

BRUNO, Maria Cristina; ARAÚJO, Marcelo. Exposição museológica: uma linguagem para o futuro. In: **Cadernos Museológicos**. Rio de Janeiro: Secretaria de Cultura da Presidência da República, Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural, v.1 & 2, p. 12-17, 1989.

BRUNO, Maria Cristina. Definição de Curadoria – Os caminhos do enquadramento, tratamento e extroversão da herança patrimonial. In: JULIÃO, Letícia (Coordenadora). **Cadernos de Diretrizes Museológicas 2: mediação em museus: curadorias, exposições, ação educativa**. Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais, Superintendência de Museus, 2008, p. 15 - 23.

CURY, Marília Xavier. **Exposição: concepção, montagem e avaliação**. São Paulo: Annablume, 2005.

OBRIST, Hans Ulrich. **Uma breve história da curadoria**. São Paulo: BEI Comunicação, 2010.

POMIAN, Krzysztof. Coleção. In: **ENCICLOPÉDIA Einaudi**. Porto: Imprensa nacional – Casa da Moeda, 1984, p. 51-86.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **Cultura e representações, uma trajetória**. Texto original da conferência proferida no dia 18 de abril de 2006, por ocasião da inauguração das comemorações dos 20 anos do PPG em História da UFRGS. Disponível em: <www.ufrgs.br/gthistoriaculturalrs/sandra1.htm>. Acesso em: 23 de mar. 2011.

POSSAMAI, Zita Rosane. **Nos bastidores do museu: patrimônio e passado da cidade de Porto Alegre**. Porto Alegre: EST Edições, 2001.

POSSAMAI, Zita Rosane. Uma mirada para o visual. **Revista de História e Estudos Culturais**. [S.l.], v. 6, n. 4, p. 1-17, 2010. Disponível em: <http://www.revistafenix.pro.br/PDF21/DOSSIE_05_Zita_Rosane_Possamai.pdf>. Acesso em: 21 de jul. 2010. .

POSSAMAI, Zita Rosane. **“Lições de Coisas” no Museu: o método intuitivo e o Museu do estado do Rio Grande do Sul, Brasil, nas primeiras décadas do século XX**. VIII Congresso Luso-Brasileiro de História da Educação, São Luis do Maranhão, Brasil, 2010.

RAMOS, Alexandre Dias (Org.). **Sobre o ofício do curador**. Porto Alegre: Zouk, 2010.

SANTOS, Boaventura de Souza. **A universidade no século XXI: para uma reforma democrática e emancipatória da Universidade**. São Paulo: Cortez Editora, 2010.

SANTOS, Maria Célia T. Moura. **Museus Universitários Brasileiros: novas perspectivas**. Texto apresentado no IV Encontro do Fórum Permanente de Museus Universitários e II Simpósio de Museologia na UFM “Museus Universitários – Ciência, Cultura e Promoção Social”, realizado em Belo Horizonte – MG, no período de 24 a 28 de agosto de 2006a. Disponível em: <[http://www.icom.org.br/Texto_Museus_Universit%C3%83%C2%A1rios_Maria_C%C3%83%C2%A9lia\[1\].pdf](http://www.icom.org.br/Texto_Museus_Universit%C3%83%C2%A1rios_Maria_C%C3%83%C2%A9lia[1].pdf)>. Acesso em: 25 de mai. 2011.

SANTOS, Maria Célia T. Moura. **Encontros museológicos: Reflexões sobre a museologia, a educação e o museu**. Rio de Janeiro: Minc/IPHAN/DEMU, 2008.

SCHEINER, Tereza. **Pensando a Exposição - textos selecionados para museografia**. Universidade do Rio de Janeiro. 1996.

SCHEINER, Tereza. Comunicação, Educação, Exposição: novos saberes, novos sentidos. **Semiosfera**. Ano 3, n.4-5. Disponível em: <http://www.semiosfera.eco.ufrj.br/anteriores/semiosfera45/conteudo_rep_tscheiner.htm> . Acesso em: 28 de set. 2011.

O REINADO DO ALTO DA CRUZ: MUSEOLOGIA E PATRIMÔNIO.

Hugo Xavier Guarilha¹ ; Priscila Faulhaber Barbosa²

Resumo

Propomos neste trabalho a apresentação de algumas reflexões sobre o campo do patrimônio, particularmente sobre seu processo de expansão e admissão de novos interlocutores a partir do reconhecimento de saberes e práticas locais como manifestações culturais passíveis de integrar a categoria de patrimônio imaterial, definida pela convenção da UNESCO de 2003. Tais reflexões, que surgem em meio ao estágio inicial de nossa pesquisa de doutorado em Museologia e Patrimônio, são orientadas para o estudo da forma como uma manifestação de cultura local pode se articular ao debate mais amplo sobre a gestão do patrimônio. A manifestação cultural em questão é a celebração do Reinado de Nossa Senhora do Rosário e Santa Efigênia do Alto da Cruz, que ocorre na cidade brasileira de Ouro Preto, MG. Consideramos neste trabalho que o campo do patrimônio é regulado em parte pelas ditas “cartas patrimoniais”, documentos oficiais que consolidam e legitimam o debate sobre o patrimônio. Nos fundamentaremos nesses documentos para discutir o lugar das comunidades locais no campo em questão, e a contribuição que a museologia pode oferecer em uma perspectiva de gestão coletiva e colaborativa do patrimônio local. Neste sentido destacamos a relevância da teoria e prática museológicas em um processo de emancipação social dos grupos mobilizados para a realização do Reinado.

Palavras Chave: Patrimônio Imaterial, Museologia, Campo, Saberes Locais.

Resumen

En este trabajo se presentan algunas reflexiones sobre el campo del patrimonio, particularmente sobre su proceso de expansión y admisión de nuevos interlocutores a partir del reconocimiento de los saberes y prácticas locales como manifestaciones culturales que integran la categoría del patrimonio inmaterial definida por la Convención de la UNESCO 2003. Tales reflexiones que surgen en la etapa inicial de nuestra investigación de doctorado en Museología y Patrimonio, son orientadas hacia el estudio de cómo una manifestación de la cultura local puede ser articulada al debate más amplio sobre la gestión del patrimonio. La manifestación cultural en cuestión, es la celebración del Reinado de Nuestra Señora del Rosario y de Santa Efigenia de la Cruz Alta (*Reinado de Nossa Senhora do Rosário e Santa Efigênia do Alto da Cruz*), que tiene lugar en la ciudad brasileira de Ouro Preto, MG. Consideramos que el campo del patrimonio está regulado, en parte, por las llamadas “cartas de patrimonio”, documentos oficiales que consolidan y legitiman el debate. El texto se fundamenta en estos documentos para discutir el lugar de las comunidades locales en el campo en cuestión, así como la

¹ Graduado em Comunicação Social (FACOM/UFJF), mestre em História (IFCH/UNICAMP), doutorando do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (UNIRIO/MAST). Membro fundador da Associação Amigos do Reinado e atualmente membro do Conselho Municipal de Políticas Culturais de Ouro Preto.

² Possui graduação em Sociologia e Política, mestrado em Antropologia pela UNB e doutorado em Ciências Sociais pela UNICAMP. Pesquisadora do Museu de Astronomia e Ciências Afins/MCT (RJ) e Pesquisadora Associada do Museu Goeldi/MCT (PA). Professora do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (UNIRIO/MAST) e do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (UFAM). Atualmente desenvolve projeto de pesquisa sobre a história da antropologia no Brasil.

contribuição que a Museologia pode oferecer em uma perspectiva de gestão coletiva y colaboradora del patrimonio local. En este sentido destacamos la relevancia de la práctica y teoría Museológica en un proceso de emancipación social de los grupos en movilización para la realización del Reinado.

Palabras clave: Patrimonio Inmaterial, Museología, Campo, Conocimiento Local.

Abstract

This paper presents some reflections on heritage's field, particularly about its growth process since the admission of new interlocutors as defined by UNESCO 2003 Convention: the local knowledge keepers. Such reflections, which are suggested by our doctoral research in museology and heritage, are oriented towards the study of the articulation between a local culture manifestation and the wider debate on the management of heritage. Our local object is the cultural manifestations known as Reign of Our Lady of the Rosary and Saint Efigenia of Upper cross (*Reinado de Nossa Senhora do Rosário e Santa Efigênia do Alto da Cruz*), which takes place every January in the brazilian city of Ouro Preto, MG. We consider that the heritage field is regulated in part by so-called "patrimonial letters", official documents that consolidate and legitimate the heritage discussion. We will use these documents to discuss the role of local communities, and the contribution that museology can offer in a collective and collaborative management of local heritage. We underline the relevance of museological practice and theory in this process of social emancipation of groups mobilized to make the Reign celebration happens.

Key Words: Intangible Heritage, Museology, Field, Local Knowledge.

1. Introdução

A Carta de Atenas de 1933, redigida por Le Corbusier como resultado do IV Congresso Internacional de Arquitetura Moderna, formulou uma questão fundamental para se discutir o campo do patrimônio. Destacando que com a passagem do tempo valores são inscritos no patrimônio de um grupo social, e reconhecendo que a morte atinge tanto os seres como as obras, pergunta: “*Quem fará a discriminação entre aquilo que deve subsistir e aquilo que deve desaparecer?*” (IPHAN, 2000, p.26)

A noção de finitude induz à prática preservacionista, mas entre uma e outra há o reconhecimento por parte de um *sujeito* de algum tipo de valor no *objeto*, de modo a justificar sua conservação. A identificação dos agentes responsáveis pela distinção daquilo que precisa ser preservado em meio ao conjunto universo de tudo o que existe delimita os grupos que são admitidos no campo do patrimônio. Os documentos produzidos em encontros nacionais ou internacionais sobre o assunto, as “*cartas patrimoniais*”, nos permitem acompanhar a busca do campo por maior autonomia.

Observamos nessas cartas, particularmente naquelas elaboradas no âmbito da UNESCO, a articulação de dois vetores distintos. O primeiro parte de dentro do campo e

promove a *depuração* do conceito de patrimônio, além de orientar para as práticas de salvaguarda a partir de análises de experiências e de debates internos. O outro, externo, modifica o contexto amplo em que o campo está imerso e introduz novas preocupações e desafios tanto para o reconhecimento dos bens patrimonializados, como para sua preservação. O produto de ambos resulta em um ajuste do campo do patrimônio a contextos históricos e geográficos, e as cartas expressam essa dinâmica de adequação ao constituírem documentos históricos comprometidos com o tempo e as circunstâncias em que foram elaboradas.

O estudo das cartas patrimoniais mostra mais que o estado da arte das discussões nos momentos em que elas ocorreram. Na medida em que são elaboradas com o objetivo de estabelecer referências para distinguir o que deve ser preservado (e de que forma), elas penetram na dinâmica das relações sociais internas do campo patrimonial e passam a constituir instrumentos objetivos para sua regulação. Ou seja, esses documentos oficializam o reconhecimento dos subcampos (os recortes temáticos); definem os agentes admitidos; estabelecem hierarquias; esboçam os tipos de capital simbólico que são reconhecidos e os mecanismos para sua aquisição; coordenam, enfim, o sistema simbólico (BOURDIEU, 1989; 2001) do campo.

Neste trabalho nosso interesse está voltado para o debate sobre a ampliação do campo através da admissão de novos participantes, e também sobre a necessidade de *acomodação* desses interlocutores em um cenário já constituído. Nos perguntamos principalmente a respeito do lugar ocupado pelas comunidades locais detentoras de saberes e práticas consideradas patrimônio de cultura imaterial. Esta questão será abordada a partir de uma análise do modo como as cartas patrimoniais reconheceram a abertura do campo à participação de outros agentes, e também por meio de uma experiência museológica realizada em conjunto com a Guarda de Congo de N^a. S^{ra}. do Rosário e S^{ta}. Efigênia do Alto da Cruz, no município de Ouro Preto, MG.

2. Ampliação do Campo

Percebe-se no debate sobre patrimônio desde o século XX que as reflexões são realizadas aos poucos e por meio de nichos específicos, respondendo a necessidades quase sempre urgentes de normatizar mecanismos de proteção aos bens que se deseja legar às gerações futuras. Na Carta de Atenas de 1931, concebida em conferência organizada pelo Escritório Internacional dos Museus (OIM)³, a noção de patrimônio fica

³ Órgão fundado em 1926 no âmbito da *Sociedade das Nações* que teve como objetivo o estabelecimento de

implícita na discussão sobre a preservação dos monumentos históricos e artísticos, que foi o verdadeiro objetivo da reunião. O “patrimônio” não é problematizado como um todo, mas apenas um de seus subconjuntos, que certamente se enquadra nesta categoria de pensamento (GONÇALVES, 2007).

Não é exato que a noção de patrimônio esteja circunscrita às instâncias histórica e estética nesse momento histórico. O ***Anteprojeto para a criação do SPAN*** (ANDRADE, 1936) prova o contrário ao admitir a legitimidade da instância etnográfica e incluir o folclore ameríndio e popular entre os bens passíveis de serem protegidos. O que parece ocorrer de fato é um processo de fortalecimento do campo em plano discursivo (VELOSO, 2007) a partir de uma discussão que se inicia em segmentos específicos e se orienta para a compreensão do patrimônio em sentido cada vez mais amplo. Os agentes que participam do campo estão bem definidos nesse contexto inicial do debate. Embora se reconheça de modo geral o direito à fruição das obras de arte e históricas, o capital simbólico do campo é concentrado por especialistas (historiadores, arquitetos, artistas, filósofos, urbanistas, arqueólogos, conservadores, restauradores) e por membros de governos e poderes públicos, já que é necessário definir instrumentos legais para a salvaguarda dos bens de valor histórico e artístico.

Em meio à tensão entre a necessidade de desenvolvimento urbano e econômico e a necessidade de preservação dos vestígios de tempos passados, o campo do patrimônio consolida seu lugar na sociedade no século XX. A criação da UNESCO em 1945 e posteriormente do ICOMOS, em 1964, contribuiu no sentido de organizar o debate internacional, orientar e conferir legitimidade às medidas de salvaguarda. É como reação ao desenvolvimento urbano, por exemplo, que em 1962⁴ se introduz a ideia de salvaguarda da beleza de paisagens e sítios naturais, e que dois anos mais tarde serão reconhecidos como bens culturais tanto os documentos etnológicos, como os espécimens tipo da flora e da fauna, e as coleções científicas⁵.

A identificação de ameaças e a necessidade de contê-las, integrando os bens em risco ao conjunto protegido por instrumentos legais específicos fez com que o campo admitisse outros tipos de especialistas: biólogos, antropólogos, linguistas, etc. É como reação ao contexto histórico que o campo se abre. Regina Abreu observa que em nosso tempo o eixo norteador da necessidade de patrimonializar se deslocou da ideia de “*singularidade nacional*” para a proliferação de “*singularidades locais*” (ABREU, 2008), de

vínculos entre os museus do mundo e a unificação de seus catálogos. Sua atuação foi interrompida durante a segunda guerra mundial. (CRUZ, 2008)

⁴ Recomendação de Paris, 1962.

⁵ Recomendação de Paris, 1964.

modo que o patrimônio adquire função estratégica na defesa dos interesses de grupos e comunidades locais. Isso ocorre tanto em relação à defesa dos saberes relacionados à biodiversidade – em um contexto no qual o reconhecimento do patrimônio genético como *commodity* lança novas perspectivas ao campo –, como na luta política para o acesso a determinadas posições na sociedade.

A orientação das políticas e práticas preservacionistas no sentido da *“patrimonialização das diferenças”* de que fala Abreu amplia consideravelmente o campo, não só pelo reconhecimento de costumes, saberes e práticas locais como bens dignos de serem preservados, mas principalmente pela necessária admissão no campo dos grupos sociais guardiões desses patrimônios. Embora possamos identificar origens remotas para essa abertura já na Carta de Santiago do Chile (ICOM, 1972), que se preocupava com a valorização do patrimônio de cultura local em comunidades de bairros e zonas rurais; ou na Declaração de Amsterdã (1975), que propôs o conceito de conservação integral, levando em consideração questões sociais e ambientais na preservação de sítios, o marco fundamental para a abertura do campo aos grupos detentores de saberes locais é a Declaração do México de 1985.

No preâmbulo desta carta se define cultura como *“o conjunto dos traços distintivos espirituais, materiais, intelectuais e afetivos que caracterizam uma sociedade e um grupo social. Ela engloba, além das artes e das letras, os modos de vida, os direitos fundamentais do ser humano, os sistemas de valores, as tradições e as crenças.”* (IPHAN, 2000:272) O reconhecimento de que a humanidade empobrece com a destruição de uma cultura determinada e do direito de cada povo preservar seus valores se coloca como reação aos avanços das perspectivas abertas pelos meios de comunicação de massa:

38. Os avanços tecnológicos dos últimos anos têm dado lugar à expansão das indústrias culturais. Tais indústrias, qualquer que seja a sua organização, desempenham um papel importante na difusão de bens culturais. Nas suas atividades internacionais, no entanto, ignoram muitas vezes os valores tradicionais da sociedade e suscitam expectativas e aspirações que não respondem às necessidades efetivas do seu desenvolvimento. Por outra parte, a ausência de indústrias culturais nacionais, sobretudo nos países em via de desenvolvimento, pode ser fonte de dependência cultural e origem de alienação. (IPHAN, 2000, p.277)

A identificação do risco e da necessidade de preservar é que introduz na pauta do campo do patrimônio a preocupação com as culturas locais. O debate explicitado teve prosseguimento em outros dois documentos importantes da UNESCO: A Recomendação

de Paris de 1989, sobre a salvaguarda da cultura tradicional e popular; e a Convenção de Paris de 2003, sobre a salvaguarda do patrimônio de cultura imaterial. Esse movimento de valorização dos costumes locais revitaliza o campo do patrimônio ao passo que introduz uma série de novos problemas conceituais, metodológicos e mesmo éticos para esse segmento do patrimônio.

O texto da Convenção de 2003 define patrimônio de cultura imaterial como “*as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas - junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados - que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural.*” (UNESCO, 2003) Isso quer dizer que não só os grupos sociais detentores dos saberes que se deseja patrimonializar são admitidos como interlocutores no campo do patrimônio, mas também se produz uma nova resposta à questão formulada na Carta de Atenas de 1933: são os membros das comunidades locais que discriminam o que deve ser preservado, ou seja eles detém o capital simbólico que permite definir as diferenças – ou identidades, dependendo do ponto de vista – que devem ser patrimonializadas.

O principal desafio para o campo do patrimônio, em particular para o segmento que trabalha com os saberes locais, parece ser a acomodação deste novo contingente de participantes. Isso implica em uma reestruturação do sistema, que entre outras coisas exige: a definição de um *jogo de linguagem* comum; o reconhecimento mútuo das posições ocupadas e do capital simbólico que cada integrante traz consigo; a definição de novos paradigmas de trocas simbólicas; e um forte compromisso com as relações de aprendizagem orientadas para uma relação crítica com a realidade.

3. Sábado, Dia 8 de Janeiro de 2011

Quando me mudei para Ouro Preto, em abril de 2010, uma vizinha me alertou que sempre no mês de janeiro ocorre no bairro do Alto da Cruz, onde vivemos, a festa do congado local. Nessa ocasião as bandeiras das santas de devoção são hasteadas, reis e rainhas são coroados, missas são rezadas e um grande cortejo acontece no último dia, indo da Igreja de Santa Efigênia até a Mina de Chico Rei, retornando pela ladeira e descendo até a Capela de N. S^a. do Parto – a Igreja do Padre Faria –, onde a celebração é encerrada com o descimento das bandeiras. Chico Rei foi escravo que viveu em Ouro Preto, comprou sua liberdade e enriqueceu com a exploração de uma mina de ouro. Libertou vários de seus conterrâneos e conseguiu reproduzir na colônia um modelo de

organização política baseado em uma monarquia ao estilo do povo bantu. Credita-se ao próprio Chico Rei a origem dessa festa, e através dela, além dos santos, são comemorados os congadeiros ancestrais.

Desci com minha filmadora para a igreja do Padre Faria no sábado para acompanhar a chegada das guardas de congo, moçambique e caboclo que vinham de outras cidades para prestigiar o cortejo que aconteceria no dia seguinte. A programação previa uma alvorada às 5 horas da manhã do domingo, de modo que os grupos que participariam desse encontro chegaram na véspera. Meu interesse era conhecer a **forma** como a memória social do grupo é representada, ou como ela se materializa no tempo e no espaço. No gramado ao redor da igreja foi possível identificar a Guarda de Congo do Alto da Cruz pela indumentária: camisas, calças e calçados impecavelmente brancos, com fitas coloridas que desciam dos adereços que usavam em suas cabeças. Alguns, sem distinção de gênero, usavam arranjos florais feitos artesanalmente, outros usavam quepes semelhantes aos militares, também decorados com fitas que chegavam às pernas. Algum tempo depois fui informado de que o termo correto para se referir a esses adereços é “*capacete*”.

No gramado que serve de adro à igreja encontrei o grupo já em formação. Duas mulheres com bandeiras à frente, uma com imagem de Nossa Senhora do Rosário, outra com a de Santa Efigênia. Atrás de cada uma delas se enfileiravam homens, mulheres e crianças com seus instrumentos musicais, principalmente caixas, caxixis e pandeiros. Entre as filas paralelas, um homem jovem com um apito e uma espada oferecia orientações em uma linguagem de sinais. Rezaram um Pai Nosso e uma Ave Maria. Alguns segundos de silêncio, e logo em seguida o som de uma das caixas ditava o ritmo para os outros instrumentos que iam entrando no jogo e contribuindo cada um com sua parte para que a música dominasse o espaço em torno, e também os corpos dos congadeiros. Começaram a se deslocar em direção à rua, dançando e cantando o verso: “*Foi agora que eu cheguei, dá licença*”.

A guarda anfitriã se encaminhava para receber as guardas visitantes. Cada uma delas com indumentária distinta, mas todas portavam bandeiras com imagens de santos de devoção, uma das quais sempre representando Nossa Senhora do Rosário. O encontro de duas guardas dá origem a um protocolo interessante. As pessoas que portam espadas, identificadas como lideranças, saúdam as bandeiras da outra guarda levando-as à cabeça, beijando-as ou benzendo-se com o sinal da cruz. As portadoras das bandeiras também saúdam as bandeiras da outra guarda. Depois ou as bandeiras são trocadas e levadas para que todos os membros do grupo tenham oportunidade de

manifestar seu respeito por ela ou, em alguns casos, as próprias portadoras das bandeiras são autorizadas a penetrar no espaço da outra guarda para levarem elas mesmas suas bandeiras para que sejam homenageadas. Essa dinâmica é recíproca.

No momento de recepção nenhuma das guardas deixa de tocar e cantar. Não fazem o mesmo toque. Desta forma cada uma parece demonstrar respeito, mas com autonomia, sem se confundir com a outra. Os versos cantados variam, alguns deles dizem: “Que bandeira bonita, que bandeira é essa. Essa bandeira é de pagar promessa”; “Embelezou, embelezou, embelezou o rosário de Maria, embelezou”; “Seja louvado, louvado seja, Nossa Senhora do Rosário te proteja”. Após os cumprimentos mútuos, uma guarda passa ao lado da outra e cada uma continua seu caminho.

4. Pontos de Vista

Além da minha, outras câmeras fotográficas e filmadoras registravam o momento. Algumas sofisticadas, outras mais simples, mas todas elas capazes de fixar um olhar sobre o encontro das guardas de congo. Conforme minha própria perspectiva naquele momento, influenciada por uma vivência de quatro anos no território do Recôncavo da Bahia onde tive oportunidade de conviver com grupos ligados a manifestações de cultura local, procurei descobrir o que aquele cerimonial podia dizer, e identificar os mecanismos através dos quais a relação com o divino e com o sagrado fundamentam as relações sociais.

Essa primeira aproximação com o Reinado permitiu perceber a densidade da experiência realizada pelos congadeiros. Embora essa leitura tenha sido baseada somente na observação do episódio, sem nenhuma informação sobre os preceitos do congado, ficou claro que a devoção a Nossa Senhora do Rosário é o principal elemento de identidade entre os grupos. Todas as guardas compartilham da proteção de Nossa Senhora do Rosário, e nesse sentido tendem a se reconhecer e a se fortalecer mutuamente. A segunda bandeira introduz um elemento de diversidade, e estabelece o outro polo da tensão que orienta a dinâmica dos grupos. Entre a identidade e a diversidade, as guardas de congo precisam se reconhecer como representantes da mesma tradição, e reconhecer a legitimidade das diferenças que cada grupo constrói no interior desta tradição. A troca de bandeiras parece estabelecer essa relação ética de reconhecimento mútuo e definir uma situação de igualdade entre a guarda anfitriã e as guardas visitantes⁶.

⁶ As guardas visitantes não trocam bandeiras entre si.

Há uma linguagem que permite a comunicação entre as guardas. A forma de organização dos grupos indica que o domínio desta linguagem cabe prioritariamente aos líderes – homens e mulheres que se servem de apitos e gestos para comandar seu contingente. A estes cabe tanto o controle disciplinar dos membros, como a condução diplomática das relações com o outro: os versos que são cantados, os toques sustentados quando duas guardas se encontram frente a frente, as trocas de bandeiras, cumprimentos e homenagens constituem momentos decisivos para o relacionamento dos grupos. Exige-se habilidade dos líderes de ambos os lados para conduzir essa dinâmica de modo satisfatório, construindo uma relação respeitosa e amigável justificada pela celebração de Nossa Senhora do Rosário.

A tensão entre identidade e diversidade se manifesta no comportamento dos grupos, obedecendo a normas gerais sem abdicar de suas singularidades. Estas são expressas no andamento dos toques, na indumentária, na decoração das bandeiras, nos versos cantados, etc. A dinâmica de comunicação entre as guardas deixa claro que há um jogo de linguagem compartilhado por esses grupos, e que este jogo foi depurado e transmitido através das gerações. A participação nesta linguagem já é, em si mesma, uma forma de celebrar a memória dos antepassados africanos e afrodescendentes que colaboraram para seu estabelecimento. Uma vez que as regras de comunicação são reconhecidas por todos os grupos, elas se tornam signos de identidade entre os congadeiros. Tendo sido elaboradas em meio à experiência devocional das gerações passadas, a atualização no tempo presente se torna referência de uma memória social compartilhada também por todas as guardas.

Mas há ainda a representação de uma memória local, a memória social guardada por cada uma dessas guardas de congo. Vestígios dos pais e avós dos congadeiros atuais que se manifestam nas singularidades de cada grupo e que talvez sejam reconhecidos pelos membros das guardas. Nós, os observadores, não temos acesso a essa memória, mas reconhecemos sua existência. Um estudo aprofundado dessas memórias locais certamente nos aproximaria da forma como a memória social é construída pelas guardas de congo. Porém, quando tratamos o Reinado sob a perspectiva do patrimônio observamos que existem outros olhares possíveis, não menos válidos do que o nosso. Como já foi dito, outras câmeras documentaram o encontro das guardas, e nos perguntamos sobre o que elas viram.

Turistas, moradores da paróquia do Alto da Cruz, fotógrafos profissionais, familiares e amigos dos congadeiros, pesquisadores, gestores públicos, cada um percebe a manifestação através de seu ponto de vista, e o fixa por meio da tecnologia disponível.

A soma desses pontos de vista não esgota a realidade, mas o conhecimento de outras perspectivas tende a enriquecer o potencial de significados do bem cultural patrimonializado. A gestão dessa complexidade de olhares parece ser o problema museológico por excelência em relação ao patrimônio imaterial. Ela implica na identificação e documentação dos pontos de vista possíveis, na constituição de acervo, pesquisa para o mapeamento dos significados passíveis de serem atribuídos ao bem patrimonializado e na comunicação desses significados, com vistas à preservação da manifestação cultural.

5. Informantes ou Detentores de Conhecimento Especializado?

Dentre todos os olhares sobre o Reinado de Ouro Preto, um dos mais significativos em seu processo de patrimonialização é aquele lançado pela própria comunidade congadeira. Em primeiro lugar porque é sob sua perspectiva que o bem pode ser alçado ao estatuto de patrimônio de cultura imaterial, conforme a Convenção de Paris (2003). Depois, porque este é o único segmento que pode expressar um ponto de vista interno sobre a manifestação cultural, que será tão diverso quanto a quantidade de guardas de congo participantes e as experiências de seus membros.

A acomodação dos grupos detentores de saberes locais como interlocutores no campo do patrimônio e o necessário reconhecimento da validade de seus pontos de vista nos conduz à pergunta formulada por Priscila Faulhaber ao estudar o significado de objetos Ticuna que integram a coleção reunida por Curt Nimuendaju para o Museu Goeldi: *informantes ou detentores de conhecimento especializado?* (FAULHABER, 2005). Esta pergunta é relevante porque traduz na justa medida a preocupação quanto à forma como os grupos locais participam do processo de produção discursiva: ou são vistos em uma situação na qual a perspectiva externa do pesquisador é privilegiada; ou são vistos como especialistas, e neste caso se admite uma negociação entre os pontos de vista interno e externo para a construção de discurso.

Esta alternativa permite integrar as comunidades locais ao processo de patrimonialização das diferenças na condição de sujeitos, e não como objetos. Existem experiências bem sucedidas de trabalho para a salvaguarda e gestão de patrimônios locais, como o Museu Magüta, o Museu Kuahí, e vários projetos de documentação em audiovisual, comunicação em multimídia, etc. Essa tendência para a integração de perspectivas internas e externas fortalece as comunidades na medida em que, através da identificação da necessidade de preservar, elas passam a ter acesso a instrumentos de documentação e comunicação, e a participar de um debate mais amplo sobre o

patrimônio que conduz a uma reflexão crítica sobre a realidade.

Em Ouro Preto tivemos a oportunidade de produzir uma exposição sobre o Reinado do Alto da Cruz, com recursos de um prêmio oferecido pelo Centro Regional para a Salvaguarda do Patrimônio de Cultura Imaterial da América Latina (CRESPIAL). A proposta de se expressar por meio de uma exposição surgiu do desejo de repercutir o Reinado em outros momentos do ano que não o de sua realização em janeiro. Ela foi planejada para itinerar por comunidades congadeiras de Minas Gerais, de modo a estabelecer relação de troca com outras guardas de congo. Todas as decisões, desde a primeira concepção do projeto, foram tomadas coletivamente no âmbito da Associação Amigos do Reinado (AMIREI), e cada um dos envolvidos teve oportunidade de assumir responsabilidades.

Ficou definido que a exposição seria feita com imagens impressas em painéis de lona, vídeos, instrumentos musicais que permitiriam a interação e álbuns de fotografias que também poderiam ser manipulados. A elaboração dos painéis coube a Kátia Silvério, Presidente da AMIREI e 3ª Capitã da Guarda de Congo do Alto da Cruz; Geraldo Bonifácio, funcionário do Museu da Inconfidência e Rei de devoção do Reinado; e eu mesmo, estudante de pós-graduação em museologia e patrimônio. Cada um de nós contribuiu com sua experiência para o desenvolvimento deste projeto⁷ em uma franca negociação de significados, pautadas em uma relação de aprendizagem e respeito mútuo.

A prática museológica se fundamenta na atribuição, seleção e comunicação de significados, de modo a identificar e preservar certos valores simbólicos relevantes por certos grupos sociais. A elaboração de discurso expositivo problematiza a relação entre sujeito e realidade na medida em que busca ordená-la por meio da articulação de signos em novo contexto (SCHEINER, 2006). Isto é, para construir esse tipo de narrativa é necessário adotar um olhar distanciado, uma postura crítica que permita representar a experiência da realidade específica através da escolha de alguns de seus vestígios. A exposição sobre o Reinado foi concebida para explicitar formalmente valores que integram a realidade do patrimônio local, e a fortalecê-los.

Tais valores simbólicos foram buscados inicialmente em uma coleção de fotografias produzidas por amadores e profissionais que registraram as celebrações do Reinado desde o ano de 2009. Minha parte no processo foi participar da discussão sobre os valores que encontrávamos representados nas fotografias, além de apresentar a Kátia

⁷ O resultado pode ser visto no link http://www.reinado.org.br/index.php?option=com_content&view=article&id=54&Itemid=66

e a Bonifácio possibilidades para o tratamento das imagens. Em primeiro lugar trabalhamos a questão da devoção a N. S^a. do Rosário e a S^{ta}. Efigênia, cada uma em um painel. O de N. S^a. foi elaborado de modo a representar um par de congadeiros em pleno movimento abaixo da imagem da santa – a mesma imagem que é levada no cortejo – que os observa. Os dizeres são versos retirados dos toques de congado: “viemos de fita louvar”. Eles expressam a forma singular que a devoção dos congadeiros se manifesta. A dança, o ritmo, os enfeites, são características que constituem a identidade desta manifestação cultural, ao mesmo tempo que se contrapõe à expressão contida da fé em missas católicas.

O painel dedicado a Santa Efigênia combina um desenho feito por William Augusto, adolescente integrante da guarda de congo do Alto da Cruz, com a fotografia de uma escultura policromada em madeira do século XVIII. O desenho representa a Igreja de S^{ta}. Efigênia, que é muito significativa como patrimônio histórico e artístico de Ouro Preto. Muitos olhares de especialistas se voltam para essa construção, mas como ela é vista sob a perspectiva da comunidade local? A opção pelo desenho em detrimento da fotografia é uma tentativa de ressaltar a ideia de que o objeto construído, a par de seu valor histórico e artístico, é a morada de S^{ta}. Efigênia. Os congadeiros perfilados abaixo, em friso, batem suas caixas para celebrar não o objeto, mas os significados mais profundos que eles adquirem na memória social local.

Os congadeiros reconhecem a igreja como lugar de memória, espaço que faz uma ligação entre as gerações que o frequentaram. Em um trecho do vídeo produzido para a exposição, Rodrigo dos Passos, 1^o Capitão da Guarda de Congo do Alto da Cruz, se comove quando pensa que ele está sendo hoje o mesmo homem que o pai dele, João Crisóstomo, foi quando exercia a capitania da guarda. As representações da guarda de congo, da igreja e da imagem fazem referência a uma realidade específica vivida pela comunidade local, algo que é difícil traduzir em palavras, mas que é perceptível por meio da visualidade.

Se o desenho de William Augusto revela a contribuição de grupos mais jovens para a preservação do congado, outro painel mostra o reconhecimento de membros mais experientes. É uma homenagem a Capitão Xisto, da Marujada de Nossa Senhora do Rosário e Santa Efigênia de Miguel Burnier⁸, distrito de Ouro Preto. De um lado o andor de Santa Efigênia sendo carregado no sentido da Igreja do Padre Faria, de outro um retrato do próprio capitão, que segura sua espada pela lâmina, bem à frente do corpo.

⁸Tanto a Guarda de Congo do Alto da Cruz, como a Marujada de Miguel Burnier são grupos devotos a Santa Efigênia.

Seu rosto sério expressa devoção contida. Um certo cansaço, talvez. A fotografia tirada por Kátia Silvério captou um momento de introspecção, quando o congadeiro deixa de dançar e adota postura reflexiva. A espada, o quepe decorado com espelhos, o rosário, a faixa de lã colorida cruzada em seu peito, a caixa ao fundo são signos que nos aproximam, no plano discursivo, da existência do homem real. É um instante que introduz no presente os saberes e costumes acumulados pelos antepassados, e que se misturam e se confundem com a singularidade de sua própria experiência. E é desta forma que esse saber é passado ao jovem à sua esquerda.

O reconhecimento da posição de Capitão Xisto pelos congadeiros do Alto da Cruz se faz por uma relação de amizade, mas também indica o prestígio, o capital simbólico que ele acumulou em meio a seus pares. Se a ideia de prestar essa homenagem se originou em uma manifestação de respeito natural, mesmo afetiva da parte de Kátia por um congadeiro experiente onde encontra apoio para sua caminhada, o processo de elaboração do painel e o contato exaustivo com a imagem e suas leituras possíveis indica o caminho para uma reflexão crítica sobre o lugar que os congadeiros ocupam na realidade. A representação, o intermédio que a imagem viabiliza em relação à realidade de modo a permitir que sua análise seja feita fundamentada em algo mais que a memória, colabora para o aprofundamento de uma consciência crítica sobre o patrimônio. Através da produção do discurso expositivo se desvela os mecanismos que conduzem a formação de discursos midiáticos, publicitários e ideológicos. Não estávamos nós articulando objetos com interesse declarado de fortalecer a celebração do Reinado de Ouro Preto?

6. Considerações Finais: Fetiche e Consciência Crítica

Mariza Veloso (2007) alerta para o risco que corremos de reduzir os bens patrimonializados a meros objetos de consumo. É uma preocupação relevante no contexto deste início de século, quando ao mesmo tempo em que uma prática cultural é valorizada, sua complexidade tende a ser apagada para que se torne acessível a um número maior de pessoas. A inserção de manifestações de cultura local no jogo da mídia e do mercado financeiro, nos quais as diferenças culturais são ativos cada vez mais valiosos, constitui um desafio para sua preservação. As cartas patrimoniais reconhecem as pressões externas e propõem alternativas de salvaguarda em acordo com o contexto social contemporâneo. Daí a necessidade de abrir o campo do patrimônio a membros externos, legitimando sua perspectiva no debate patrimonial.

A noção de patrimônio resulta de uma relação de conflito que envolve instituições

governamentais e não governamentais, academia, interesses públicos e interesses privados (ARANTES, 2008). Cada um desses grupos observa o bem patrimonializado conforme ponto de vista diferente, e não há como decidir que um deles é mais correto ou verdadeiro que os outros. Antônio Augusto Arantes salienta a contribuição necessária dos profissionais e especialistas que se dedicam às questões do patrimônio para um equilíbrio de forças nessa arena de negociação. Mariza Veloso considera que, para preservar a relação entre experiência coletiva e o patrimônio cultural, se espera que os próprios *produtores* possam elaborar eles mesmos suas narrativas sobre as manifestações singulares que se encontram sob sua guarda.

Ambos os autores, e ainda Abreu, Faulhaber e outros, contribuem para explicitar questões éticas fundamentais que devem orientar a prática de preservação do patrimônio, sobretudo no que diz respeito à integração dos detentores dos saberes e práticas locais como membros-interlocutores no campo do patrimônio. A museologia contribui nesse processo. A experiência da montagem da exposição em conjunto com membros da Guarda de Congo de Ouro Preto foi enriquecedora em vários sentidos. A articulação entre perspectivas externas e internas para a elaboração de um discurso sobre o Reinado de forma colaborativa permitiu a Kátia Silvério e a Geraldo Bonifácio a adoção de um olhar distanciado sobre a manifestação cultural que eles produzem e experimentam. O trabalho realizado em conjunto ofereceu a possibilidade de uma maior aproximação com a forma como os congadeiros elaboram seus signos de identidade, se apropriam da memória social do congado e a presentificam, atribuem valores simbólicos e definem a posição que ocupam na sociedade.

A noção de preservação não deve ser entendida como a conservação de verdades dadas, mas como uma negociação em contexto social sobre os significados passíveis de serem atribuídos aos bens culturais (MUÑOZ VIÑAS, 2005). A busca das “verdades” inerentes a esses bens é uma forma de cair na fetichização contra a qual Veloso nos alerta. Assim, em relação ao patrimônio de cultura imaterial, entendemos que os detentores dos saberes e das práticas patrimonializadas são interlocutores fundamentais para a construção de discursos sobre as manifestações culturais. Não na posição de informantes, meros entrevistados que cedem seus conhecimentos para que os especialistas avaliem e editem as informações que julgarem ter maior validade. Mas como membros do campo patrimonial que partem da perspectiva interna à manifestação para definir valores simbólicos e expressá-los.

As facilidades para se trabalhar com imagens e vídeos em meio digital em nosso tempo sugerem a possibilidade de se lançar mão dessa tecnologia para ações de

preservação realizadas em conjunto. Para que isso aconteça é preciso oferecer instrumentos para que os membros dos grupos locais mobilizados em torno do patrimônio possam desenvolver habilidades para tanto. Os resultados obtidos com a exposição sobre o Reinado foram positivos, no sentido de que a negociação entre pontos de vista interno e externo permitiu o desenvolvimento de uma abordagem atraente para as comunidades congadeiras. Além disso o estímulo a uma reflexão crítica sobre o Reinado como patrimônio local foi positivo na comunidade.

7. Referências

ANDRADE, Mário. Ante-projeto para criação do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, n.30, p.271-288, 2002.

ABREU, Regina M. R. M.. A patrimonialização das diferenças: usos da categoria. In: Barrio, Ángel Espina; Motta, Antonio; Gomes, Mário Hélio. (Org.). **Inovação Cultural, Patrimônio e Educação**. 1ed.Recife: Massangana, 2010, v. 1, p. 65-79.

ARANTES, Antônio Augusto. A salvaguarda do patrimônio cultural imaterial no Brasil. In: BARRIO, Ángel Espina; MOTTA, Antonio; GOMES, Mário Hélio. (Org.). **Inovação Cultural, Patrimônio e Educação**. 1ed.Recife: Massangana, 2010, p. 52-63.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Lisboa: Difel, 1989.

CURY, Isabelle (Org.) **Cartas Patrimoniais**. 2ª Ed. Rio de Janeiro: IPHAN, 2000.

_____. **Para uma sociologia da ciência**. Lisboa: Edições 70, 2004.

CRUZ, Henrique de Vasconcelos. **Era uma vez, há 60 anos atrás...: O Brasil e a criação do Conselho Internacional de Museus**. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus - ICOM-BR, 2008 (Monografia premiada em concurso). Disponível em <http://www.icom.org.br/Monografia%20Era%20uma%20vez,%20h%C3%A1%2060%20anos%20atr%C3%A1s.pdf>. Acesso: 20 Ago. 2013.

Faulhaber, Priscila. O etnógrafo e seus outros: informantes ou detentores de conhecimento especializado? **Estudos Históricos** (Rio de Janeiro), Rio de Janeiro, v. 36, p. 111-130, 2005.

GONÇALVES. José Reginaldo Santos. **O Espírito e a Matéria: o patrimônio como categoria de pensamento**. In: GONGÇALVES. José Reginaldo Santos. Antropologia dos Objetos: coleções, museus e patrimônios. Coleção Museu, Memória e Cidadania. DEMU / IPHAN. Rio de Janeiro, 2007. p 107-116.

SCHEINER, Tereza C. M. **Museologia e Interpretação da Realidade: o discurso da história**. In: XXIV Conferência Anual do ICOFOM e XV Encontro Anual do ICOFOM LAM, 2006, Alta Gracia. ICOFOM STUDY SERIES - ISS 35 - Museología e Historia.. Alta Gracia, Córdoba: Museo Nacional Estancia Jesuítica de Alta Gracia, 2006. v. 35. p. 52-59.

UNESCO. **Convenção de Paris, 2003**. Disponível em: unesdoc.unesco.org/images/0013/001325/132540por.pdf. Acesso: 20 Ago. 2013.

VELOSO, Mariza Motta Santos. **O fetiche do patrimônio**. In: ABREU, Regina M. R. M. (Org.) ; CHAGAS, Mario S. (Org.) ; SANTOS, M. S. (Org.) . *Museus, coleções e patrimônios: narrativas polifônicas*. Rio de Janeiro: Garamond Universitária, 2007.

MUÑOZ VIÑAS, Salvador. **Contemporary Theory of Conservation**. Oxford: Elsvier, 2005.

OS ESPAÇOS DE MEMÓRIA NOS TERREIROS DE CANDOMBLÉ: UMA REFLEXÃO SOBRE O MEMORIAL DE MÃE NANÃ EM ARACAJU-SE.

Janaina Couvo Teixeira Maia de Aguiar¹; *Elizabete Mendonça*²

Resumo

Este trabalho se propõe a apresentar alguns aspectos sobre a organização do Memorial Mãe Nanã, espaço de memória voltado a expor os elementos simbólicos que estão associados à História de Vida de Erundina Nobre Santos (conhecida como Mãe Nanã Manadeuí) importante ialorixá de Sergipe, que muito contribuiu para a expansão do candomblé no estado e em outras regiões. Construído na década de 1980, o Memorial sempre foi mantido pela família de santo, que abre a visitação tanto para o público externo, principalmente os universitários, quanto para as pessoas da religião, que chegam em busca de conhecer a história desta ialorixá. Com isso, esta investigação, que está em desenvolvimento, contribuirá para aproximar a sociedade deste espaço importante para a identidade da comunidade religiosa afro-brasileira em Aracaju, proporcionando maior visibilidade.

Palavra-Chave: Museu Comunitário, Memorial Mãe Nanã, Candomblé, Identidade.

Resumen

Este trabajo tiene como objetivo presentar algunos aspectos de la organización Memorial de la madre Nana, espacio de memoria para exponer los elementos simbólicos que se asocian con la historia de vida del Noble Erundina Santos (conocido como Madre Nana Manadeuí) ialorixá Sergipe importante, tanto contribuido a la expansión del Candomblé en el estado y en otras partes. Construido en 1980, el monumento siempre ha sido mantenido por la familia santa, que abre el régimen de visitas para el público en general, especialmente a los estudiantes universitarios, y para la gente de la religión que vienen buscando conocer la historia de este ialorixá. Por lo tanto, esta investigación, que está en desarrollo, contribuir a la sociedad acercarse a este importante espacio para la identidad de la comunidad religiosa afro-brasileña en Aracaju, proporcionando una mayor visibilidad.

Palabras-clave: Museo Comunitario, Monumento Madre Nana, Candomblé, Identidad.

Abstract

This paper aims to present some aspects of the organization Memorial Mother Nana, memory space aimed at exposing the symbolic elements that are associated with the Life History of Erundina Nobre Santos (known as Mother Nana Manadeuí) ialorixá important

¹ Mestranda em Cultura e Sociedade pela UFBA, Especialista em Arte, Educação e Tecnologias Contemporâneas pela UNB, Licenciada e Bacharel em História pela UFS, e Graduanda em Museologia pela UFS. Coordenadora do Memorial de Mãe Nanã, desenvolvendo pesquisas sobre a cultura afrobrasileira em Sergipe. janainacouvo@gmail.com

² Doutora (2008) em Artes Visuais - com ênfase na linha de pesquisa Imagem e Cultura - pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Atualmente é professora, com dedicação exclusiva, do Departamento de Estudos e Processos Museológicos (DEPM) e do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (PPG-PMUS) da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). eizabete.mendonca@gmail.com

Sergipe, that much contributed to the expansion of Candomblé in the state and elsewhere. Built in 1980, the Memorial has always been maintained by the family, which opens the visitation for both the general public, especially college students, and for people of religion who come seeking to know the history of this lalorixá. Thus, this research, which is under development, contribute to society approaching this important space for the identity of the african-Brazilian religious community in Aracaju, providing greater visibility.

Keywords: Community Museum, Memorial Mother Nana, Candomblé, Identity.

1. Introdução

Nas últimas décadas, os terreiros de candomblé despertaram para a necessidade de organizar seus espaços de memória, com o objetivo de apresentar para seus iniciados e a comunidade os elementos que contam a sua história, de seus fundadores, a organização de suas casas e demais aspectos importantes para a própria construção da identidade religiosa. Assim, a partir da década de 1980, alguns terreiros organizam seus memoriais, o Ilê Axé Opô Afonjá, casa tradicional, referência do candomblé no Brasil, como também o Gantois, que organizou o Memorial de Mãe Menininha, lalorixá que se tornou uma personalidade religiosa bastante conhecida no país. É importante ressaltar que ambos estão localizados em Salvador-Ba. Além destes memoriais, outros foram criados entre as décadas de 1980 e 1990 em outros estados, buscando organizar um acervo importante para a memória do povo do santo.

A maioria destes espaços traz em suas denominações referências aos líderes religiosos dos terreiros, homens e mulheres que contribuíram para a fundação e instituição destas casas em suas comunidades. Assim, a partir da construção destes memoriais, suas histórias serão lembradas aos iniciados que chegam aos terreiros, sendo importante referência religiosa deste grupo que está em constante transformação com a chegada e saída de filhos e filhas de santo. São espaços administrados pelos próprios responsáveis pelos terreiros, onde alguns desenvolvem ações educativas e sociais, buscando uma proximidade com a comunidade onde o terreiro está inserido.

Em Sergipe, na década de 1980 foi criado o Memorial Mae Nanã. Espaço pertencente ao Abaça São Jorge, terreiro tradicional da cidade de Aracaju, que foi fundado por esta lalorixá. Mãe Nanã foi importante para o desenvolvimento do candomblé no estado, contribuindo de forma significativa para a expansão da religião, promovendo um processo contínuo de iniciação. Desta forma, este espaço de memória reúne os objetos assim como também recortes de jornais e revistas, imagens e demais elementos representativos da sua história, como roupas sagradas, assentamentos dos orixás, objetos religiosos, tanto afro quando de devoção popular.

Entender o processo de organização desse memorial assim como a sua importância para a construção da identidade da comunidade religiosa da cidade é o objetivo central deste texto, que apresenta aspectos iniciais de uma pesquisa que está em desenvolvimento.

2. Os Espaços de Memória em Terreiro de Candomblé

Para os adeptos do candomblé, é importante compreender a história do terreiro ao qual estão inseridos, pois se trata de um elemento importante na construção da sua identidade religiosa. Entender o papel daqueles que participaram de todo o processo de organização e desenvolvimento do terreiro e sua trajetória contribui para a construção de uma memória coletiva sobre a religião e a história destes espaços. Assim, a construção de memoriais nos terreiros expressa uma preocupação com esta memória coletiva, expondo a necessidade de preservar a história dos terreiros a partir da organização do seu acervo.

Para a compreensão do papel que os memoriais desenvolvem para as comunidades de terreiro, é importante analisá-los a partir da ideia de Memória Coletiva, desenvolvida por Halbwachs (2006). Este autor considera que as lembranças individuais estão relacionadas a diferentes grupos que convivemos durante nossas vidas. Assim, esta relação entre *Memória Individual* e *Memória Coletiva* é construída pelo autor como sendo uma relação necessária para que as várias lembranças possam vir à tona, ou seja,

[...] não basta reconstituir pedaço a pedaço a imagem de um acontecimento passado para obter uma lembrança. É preciso que esta reconstrução funcione a partir de dados ou de noções comuns que estejam em nosso espírito e também no dos outros, porque elas estão sempre passando destes para aquele e vice-versa, o que será possível somente se tiverem feito parte e continuarem fazendo parte de uma mesma sociedade, de um mesmo grupo. Somente assim podemos compreender que uma lembrança seja ao mesmo tempo reconhecida e reconstruída. (HALBWACHS, 2006, p.39)

Assim, analisar os memoriais em terreiros de candomblé a partir da construção da memória coletiva desses grupos é observar como este processo está marcado pela necessidade de interação com a memória individual, ou seja, é importante que as lembranças individuais possuam elementos comuns, de identificação com o grupo, possibilitando que a memória coletiva assuma um papel importante ao contribuir para despertar a ideia de pertencimento a um passado comum.

Neste sentido, esses espaços de memória são organizados a partir da seleção de seus acervos voltados a valorização da sua identidade, construindo um local onde a memória coletiva do grupo é referenciada cotidianamente, daí estes espaços estarem localizados em lugares que são parte do terreiro. Pensando a organização espacial dos terreiros de candomblé que possuem memoriais, estes se transformam em parte de sua estrutura, vinculados ao local dos rituais públicos e internos. Nesse contexto, é necessário entender que a memória coletiva tem sua importância a partir do momento em que na sua base estão as lembranças individuais, do grupo ao qual esta memória é representativa.

O Memorial Mãe Nanã é um espaço aonde o seu acervo permite que as lembranças individuais dos adeptos do candomblé e até daqueles que conviveram com a lalorixá, mesmo sem serem da religião, possam se identificar, construindo desta forma a memória coletiva, não só sobre uma importante líder religiosa mas também sobre o desenvolvimento do candomblé em Sergipe.

3. O Candomblé Sergipano e a Importância de Mãe Nanã

Entre o final do século XIX e meados de 1930, coexistem em Aracaju práticas do Nagô e do Toré. O nagô corresponde às práticas religiosas nas quais são cultuadas ancestrais divinizados yorubanos. Seus adeptos buscam legitimação de suas crenças na relação com a África, tendo em seus rituais e divindades os elementos mais representativos desta relação. Em Aracaju, o Culto Nagô, de forte influência das regiões da Cotinguiba e Japaratuba, despreza as práticas de iniciação presente no candomblé baiano. O Toré está relacionado ao culto aos caboclos e juremados. Tem pouca presença de divindades africanas. Está voltado para as curas terapêuticas e tem nas “sessões” seus rituais mais representativos. Sua cerimônia mais concorrida é o Toré. Nela os “Caboclos”, encantados e Pretos Velhos incorporam em seus iniciados e realizam consultas e curas espirituais. Nesta região, as sessões eram comuns nos Terreiros de Nagô e Toré e contribuíam para a manutenção financeira do próprio terreiro.

O fato de estas religiões ocuparem espaços periféricos não é uma particularidade de Aracaju. Pode ser observado noutros Estados brasileiros. Isto se deve, principalmente, às atitudes repressivas da sociedade que, por não aceitarem estas manifestações religiosas, utilizavam a força policial e a imprensa para impedir a realização de seus rituais. Áreas mais afastadas da cidade tornam-se, assim, reduto dos terreiros.

O candomblé na capital sergipana tem início na década de 1920. À época, vem a Aracaju o pai-de-santo baiano Capianga e estabelece seu terreiro na Avenida São Paulo, no Siqueira Campos. Não conseguindo adeptos, retorna à Bahia. (OLIVEIRA; 1978, p.8) Esta época era o auge do Nagô e do Toré. Outro fator situação que interferiu neste “fracasso” da implantação do candomblé de feitorio (candomblé baiano) em Aracaju está relacionada, segundo Aguiar (1997), com a forte presença do catolicismo, que considerava estas manifestações religiosas como ameaça à moralização e a ordem das famílias.

A década de 1930 marca a fase de implantação definitiva do modelo baiano em Aracaju. Com relação a esta migração é importante ressaltar um aspecto: o modelo trazido para Sergipe foi o candomblé de outras nações (Ketu, Angola e Ijexá), ou seja, o candomblé misturado, que fugia à ortodoxia da “pureza nagô” vigente na Bahia. Não conseguindo espaço na Bahia, os pais de santo, adeptos dos cultos “misturados” buscam, em Aracaju, conquistar novos adeptos.

Quando da migração dos pais de santo baianos, o campo religioso sergipano é considerado um espaço propício para a implantação do candomblé baiano. Em Aracaju a concorrência não era tão intensa quanto na Bahia, onde a valorização da “Tradição Nagô” resultou no “desprezo” das demais nações (Angola, Caboclo, entre outros).

A história de Erundina Nobre Santos, conhecida por Mãe Nanã, se confunde com a própria história do candomblé sergipano. Antiga adepta do toré, ao ser iniciada e receber o cargo de lalorixá ou mãe de santo, logo passou a iniciar outras pessoas, contribuindo de forma significativa para a difusão desse culto no Estado e expandindo-o.

Mãe Nanã Manadeuí foi iniciada no candomblé na década de 1940, por Zequinha do Pará, pai-de-santo vindo de Alagoinhas-Ba. Este estabelece no terreiro de Mãe Nanã, no Alto João de Croa, hoje conhecido como Alto da Boa Vista, em Aracaju, região periférica da cidade e que concentrou os terreiros na capital. Esta mãe-de-santo, antes praticante do Toré, transforma seu Terreiro em Candomblé. Após “fazer o santo” e recebe o “deká” (título de mãe-de-santo), inicia adeptos entre os praticantes do Nagô e do Toré, seguindo os preceitos da nação Angola e Ijexá. Aos poucos conquista adeptos e contribui para a expansão do candomblé na capital sergipana, chega a ultrapassar fronteiras do Estado, indo para Alagoas, Rio de Janeiro e São Paulo. Um dos primeiros terreiros de Candomblé de São Paulo nos anos de 1960 pertenceu à Mãe Manodê, filha de santo de Nanã de Aracaju.

A importância de Mãe Nanã Manadeuí para os cultos afro-brasileiros de Aracaju é destacada pelos demais representantes da religião. Eles enfatizam o parentesco religioso com esta mãe-de-santo, ressaltando que parte dos principais representantes destas manifestações religiosas na cidade possui um vínculo religioso com Mãe Nanã. Segundo Oliveira:

[...] ela (Mãe Nanã) já fez mil novecentos e noventa feitorios e possui inúmeros filhos de santo espalhados por diversos estados brasileiros, principalmente em Sergipe, e no Rio de Janeiro (...). Nanã é a mais velha lalorixá viva em Sergipe e mantém a tradição de rainha do nosso Candomblé (1978, p.19).

Estes dados são do final da década de 1970, e se formos analisar atualmente, é visível o número de terreiros em Sergipe que tem uma relação com o Abaça São Jorge e sua fundadora, Mãe Nanã. Esta lalorixá, além de expandir o candomblé a partir da iniciação de várias pessoas na religião, também conquistou visibilidade social, sendo citada em matérias jornalísticas no estado e participando de entrevistas em emissoras de rádio e televisão. Além disso, Mãe Nanã construiu uma relação com a comunidade onde o terreiro está inserido, prestando serviços e assistência social e espiritual aos moradores do entorno, se tornando além de uma referência religiosa, também uma liderança na comunidade.

4. A Liderança Religiosa e Comunitária das lalorixás do Candomblé

A presença de lideranças religiosas femininas nos terreiros de Candomblé é tema de diversos estudos no Brasil, tendo como um dos clássicos, o de Ruth Landes, “Cidade das Mulheres”. Neste estudo a autora enfatiza entre outros aspectos o crescimento do número de mães de santo dos candomblés baianos tradicionais. Segundo Abreu:

[...] O candomblé e, especialmente, o lugar das mães-de-santo na sociedade baiana impressionam Ruth Landes. É a partir dessas mulheres que ela passa a refletir sobre a própria condição feminina, fazendo uma leitura sensível do poder que detinha. [...] (2009, p.10)

As lalorixá, como são conhecidas as mães de santo dos terreiros de Candomblé, desenvolvem papéis importantes, não só enquanto líderes religiosas, mas também enquanto representação da comunidade onde está inserido o terreiro. Segundo Carneiro,

[...] o candomblé é um ofício da mulher. Indicam-no entre outras coisas a necessidade de se cozinhar as comidas sagradas, de velar os altares, de enfeitar a casa por ocasião das festas, se superintender a educação [...]. (1948; p.37).

Toda a preparação para pertencer ao candomblé tem na lalorixá a sua maior representação. Da mesma maneira que a Mãe de Santo exerce uma liderança no espaço religioso do terreiro frente ao grupo, também encontramos esta liderança ultrapassando a fronteira da religião e se estendendo à comunidade onde o terreiro está inserido. Segundo Joaquim:

[...] a mulher no candomblé exerce uma liderança carismática e institucional, pois há um universo simbólico em que a liderança intermedeia a relação do Orixá com a comunidade-candomblé. A qualidade que corresponde ao carisma é que determina quem ocupa a posição de liderança [...] (2001; p.162).

É importante ressaltar que este carisma estende-se para a comunidade, que vê o terreiro não apenas com o olhar do preconceito, mas como um espaço de cidadania, onde eles encontram auxílio nos momentos de necessidade, seja ela de caráter do corpo ou mesmo espiritual. Assim, a Mãe de Santo muitas vezes se destaca também como líder comunitária, congregando uma parcela dos moradores da região onde está o terreiro em torno da sua figura. Percebe-se que nos momentos das festas religiosas, principalmente as mais representativas do terreiro, a comunidade se faz presente, participando como expectadores de todo o processo ritualístico que é aberto ao público, interagindo com os iniciados e também participando de momentos em que acontece o processo de sociabilidade entre o terreiro e a comunidade- iniciados e convidados em geral.

Para registrar a história destas mães de santo , assim como demais personagens importantes da sociedade e que muitas vezes ficam limitados ao local onde vivem, são organizados espaços para “guardar” elementos simbólicos que contam a história destas pessoas. Assim, é possível que a sociedade de uma forma geral possa conhecer a história de pessoas simples que contribuem para a história da cidade onde vivem.

5. O Memorial Mãe Nanã: uma experiência de um museu comunitário

O Memorial Mãe Nanã foi criado em 22 de julho de 1988, por uma iniciativa da família da lalorixá, com o apoio da então Fundação Estadual de Cultura-FUNDESC. Este espaço, construído anexo ao quarto de consulta do terreiro, fica localizado na entrada do espaço sagrado, fazendo parte do conjunto que constitui todo o espaço dedicado ao culto aos Orixás. Este é organizado com um acervo pertencente à lalorixá, com objetos de devoção, peças do ritual sagrado, indumentária e objetos do cotidiano, assentamento dos

seus orixás (Oxum e Oxóssi), imagens, notícias e documentos que retratam a vida de Mãe Nanã e a realização de seus rituais.

Este espaço, único no estado, é pouco conhecido na cidade, visitado apenas pelos iniciados e simpatizantes que chegam ao terreiro e alguns alunos levados por professores que conhecem a casa e a existência do Memorial. A gestão deste espaço é feita pela família da lalorixá, sem a presença de uma direção ou coordenação externa a casa. Sendo um espaço importante para a memória da religião afrobrasileira no estado, torna-se fundamental que a sociedade tenha conhecimento deste Memorial, construindo uma relação entre o espaço e a comunidade de uma forma mais ampla.

Neste sentido, a Museologia busca uma aproximação com a sociedade, possibilitando a integração desta com os Museus, construindo desta forma uma relação onde o sujeito encontra espaço para a construção de uma coletividade.

Nesta perspectiva, Lersch e Ocampo (2011) consideram o Museu Comunitário enquanto “uma ferramenta para que a comunidade construa um autoconhecimento coletivo, proporcionando uma interpretação coletiva de sua realidade e de sua história” (2011, p.1).

Trata-se de um espaço de memória coletiva, onde um grupo constrói o acervo a partir de objetos que os identificam, que proporcionam uma recriação de suas histórias. É um espaço onde eles definem sua própria identidade. Segundo Santos:

[...] o museu comunitário desenvolve um trabalho com a comunidade, ou seja: com os grupos com os quais estejamos realizando projetos, construindo na troca, no respeito mútuo. Pesquisa, preservação e comunicação, em interação, questionadas e problematizadas, deverão ser, pois, os vetores no sentido de se produzir conhecimento, assumindo o compromisso de contribuir com a construção de uma sociedade ética, mais equitativa e solidária [...] (2009, p.2).

Desta forma, essa proposta de museu surge a partir de iniciativas de grupos que visam à valorização da memória coletiva, fortalecendo a comunidade.

Uma das experiências de Museu Comunitário surgiu na comunidade da Maré, no Rio de Janeiro, onde foi organizado o “Museu da Maré”. Ao trabalhar sobre a história do surgimento deste espaço de memória, Vieira ressalta que esta experiência representa o exato momento em que o Museu exerce o seu papel social, ou seja,

[...] o de questionar, suscitar o debate e a reflexão e ao mesmo tempo provocar os mais diversos sentimentos, expondo os preconceitos e representações existentes sobre as favelas no contexto social da cidade [...] (2011, p.3).

É importante perceber a relação entre a memória e a construção da identidade a partir desses espaços, que se transformam em referência para o grupo.

Sendo assim, é importante analisar a experiência do Memorial Mãe Nanã, visando identificar esta proposta enquanto um museu comunitário. Entendendo que o museu comunitário nasce da iniciativa de um coletivo, não para exibir a realidade do outro, mas para defender a própria, buscamos a partir desta pesquisa, compreender o processo de formação deste Memorial enquanto um espaço de memória de uma comunidade religiosa afro-brasileira, que tem neste espaço um ponto de referência para a construção da sua identidade religiosa.

6. Algumas Considerações sobre a Pesquisa

A análise sobre o Memorial de Mãe Nanã é importante para a comunidade religiosa afrobrasileira de Sergipe, pois se trata do primeiro espaço voltado a valorização da memória coletiva do povo do santo a partir da história de uma lalorixá. Neste sentido, esta pesquisa em andamento, pretende apresentar a sociedade a existência deste Memorial, ressaltando a sua importância para a história das religiões afrobrasileiras no estado.

Com isso, a nossa reflexão está centrada na compreensão deste espaço de memória e se podemos considerá-lo enquanto um museu comunitário, uma vez que existe uma relação entre o Memorial e os adeptos da religião. Portanto, compreender o seu papel junto ao grupo religioso como também a comunidade onde ele está inserido é fundamental, a partir do momento em que este espaço está relacionado a construção identitária desta comunidade religiosa.

7. Referências

- ABREU, Regina. **Ruth Landes e a Cidade das Mulheres**. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-93132003000100012&script=sci_arttext. Acesso em: 07 de Dez. 2009.
- AGUIAR, Fernando José Ferreira. **Em Tempo de Solidão Forçada: epidemia de varíola, revolta popular e febre em Sergipe Novecentista**. Salvador: FFCH/ Programa de Pós Graduação em História Social/UFBA, 2002 (Dissertação de Mestrado).
- CARNEIRO, Edson. **Candomblés da Bahia**. Bahia: Secretaria de Estado da Saúde. 1948, p.37
- DANTAS, Beatriz Góis. **Vovó Nagô e Papai Branco – usos e abusos da África no Brasil**. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

JOAQUIM, Maria Salete. **O papel da liderança religiosa feminina na construção da identidade negra**. Rio de Janeiro: Pallas, São Paulo: Educ, 2001, p.162.

LERSCH, Teresa Morales; OCAMPO, Cuauhtémoc Camarena. “**O conceito de museu comunitário; história vivida ou memória para transformação a história**”? Disponível em: < <http://www.abremc.com.br/pdf/5.pdf> >. Acesso em: 04 jul. 2011.

OLIVEIRA, Agamenon Guimarães de. **Candomblé Sergipano – subsídios para a sua história**. Cadernos de Folclore Sergipano. Aracaju, nº 4, 1978.

PRANDI, Reginaldo. **Os Candomblés de São Paulo: a velha magia na metrópole nova**. São Paulo: HUCITEC\USP, 1991.

ROCHA, Agenor Miranda. **As Nações Ketu – os Candomblés Antigos do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: MAUAD, 2000.

SANTOS, Maria Célia T. Moura. **Museu e Comunidade: uma relação necessária**. Disponível em: http://www.rem.org.br/download/MUSEU_E_COMUNIDADE_2.pdf. Acesso em: 07 de Dez. 2009.

SILVA, Vagner Gonçalves da. **Candomblé e Umbanda – caminhos da Devoção Brasileira**. São Paulo: Ática, 1994, p.48.

_____. **Orixás da Metrópole**. Petrópolis: Vozes, 1995, p.83.

VIEIRA, Antônio Carlos Pinto. **Da Memória ao Museu: A Experiência da Favela da Maré**. Disponível em: <http://www.rj.anpuh.org/resources/rj/Anais/2006/conferencias/Antonio%20Carlos%20Pinto%20Vieira.pdf>. Acesso em: 01 de Ago. 2011.

O CORPO DA MULHER COMO UM LUGAR DE EXPOSIÇÃO À LUZ DA MUSEOLOGIA E DO PATRIMÔNIO

Margarete Zacarias Tostes de Almeida¹; Maria Amélia Gomes de Souza Reis²;

Juçara Gonçalves Lima Bedim³

Resumo

O presente estudo teve como objetivo geral trazer à luz da Museologia e do Patrimônio um olhar sobre o corpo da mulher como um lugar de exposição identitária e cultural a partir do entrelaçamento entre as instâncias de enunciação: físico, simbólico e a cultura. A questão que norteou a investigação parte do pressuposto de que o corpo da mulher enuncia valores individuais sob a perspectiva das interfaces entre a tradição secular e a produção simbólica contemporânea. Teóricos como Bourdieu, Scheiner, Stránský, entre outros, servem de arcabouço teórico ao estudo. Numa abordagem metodológica, desenvolveu-se uma pesquisa de cunho qualitativo, de caráter descritivo-analítico. Os dados coletados em entrevistas foram devidamente tabulados e sintetizados em gráficos e tabelas, e analisados sob a aquiescência das teorizações mencionadas, considerando-se a perspectiva de interpretação das pesquisadoras. Verificou-se que a leitura semiótica sob a perspectiva de Peirce constituiu um recurso substancial para apontamento de uma provável intencionalidade pretendida. Em considerações apriorísticas sobre a pesquisa, reconheceu-se o corpo à luz da Museologia e do Patrimônio como instância de legitimação identitária individual e a identidade como variável cultural.

Palavras-chave: Patrimônio Cultural. Corpo da mulher. Identidade cultural.

Resumen

El presente estudio tuvo como objetivo llevar la luz de Museología y Patrimonio un vistazo al cuerpo de la mujer como un lugar de identidad y contacto con la cultura de entrelazamiento entre las instancias de enunciación: la cultura física, simbólica y. La pregunta que orientó la investigación asume que el cuerpo humano se establecen los valores individuales de la perspectiva de las interfaces entre la tradición secular y de la producción simbólica contemporánea. Los teóricos como Bourdieu, Scheiner, Stránský, entre otros, sirven como

¹ Doutoranda em Museologia e Patrimônio-Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (PPG-PMUS/UNIRIO)-Brasil; Mestre em Letras e Psicologia- CESJF-Brasil; Pedagoga; Pesquisadora do PROEXT-UNIRIO; PROETNO - parceria com a Faculdade de Psicologia e Ciência da Educação/ Universidade de Coimbra - Portugal.

² Pós-Doutorado em Ciências da Educação -UNIRIO-UC/PT; Doutorado em Educação- UFF, Mestrado em Educação-UFF. Membro integrado do Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX- CEIS 20 da Universidade de Coimbra, Graduação em História Natural- UEG; Professora e pesquisadora do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio-PPG-PMUS/MAST-UNIRIO.

³ Doutora em Educação-UFRJ; Mestre em Educação-UCP, Graduada em Letras-UFES. Professora-Pesquisadora e extensionista do curso de Medicina, Assessora pedagógica da Universidade Iguazu- UNIG *Campus V* - Itaperuna-RJ, Membro dos Núcleos Docentes Estruturantes dos Cursos de Medicina, Fisioterapia e Direito e do Grupo de Apoio Psicopedagógico (GAPP) UNIG *campus V*.

un marco teórico para el estudio. En un enfoque metodológico, desarrolló una investigación cualitativa y descriptiva-analítica. Los datos recogidos en las entrevistas fueron tabulados correctamente y que se resumen en los gráficos y tablas, y se analizaron bajo la aquiescencia de las teorías mencionadas, teniendo en cuenta la perspectiva de la interpretación de los investigadores. Se encontró que la lectura semiótica desde la perspectiva de Peirce era un recurso importante que apunta a un probable intención deseada. En consideraciones a priori acerca de la investigación, se reconoció el cuerpo a la luz de Museología y Patrimonio como una instancia de legitimación identidad individual y la identidad como variable cultural.

Palabras clave: Patrimonio cultural. El cuerpo de la mujer. La identidad cultural.

Abstract

The present study aimed at providing in the light of Museology and Patrimony a look on the woman's body as a place of identity and cultural exposure from the interlacement among instances of enunciation: physical, symbolic and cultural ones. The question that guided the research assumes that the human body sets out the individual values from the perspective of the interfaces between the secular tradition and contemporary symbolic production. Theorists such as Bourdieu, Scheiner, Stránský, among others, serve as a theoretical framework for the study. Concerning the methodological approach, a qualitative descriptive-analytical research was developed. The data were collected by means of interviews and were properly tabulated and summarized in graphs and tables, as well as analyzed under the acquiescence of the mentioned theories, considering the researchers' interpretation perspective. It was possible to find out that the semiotic reading from Peirce's theoretical presupposition constitutes a substantial resource to point out a probable desired intention. Taking aprioristic considerations about the research, it was possible to recognize the body in the light of Museology and Patrimony as an instance of individual identity legitimation and identity itself as cultural variable.

Keywords: Cultural Patrimony. Woman's body. Cultural identity.

1. Introdução

Trazer à baila “o corpo da mulher como lugar de exposição à luz da Museologia e do Patrimônio”, faz emergir uma nova perspectiva de estudo e análise sobre cultura, identidade, patrimônio, simbologia em seus significantes e significados, “apresentando-se sob forma de Arte, Língua, Mito/Religião, e Ciência, implicando em relações voltadas para ver e pensar o real” (LIMA, 2008, p. 33) “mundo como representação” (CHARTIER, 1990, apud LIMA, 2008, p.33).

Eleito pelas pesquisadoras como um dos ícones de referência social e de identidade cultural, o corpo da mulher assume, no bojo deste estudo, o lugar de representante simbólico, de patrimônio cultural e social.

Os bens culturais possuem, também uma economia, cuja lógica específica tem de ser especificada para escapar do economicismo. Neste sentido, deve-se trabalhar, antes de tudo, para estabelecer as condições em que são produzidos os consumidores desses bens e seu gosto; e, ao mesmo tempo, para descrever, por um lado, as diferentes maneiras de apropriação de alguns desses bens considerados, em determinado momento, obras de arte e, por outro lado, as condições sociais da constituição do modo de apropriação, reputado como legítimo. (BOURDIEU, 2008, p. 9).

Sob esse ponto de vista, pensa-se o corpo da mulher, a cultura e o social como algo dinâmico, cuja ação dos signos contidos na representatividade é capaz de suscitar o desejo de escuta da alteridade flagrada nos labirintos das simbologias a que elas o remetem num processo de semiose ilimitada.

Objetiva-se neste estudo, trazer à luz da Museologia e do Patrimônio um olhar sobre o corpo da mulher como um lugar de exposição identitária e cultural a partir do entrelaçamento entre as instâncias de enunciação: físico, simbólico e a cultura. A questão que norteou a investigação parte do pressuposto de que o corpo da mulher enuncia valores individuais sob a perspectiva das interfaces entre a tradição secular e a produção simbólica contemporânea.

Mediante a inevitável imersão no campo do saber, defende-se a utilização de alguns conceitos do campo da Museologia em Scheiner (2001), Stránský (1980), Lima (2008), bem como do corpo de doutrina de Pierre Bourdieu (2008), C. S. Pierce (1990), entre outros, que servem de arcabouço teórico para esta pesquisa, como perspectiva de leitura numa abordagem interdisciplinar, uma vez que o campo do conhecimento traz em seu bojo tal constituição.

2. O Corpo da Mulher como Lugar de Exposição da Cultura e do Social

Imerso na complexa rede que se constitui o processo comunicativo, é através da linguagem que o homem se revela a si mesmo e se torna senhor do mundo, como salienta Hegel (1989) ao abordar a onipotência da linguagem:

É na linguagem que pensamos [...] Acredita-se em geral, é certo, que o que existe de mais elevado é o inefável. Isso, entretanto, é opinião superficial e sem fundamento; porque, em realidade, o inefável é o pensamento, é o pensamento obscuro, o pensamento em estado de fermentação, e só é o pensamento quando encontra a palavra. Assim pois, a palavra dá ao pensamento a sua existência mais elevada e mais verdadeira.

O pensamento de Hegel situa a palavra no cerne da representação do fluxo caleidoscópico das impressões a respeito do mundo, conferindo à palavra o poder de organização deste caos. Acredita-se que, muito mais do que qualquer outro ser, é o artista capaz de promover o desvelamento entre as ideias e as coisas através da utilização inusitada dos recursos da linguagem, a qual, juntamente com o pensamento, apresenta inquestionável essência simbólica. Assim, pensamento, linguagem e símbolo interagem-se, no ato de representar, aos olhos, novas e infinitas possibilidades para a mágica da criação do mundo, que acontece por vezes incontáveis.

Dessa forma, “A linguagem representa a mais elevada forma de uma faculdade que é inerente à condição humana: a faculdade de simbolizar”. (HUYGHE apud CLARET, 1980, p. 43); autor esse o qual acrescenta que “a linguagem, como escrita, saiu da imagem, carregada do mais alto teor de subjetividade e depois serviu para comunicar as ideias, [com efeito] a ideia-palavra se enriquece, carrega-se de sensibilidade valendo-se de seu poder de suscitar imagens; atinge então a poesia”.

No que concerne à função simbólica, ainda na visão do autor, a linguagem simbólica habilita o ser humano a possuir “a faculdade de representar o real por um signo e compreender o signo como representante do real, portanto estabelecer uma relação de significação entre alguma coisa e outra coisa”. (HUYGHE, apud CLARET, 1980, p. 43). Em outras palavras, equivale dizer que o texto só cumpre seu papel se ele gerar na cabeça do leitor uma imagem ou uma simbolização dos espíritos naufragados no cotidiano.

Neste contexto, o corpo da mulher apresenta-se como um signo que traz ao real, a representação simbólica do contexto cultural e social, com todo seu aparato comunicacional, pensamento, cultura e a própria linguagem em si, na imbricada trama da subjetividade como patrimônio da ética, da estética, da política e da história. Nesta perspectiva, Chauí salienta que até o XVIII,

cultura, vinda do verbo latino *colere*, que significa cultivar, criar, tomar conta e cuidar, [...] era assim, a intervenção deliberada e voluntária dos homens sobre a natureza de alguém para torná-la conforme aos valores de sua sociedade. Dessa perspectiva, a cultura era a moral (o sistema de *mores* ou de costumes de uma sociedade), a ética (a forma correta da conduta de alguém graças à modelagem de seu *ethos* natural pela educação) e a política (o conjunto de instituições humanas relativas ao poder e à arbitragem de conflitos pela lei [...]) a cultura era o cultivo ou a educação do espírito das crianças para tornarem-se membros excelentes ou virtuosos da sociedade pelo aperfeiçoamento e pelo refinamento de suas qualidades naturais (caráter, índole e temperamento). [...] A partir do século XVIII,

cultura passou a significar, em primeiro lugar, as obras humanas que se exprimem em uma civilização, mas, em segundo lugar, passou a significar a relação que os humanos, socialmente organizados, estabelecem com o tempo e com o espaço, com outros humanos e com a natureza; [...] **agora**, cultura torna-se sinônimo de história [...], portanto, é a relação dos humanos com o tempo e no tempo. (*grifo nosso*) (2006, p. 105-107)

Tomando como referência os pressupostos acima, a cultura assume uma representatividade significativa como patrimônio de um povo, sobre o qual, Santos (apud OLIVEIRA, 2005, p. 28) ressalta que a abrangência conceitual da “abordagem do patrimônio cultural está relacionada com a própria antropologia da cultura, como tudo o que caracteriza uma população humana ou um conjunto de modos de ser, viver, pensar, falar de cada formação social”.

Ampliando o olhar sobre o conceito de cultura, Lima (2008, p. 33) salienta que “a cultura, espaço das interpretações no qual se dá a relação do Ser Humano versus Real, produz a atribuição de sentidos/significados para o mundo natural e social”.

Nesse pressuposto, Bourdieu (2011, p. 13) afirma que a contribuição singular de uma dimensão do real que, em si mesma, não possui realidade alguma, através da cultura efetiva-se em forma de símbolos:

[...] a cultura só existe efetivamente sob forma de símbolos, de um conjunto de significantes/significados, de onde provém sua eficácia própria, a percepção dessa realidade segunda, propriamente simbólica, que a cultura produz e inculca, parece indissociável da função política. Assim como não existem puras relações de força, também não há relações de sentido que não estejam referidas e determinadas por um sistema de dominação. [...] porém, importa identificar as relações de sentido, modalidade com que as relações de força se manifestam [...]. (BOURDIEU, 2011, p. 130).

Partindo da premissa de que o corpo seja um território geográfico, um patrimônio pessoal, social e cultural, no contexto da museologia, o corpo é o mediador entre o sujeito e a realidade. Na abordagem de Abreu (2008, p. 48), “[...] todas as sociedades definem, classificam, distinguem e valorizam seu patrimônio, entendidos como os bens de natureza material ou imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, e portadores de referências à identidade, à ação e à memória social.[...]”

[...] semelhante a partir de pontos focais, comparação, tanto num significado intrínseco, a Identidade supõe referências ao uso de parâmetros vir a conhecer melhor o igual ou nível individual como em grupo. No caso específico de identidade cultural, os pontos de referências serão as características da cultura. (RUSSIO GUAMIERI, 1986, p.65-71).

Reitera-se em Bourdieu (1998) a importância do campo simbólico como agente primordial na construção do sentido no social. Sob a ótica do autor, o mundo social se articula em níveis diferentes de realidade que sustentam o mundo social: campos sociais e *habitus*. A relação entre estas instâncias permite que as estruturas se tornem corpo, e igualmente, que o corpo se faça estrutura.

Scheiner em “Museus e Exposições” salienta que

Exposições são uma janela que o museu abre para a sociedade – uma janela que mostra o resultado de tudo o que ocorre no seu interior. Podem ser também uma ponte, um elo de ligação e entendimento entre as coisas criadas pela Natureza e pelo Homem e o modo como tais coisas são interpretadas pelos museus. Exposições são o espelho e a síntese dos caminhos que o homem vem trilhando, na marcha da Evolução. (1991, p. 14)

Contextualizando o corpo da mulher como lugar de exposição, todo corpo é um corpo político, dotado de limites que circunscrevem sua propriedade e afetado por um regime que o faz funcionar. Reportando Bourdieu (apud VALLADARES, 2005, p. 42), o estudioso salienta que “a reprodução da ordem não se confina apenas aos aparelhos coercitivos do Estado ou às ideologias, mas se inscreve em níveis mais profundos para atingir, inclusive, as representações sociais ou as escolhas estéticas”.

Nessa direção, sob a lente bourdiana, as concepções, valores, ideologias dos grupos sociais dominantes, através de instrumentos simbólicos estruturados e estruturantes, como “padrão de beleza”, por exemplo, perpassam o tempo e a história, contribuindo para o fortalecimento da ordem social em vigor. O corpo da mulher tem sido, na trajetória humana, um lugar de exposição cultural da ordem dominante.

Chauí (2006, p. 112) diz que “um símbolo, é uma coisa que se representa no lugar de outra e presentifica algo ausente”. Neste sentido, o símbolo representa a cultura: “Dizer que a cultura é invenção de uma ordem simbólica é dizer que nela e por ela os humanos atribuem à realidade significações novas por meio das quais são capazes de se relacionar com o ausente”. E segundo a autora, a “presentificação do ausente é obra da linguagem”.

Stránský (1980, apud SCHEINER, 2012) salienta que “A missão da Museologia é interpretar cientificamente essa atitude do Homem com relação à realidade e fazer-nos entender a musealidade em seu contexto histórico e social”.

Partindo de tais pressupostos, o percurso e a construção cultural podem ser identificados através da linguagem simbólica disposta nas dimensões do tempo (presente,

passado, futuro), do espaço (próximo, distante, grande, pequeno, alto, baixo, o visível, o invisível), o sagrado e do profano (valores como bom, mau, justo, injusto, verdadeiro, falso, belo, feio). Scheiner (2001, p. 1) reitera exposições como elo de ligação entre as coisas da natureza e a cultura, e salienta que “o museu representa, analisa, compara, simula, constrói discursos específicos cujo principal objetivo é narrar, para a sociedade, as coisas do mundo e as coisas do homem”.

O corpo da mulher traz em si, exposições de linguagens simbólicas padrões estéticos, embora diferentes para diversos povos e épocas, carregam consigo significados especiais e a busca pelo belo. Em exemplos contextualizadores de diversidades e significados simbólicos culturais, a Tribo Mursi, na Etiópia, introduz um prato no lábio inferior e na orelha, fazendo trocas periódicas, até que chegue a uma extensão máxima, é símbolo de beleza (Anexo A - foto 1). Na Tribo Ndebele em Lesedi, na África (Anexo A- foto 2), pesadas argolas de metal são usadas no pescoço, pernas e braços, após o casamento, para alongá-lo, sob a tradição de não fugirem de seus maridos, nem mesmo olharem para o lado.

O uso das argolas no pescoço, braços e pernas, também faz parte da cultura das mulheres da Tribo Padaung, de Burma, no sudoeste da Ásia, conhecidas como “mulheres girafas”. Segundo a tradição das referidas tribos, o alongamento de pescoço poderá alcançar até 30 centímetros até a idade adulta. A Tribo Padaung traz em seu bojo cultural, o pescoço como o centro da alma, é a identidade da tribo; daí a importância de protegê-lo.

Em algumas tribos africanas, cortes/escarificações são feitos na pele, em formatos variados, registrando ocasiões especiais, para que ao cicatrizarem, pareçam renda, cumprindo a função estética, deixando as mulheres mais bonitas, sendo importante salientar que, nesta sociedade dispensam o uso de roupas; o corpo da mulher expõe sua identidade e sua cultura. (Anexo A – foto 3)

Em algumas regiões da Nigéria, o corpo marcado faz parte da constituição da identidade feminina desde a tenra idade; a partir dos cinco anos, partes específicas do corpo serão marcadas, obedecendo a uma sequência de desenhos. Quando as sequências estiverem completas, a jovem será considerada adulta e, só então, estará pronta para o casamento. (Anexo A - foto 4).

As vestes da mulher muçulmana (Anexo A - foto 5); a personagem de ficção americana “Mulher Maravilha” (Anexo A - foto 6); as brasileiras Gisele Bündchen (modelo

brasileira, internacionalmente famosa - Anexo A - foto 7) e Sabrina Sato (atriz - Anexo A - foto 8), também expõem em seus corpos, traços culturais.

3. Metodologia: natureza, sujeitos e instrumentos da pesquisa

Pela própria natureza do estudo, foi eleita a metodologia qualitativa, a qual como elucida Trivinõs (1987, p. 130) propicia o enfoque dialético que parte da complexidade do real, “que é analisado em sua aparência e em sua profundidade, para estabelecer, ‘a coisa em si’, o número, que se definem e se justificam existencialmente na prática social”. Ainda, como no dizer de Lüdke e André (2001, p. 12), a pesquisa qualitativa releva “o significado que as pessoas dão às coisas e à sua vida” como “focos de atenção especial pelo pesquisador”. Nesse contexto, para atender aos objetivos propostos pela pesquisa, o método adotado foi o analítico-descritivo, o qual contemplou o levantamento bibliográfico e a coleta de dados predominantemente descritiva. Dessa forma, o estudo consistiu no exame de produções registradas por estudiosos da Museologia e do Patrimônio Cultural, focalizando o corpo da mulher como um lugar de exposição identitária e cultural, a partir do entrelaçamento entre as instâncias de enunciação: físico, simbólico e cultural.

O presente estudo teve como universo amostral 40 estudantes do curso de Medicina da Universidade Iguaçu, *campus* V, Itaperuna-RJ, idades entre 18 a 31 anos, gênero masculino e feminino; justificando-se a escolha desses sujeitos-atores no fato de que as pesquisadoras atuam no referido curso como professoras-pesquisadoras e extensionistas.

Quanto aos instrumentos de coleta de dados, foram utilizadas fotografias de mulheres⁴ consideradas ícones no âmbito sociocultural brasileiro, como a modelo Gisele Bündchen, por exemplo; e, igualmente, de figuras de mulheres de outros universos culturais, como de tribos africanas e asiáticas, bem como figuras simbólicas (da ficção), como a “mulher maravilha”, extraídas de documentos diversos, ou seja, revistas, jornais e a própria internet. Foi utilizada, também, a “entrevista semiestruturada”, a qual se desenrola a partir de um esquema básico, porém não aplicado rigidamente, permitindo que o entrevistador faça as adaptações necessárias para melhor compreender o contexto. Dentro dessa perspectiva, a questão norteadora foi: o que é percebido pelo entrevistado sobre o que expõe o corpo apresentado? E, nesse sentido, mister se faz elucidar que, no enfoque qualitativo, como

⁴ As fotografias de mulheres que serviram como ícones para interpretação, durante a entrevista, para a coleta de dados encontram-se no Anexo A.

propõe Trivinhos (1987, p. 146) as perguntas fundamentais que constituem, em parte, esse tipo de entrevista, não emergiram *a priori*: são resultados não apenas da teoria que sustenta a investigação, como também de toda a informação que o pesquisador já recolheu sobre o fenômeno que interessa.

4. Apontando Resultados

Os dados que emergiram da aplicação dos instrumentos metodológicos foram analisados à luz de uma abordagem teórico-metodológica pierciana, procedendo à extração do conteúdo emanado das entrevistas, partindo do pressuposto de que o trânsito entre o pensamento e a compreensão de um dado texto fundamenta-se no mesmo elemento integrador, o signo. Mister se faz ressaltar que este é um momento fulcral, contudo, complexo, no qual o pesquisador não deve deter sua atenção apenas ao conteúdo revelado nos dados, mas procurar desvelar o conteúdo oculto nas mensagens. Para tanto, segundo Bardin (1977, p. 117) “a maioria dos procedimentos de análise organiza-se [...] em redor de um processo de categorização.” Bardin descreve categorização como uma operação que classifica os elementos que constituem um conjunto, por diferenciação e, seguidamente, por reagrupamento segundo o gênero (isto é, analogia), como critérios previamente definidos.

No tocante aos dados deste estudo, o encaminhamento de organização e análise respalda-se no referencial teórico de Peirce, no campo da Semiótica, cuja âncora encontra-se na existência de uma relação triádica compreendendo categorias fundamentais do pensamento e da natureza. Neste sentido, estão presentes como integrantes desta relação, o **sinal** ou **signo**, como algo que de algum modo, representa alguma coisa para alguém; a **designação** ou **objeto** que representa alguma coisa e o **intérprete** em qualquer processo em que alguma coisa funciona como sinal para outrem. É fundamental a ideia de que há uma cadeia de interpretantes, por permitir conceber a ação do signo (semiose) como um processo dinâmico. Um signo que é determinado por outro signo é chamado por Pierce (1990) um interpretante deste último. O interpretante é, pois, outro signo, um mediador. Serve de intermediário entre o signo antecedente e o objeto que tem em comum com este último. Em tal pressuposto, se todo signo é gerado por outro signo, pode-se dizer que todo signo é interpretante.

Seguindo essas direções, encaminhando o levantamento de categorias de análise no referencial pierciano, as categorias emergiram a partir da incidência e/ou prevalência do

discurso emanado nas entrevistas. Nesse contexto, sublinha-se que as categorias não foram apriorísticas, mas, sim, originadas na dimensão simbólica do imaginário dos depoentes/interpretantes, seguindo, como no dizer de Trivínos (1987, p. 146), “espontaneamente a linha de seu pensamento e de suas experiências dentro do foco principal colocado pelo pesquisador [...]”.

Posto isso, pretendendo uma aproximação mais verdadeira possível com a realidade, chegou-se, neste estudo, à grade final que conduziu ao quadro de categorização no qual os dados foram quantificados, configurando seu percentual, visando conferir confiabilidade, fidedignidade e veracidade científica aos resultados. E, nesse sentido, evidencia-se o fato de que foi fundamental recorrer aos referenciais teóricos, na perspectiva de fazer ligações, analogia, que permitiram apontar os achados do estudo.

Quadro 1 - Categorização dos dados da entrevista sobre as fotos de corpos de mulheres como lugar de exposição

FOTO ÍCONE	CATEGORIAS													
	ESPIRITUALIDADE		ESTRANHEZA		SOFRIMENTO		SUBMISSÃO		PODER		PERFEIÇÃO CORPORAL/ BELEZA PADRÃO		SENSUALIDADE	
	FA*	FP**	FA	FP	FA	FP	FA	FP	FA	FP	FA	FP	FA	FP
1	4	10%	12	30%	14	35%	2	5%	-	-	8	20%	-	-
2	-	-	4	10%	4	10%	16	40%	4	10%	10	25%	-	-
3	-	-	18	45%	18	45%	12	30%	-	-	10	25%	-	-
4	-	-	12	30%	12	39%	18	45%	-	-	6	15%	-	-
5	-	-	4	10%	4	10%	28	70%	8	20%	-	-	-	-
6	-	-	-	-	-	-	-	-	32	80%	6	15%	2	5%
7	-	-	-	-	-	-	2	5%	2	5%	34	85%	2	5%
8	-	-	-	-	-	-	4	10%	-	-	24	60%	12	30%

40 depoentes/interpretantes

*FA = Frequência Absoluta: refere-se ao número total de respostas.

**FP= Frequência Percentual: refere-se à porcentagem do total de respostas.

5. Considerações Finais

A linguagem é um importante instrumento científico da Museologia; permite nomear, presentificar, imergir no imaginário cultural de cada povo, bem como relatar história e cultura. Neste pressuposto, o corpo como linguagem, denuncia, expõe, explicita e transcreve,

através do simbólico, o que entrecorta o real, ao mesmo tempo em que interioriza as relações de poder que reproduzem o que é possível retratar da constituição da identidade e da subjetividade. Logo, o corpo como representante da linguagem social, evidencia, de forma muito precisa, o jogo de poder no qual está imerso, bem como a teia que tece a trama simbólica dos interesses dominantes.

O resultado da pesquisa demonstra que as interpretações, embora subjetivas, apontam para uma convergência cultural no que tange à valorização e ao entendimento do que está exposto.

Este estudo, deixa entreaberta a porta para próximas e inevitáveis buscas investigativas, no que concerne à Museologia e Patrimônio e a sua relação com memória, sociedade, identidade cultural e social, ética, que em tempos fluidos faz emergir a necessidade de recortes no real, viabilizando trazer à luz do conhecimento compreensões de símbolos que exponham e traduzam as linguagens culturais.

6. Referências

- ABREU, Regina. Patrimônio etnográficos e museus: uma visão antropológica. In: DODEBEI, Vera; ABREU, Regina (Orgs.). **E o patrimônio?** Rio de Janeiro: Contra Capa/Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade federal do Estado do Rio de Janeiro, 2008.
- BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. Trad. Luís Antero Neto; Augusto Pinheiro. Lisboa: Edições 70, 1977.
- BOURDIEU, Pierre; PASSERON, Jean-Claude. **A reprodução**. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1975.
- BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. 7. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- _____. **A distinção: crítica social do julgamento**. 1. reimpr. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2008.
- _____. **O Poder Simbólico**. Trad. Fernando Tomaz. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.
- CASTRO, Suzana. **O mito moderno da Mulher Maravilha**. Disponível em: <http://www.gtpragmatismo.com.br/redescricoes/redescricoes/ano3_02/1susana.pdf>. Acesso em: 26 set. 2012.
- CHAUI, Marilena. **Cidadania Cultural: o direito à cultura**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2006.
- CLARET, Jacques. **A ideia e a forma: problemática e dinâmica da linguagem**. Trad. Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: 1980.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Lecciones sobre la filosofia de la historia universal**. Madrid: Alianza Universidad, 1989.

LIMA, Diana Farjalla Correia. Herança Cultural (re)interpretada ou a memória social e a instituição museu: releitura e reflexões. **Museologia e Patrimônio**, v. 1. p. 33-43, 2008. Disponível em : <<http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/view/4/2>>. Acesso em 10 fev. 2012.

LÜDKE, Menga; ANDRÉ, Marli E. D. A. **Pesquisa em Educação**: abordagens qualitativas. São Paulo: EPU, 2001.

MODIFICAÇÃO CORPORAL NA CULTURA DE ALGUMAS TRIBOS. Disponível em: <<http://www.google.com.br/imgres?imgurl=http://bocaberta.org/wpcontent/uploads/2008/11/mulher-girafa.jpg&imgrefurl=http://bocaberta.org/2008/11/modificacao-corporal-na-cultura-dealgumastribos>>. Acesso em: 20 set. 2012.

MULHER MUÇULMANA. Disponível em: <<http://downloads.open4group.com/wallpapers/mulher-muculmana-d5ca4.jpg>>. Acesso em: 20 set. 2012. (Figura 05)

OLIVEIRA, Ana Gita de. Salvaguarda do patrimônio cultural: bases para constituição de direitos. In: **Anais do Seminário Patrimônio Cultural e Propriedade Intelectual**: proteção do conhecimento e das expressões culturais tradicionais. Belém: CESUPA/MPEG, 2005.

PIERCE, Charles Sanders. **Semiótica**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1990.

_____. **Semiótica e Filosofia**. Trad. Octanny S. da Mota e Leônidas Hegenberg. São Paulo: Cultrix, 1972.

RUSSIO GUAMIERI, Waldisa. **Le musée et lês ambiguïtés de l'identité patrimoniale**. Symposium Museology and Identity. Estocolmo: ICOFOM Study Series 10, 65-71, 1986.

SCHEINER, Tereza C.M. **Comunicação – Educação – Exposição**: novos saberes, novos sentidos. Texto de aula. Rio de Janeiro, set. 2001.

_____. **Museus e Exposições**: apontamentos para uma teoria do sentir. Comunicação em Museus 01. Seminário do Comitê Internacional de Museologia do ICOM (ICOFOM) sobre Linguagem da Exposição. Vevey, Suíça, out. 1991.

_____. Repensando o museu integral: do conceito às práticas. In: **Dossiê Museologia e Patrimônio**. BOLETIM Ciências Humanas, v.7, n.1. Janeiro/Abril de 2012 Disponível em:

<<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sciarttext&pid=S1981-81222012000100003&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt>>. Acesso em: 06 jun. 2012.

TRIVINÕS, Augusto N. S. **Introdução à pesquisa em ciências sociais**: a pesquisa qualitativa em educação. São Paulo: Atlas, 1987. (12. tiragem).

VALLADARES, Kátia Krespsky. **Sexualidade**: professor que cala nem sempre consente. Rio de Janeiro: Quartet, 2005.

Anexo A

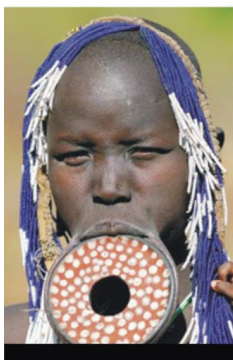


Figura 01

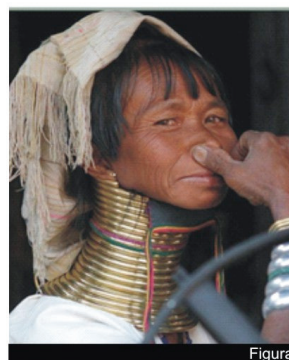


Figura 02



Figura 03

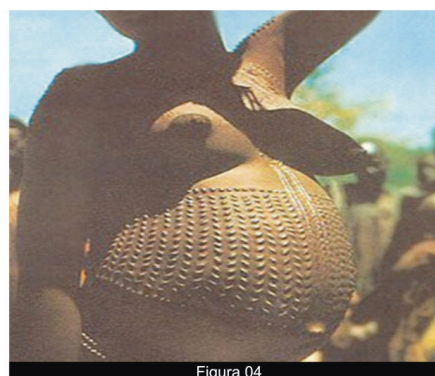


Figura 04



Figura 05



Figura 06



Figura 07



Figura 08

Fonte: BOCABERTA. Disponível em:
<<http://www.google.com.br/imgres?imgurl=http://bocaberta.org/wpcontent/uploads/2008/11/mulher>>.

MEIO AMBIENTE NA ARQUITETURA DE MUSEUS: INTEGRAÇÃO DE EDIFÍCIO E ACERVO

Marina Byrro Ribeiro¹

Resumo

As condições ambientais vêm assumindo importância na arquitetura em geral ficando cada vez mais difícil separar arquitetura e meio ambiente. Um dos usos onde percebemos claramente a importância do clima para a qualidade do funcionamento do edifício, são os museus.

Ao longo da evolução da arquitetura específica para uso museológico, destacam-se três momentos que são a adaptação dos edifícios históricos para a instalação de museus onde o espaço interno assume o principal enfoque, a construção dos projetos arquitetônicos específicos para museus com os conceitos modernistas de espaços flexíveis com fachadas de vidro e a atual geração de edifícios de museus onde critérios de sustentabilidade ambiental são testados.

Paralelamente, o reconhecimento e a afirmação da profissão de conservador / restaurador conduz ao aprofundamento de métodos de investigação científica sobre processos de degradação dos acervos museológicos e, a partir dos trabalhos de Garry Thomson, o ambiente climático onde as obras encontram-se assume papel relevante para sua conservação.

Durante o desenvolvimento da arquitetura de museus e de métodos de conservação preventiva de acervos, arquitetos e conservadores atuaram de forma distinta, ficando muitas vezes em posições opostas ao tratar das relações ambientais dentro dos espaços museológicos.

Apesar de edificações diferenciadas, que vão desde monumentos históricos até *blockbusters* urbanos com distintas espacialidades e escalas, o microclima criado pelo espaço construído e a interferência gerada para a preservação das coleções perpassa essa tipologia arquitetônica.

Novos conceitos encontram-se em desenvolvimento e podem oferecer perspectivas de melhoria da qualidade ambiental dos museus tradicionais instalados em prédios históricos.

Este artigo propõe repensar a interferência do meio ambiente nos museus de maneira mais global e integrada do que ocorreu no século passado, de forma que parâmetros museológicos sobre clima e microclima sejam elementos de projeto na arquitetura de museus, onde uma construção tradicional ambientalmente sustentável contribua com a conservação preventiva dos acervos.

Palavras Chave: Arquitetura de Museus, Construções Sustentáveis, Meio Ambiente, Métodos Passivos, Patrimônio Histórico

¹ Arquiteta formada na FAU/UFRJ, atualmente no Museu Histórico Nacional/IBRAM/MinC desenvolvendo as obras de adaptação e conservação do museu. Possui mestrado em arquitetura na FAU/UFRJ em conforto ambiental em prédios históricos. Atuou no IPHAN em diversas obras de restauração destacando-se a obra de adaptação da Casa França-Brasil e a restauração do Palácio do Itamaraty e Museu Diplomático no Rio de Janeiro.

Resumen

Las condiciones ambientales han adquirido una gran importancia en la arquitectura en general, es cada vez más difícil a la arquitectura y el medio ambiente por separado. Uno de los usos donde vemos claramente la importancia del clima a la calidad de funcionamiento del edificio, son los museos.

A lo largo de la evolución de la arquitectura específica para el museo, se destacan tres momentos que son la adaptación de edificios históricos para la instalación de los museos donde el espacio interno tiene el objetivo principal, la construcción de proyectos arquitectónicos específicos a los museos con los conceptos modernistas de espacios flexibles con fachadas de cristal y la generación actual de edificios del museo donde los criterios del medio ambiente sostenible son la prueba.

Además, el reconocimiento y la afirmación de la profesión de conservador / restaurador, conduce a la profundización de la investigación científica sobre los procesos de degradación de las colecciones de museos y, a partir del trabajo de Garry Thomson, el entorno climático donde las obras están van a tener un papel relevante para su conservación.

Durante el desarrollo de la arquitectura de los museos y de los métodos de conservación preventiva de colecciones, arquitectos y conservadores han actuado de manera diferente, siendo a menudo en posiciones opuestas para hacer frente a las relaciones con el ambiente dentro de los espacios del museo.

A pesar de los diferentes edificios, que van desde monumentos históricos a los *blockbusters* urbanos, con diferentes espacios y escalas, el microclima creado por los edificios y la interferencia generada para la preservación de las colecciones impregna esta tipología arquitectónica.

Nuevos conceptos están en desarrollo y pueden ofrecer perspectivas de mejora de la calidad ambiental de los museos tradicionales instalados en edificios históricos..

Este artículo propone repensar las interferencias ambientales en los museos de forma más amplio e integrado lo que se pasó en el siglo pasado. Así los parámetros del clima y microclima del museo son elementos del proyecto en la arquitectura de los museos, donde un edificio tradicional ambientalmente sostenible contribuye a la conservación preventiva de las colecciones.

Palabras Clave: Arquitectura de Museo, Edificios Sostenibles, Medio Ambiente, Métodos Pasivos, Patrimonio

Abstract

The environmental condition has assumed importance across the architecture and nowadays is difficult to separate architecture and environment. One of the uses which we see clearly the importance of climate for the building operation quality, are the museums.

Throughout the evolution of the specific architecture for museum, there are three stand out moments that are the adaptation of historic buildings for museums where the internal space takes the main focus, the construction of specific architectural projects for museum with modernist concepts, flexible spaces and glass facades, and the current generation of museum buildings where environmental sustainability criteria are tested.

In addition, the recognition and affirmation of the conservator / restorer profession leads to the deepening of scientific research on degradation processes of museum collections and, from the work of Garry Thomson, the environment where the art works are, go to have greater importance for conservation.

During the development of museum architecture and preventive conservation methods to collections, architects and conservators have worked differently, being often in opposition to deal the environmental relationships within the museum.

Although different buildings, from historic monuments to urban blockbusters with different spatial organization and scales, the microclimate created by the building constructed and the conditions for the collections preservation through this architectural typology.

New concepts are developing and may offer perspective for improving the environmental quality of traditional museums installed in historic buildings.

This article proposes rethinking the environment interference in museums, more comprehensive and integrated than happened in the last century. So the parameters of museum climate and microclimate are project elements of the architecture, and a traditional building environmentally sustainable contributes to the preventive conservation of collections.

Keywords: Museum Architecture, Sustainable Buildings, Environment, Passive Methods, Heritage

1. Arquitetura de Museus

O museu afirmou-se como uma criação cultural urbana (GUIMARÃES, 2004), voltada ao conhecimento, tendo a arquitetura como suporte físico de suas propostas programáticas.

Ao longo da recente história da arquitetura de museus encontramos soluções que vão de edifícios históricos utilizados para abrigar museus cujas intervenções, por serem monumentos nacionais tombados, se restringem principalmente ao espaço interno. Encontramos também edifícios construídos especificamente para o uso de museu que tiveram o apogeu de seu desenvolvimento apoiado nas teorias da arquitetura moderna que, com uso de novos materiais como o concreto armado, aço e grandes superfícies de vidro, possibilitaram a criação de espaços flexíveis e o emprego da transparência nas fachadas com a integração do interior com o exterior das construções. Na atualidade chegamos à uma nova geração de edifícios de museus que apresentam como uma de suas características a intenção de causar impacto no espaço urbano para renová-lo e a construção de edifícios sustentáveis.

Temos assim o que autores (MORALES, 1986) consideram ser um fenômeno. Com cerca de dois séculos de desenvolvimento de uma arquitetura voltada ao uso museológico, não existe cidade que não tenha ou esteja planejando a construção, ampliação ou mesmo a renovação de um museu. Isso gera uma grande quantidade e diversidade de edifícios destinados às propostas de museus, sendo que, desse conjunto de prédios de museus podemos afirmar que no Brasil uma significativa parcela encontra-se instalada em monumentos sejam eles palácios, antigas casas aristocráticas, residências urbanas ou outras construções de menor porte.

Pevsner (PEVSNER, 1978) reconheceu a tipologia arquitetônica de museus ao identificar, no desenvolvimento da história da arquitetura, diversas ações voltadas à

criação de espaços para coleções e sua exibição. Também Montaner e Oliveras (MONTANER e OLIVERAS, 1986) corroboram essa afirmação ao defender que toda tipologia arquitetônica, entendida por sua funcionalidade e permanência através dos tempos, encontra-se submetida a inevitáveis processos de transformação e modernização.

As transformações arquitetônicas podem ser observadas quando comparamos museus de períodos distintos. Mesmo os museus existentes, instalados em edifícios históricos, tombados e submetidos a critérios rígidos de proteção foram e ainda são influenciados pelas novas necessidades museológicas e tendências arquitetônicas desenvolvidas para o conjunto dos edifícios de museus. Isso se justifica porque as experiências arquitetônicas são fruto das novas necessidades museológicas e da renovação dos conceitos e teorias sobre museus e seus questionamentos de futuro. Observamos que os museus instalados em edifícios tradicionais também procuram se apropriar das experiências arquitetônicas realizadas nas novas construções para não se isolarem e continuarem inseridos nos movimentos do campo museal.

Ainda Montaner e Olivera (MONTANER e OLIVERAS, 1986), ao analisar as intervenções arquitetônicas ocorridas em museus no final do século XX, entre os anos de 1975 e 1985, identificaram quatro eixos definidores da arquitetura de museus que vinham se afirmando. São eles:

- O programa arquitetônico para um museu contemporâneo;
- Espaço flexível versus salas e galerias;
- Exposição e conservação dos objetos;
- O museu como monumento urbano;

Verificamos que um dos eixos programáticos se refere à conservação dos acervos, considerada como uma tendência a ser desenvolvida pela arquitetura de museu. Nesse sentido consideramos que havia demanda para que a arquitetura propiciasse a criação de microclima favorável à preservação das coleções.

Cabe lembrar que trata-se do mesmo período em que Garry Thomson (THOMSON, 1978) divulga seus estudos sobre a importância dos elementos do clima para o processo de degradação das coleções.

Montaner e Olivera refletem o pensamento museológico da época e a interdisciplinaridade que o momento necessitava, ao afirmar que a arquitetura deve controlar o ambiente para ser possível mostrar e conservar (MONTANER e OLIVERAS,

1986). Os autores discutem com mais detalhes a importância da luz na conservação para preservação das obras de arte, ressaltando que os últimos museus procuraram combinar iluminação natural e artificial com o controle climático.

Observamos que, dos quatro eixos programáticos definidos por Montaner e Olivera, o que foi menos desenvolvido consiste no do meio ambiente na arquitetura de museus.

Na sequência de seu trabalho Montaner analisa as realizações arquitetônicas de museus a partir da segunda metade dos anos oitenta (MONTANER, 1990) do século XX e, segundo ele, sob uma ótica mais técnica e especializada cuja intenção seria fazer emergir as mais importantes questões arquitetônicas da tipologia dos museus. Conclui existirem duas tendências evolutivas, a dos grandes museus onde estão incluídos os grandes museus nacionais muitos deles necessitando de remodelação, e os pequenos museus dedicados a um tema de caráter monográfico, seja um artista em particular e/ou uma coleção única. Resume as tendências em dois tipos: multifuncional e especializada, concluindo que, do ponto de vista do programa arquitetônico, todos estão ficando mais complexos, com variedade de funções, necessitando de espaços que atendam ao lazer do público e tendo como consequência o aumento de sua administração.

Ao analisar os museus do fim do século passado, a partir do ano de 1985, Montaner já não mais coloca em evidência a preocupação da arquitetura de museus com relação ao meio ambiente. Volta a mencionar a luz (MONTANER, 1995) nos museus ao considerar ter havido certa ruptura entre os conceitos modernistas da arquitetura de museus, espaço neutro / branco e transparente, nos edifícios desenvolvidos nos Estados Unidos, que passaram a evitar a transparência por motivos de segurança e devido à campanha empreendida por Garry Thomson e outros especialistas em favor da luz artificial.

Percebemos que as relações ambientais no espaço museológico, vistas pela arquitetura no século passado, estavam principalmente centradas na iluminação, natural e artificial.

Como afirma Kiefer (KIEFER, 2000) não era apenas a forma do museu que estava mudando, havia novos conceitos por trás desses projetos, em contraposição ao museu antigo, muita luz natural iluminando amplas circulações e grandes espaços de exposição com utilização de iluminação zenital através de sheds, uma marca que a arquitetura moderna imprimiu aos museus.

Os museus tradicionais também procuraram a renovação se abrindo aos novos conceitos e encontramos soluções onde algumas paredes de edifícios históricos, estruturalmente menos importantes, são removidas para ampliação das áreas de exposição. Com relação à iluminação, os edifícios históricos não ofereciam novas possibilidades para a luz natural além das janelas que compõem as fachadas, ficando a cargo da iluminação artificial o efeito de transformação.

Kiefer afirma ainda que as novidades introduzidas pelas primeiras gerações de arquitetos modernos foram feitas de forma muito mais intuitiva do que científica.

Enquanto o conhecimento sobre conservação de acervos avançou para conceitos e critérios de conservação preventiva, a arquitetura de museus se desenvolveu e avançou em relação ao programa arquitetônico mais complexo, espaços internos melhor iluminados e na relação do museu com a cidade, deixando a cargo dos conservadores e restauradores o conhecimento sobre as relações ambientais que ocorrem em seu interior.

No artigo em que discute a proliferação de museus Ruth Zein (ZEIN, 1991) questiona tendências ao lançar a dúvida de alguns arquitetos e críticos de que talvez uma das mais graves disfunções do mundo dos museus seja a falta de detalhados programas museológicos fato que influi na inadequação de invólucros arquitetônicos.

Kiefer afirma ainda que mesmo não tendo sido fruto de embate científico entre museólogos e arquitetos, os museus modernistas representaram a maior mudança na forma de projetar museus.

No momento em que as preocupações com o respeito ao meio ambiente influenciam a consciência para se construir com o clima, temos conceitos de arquitetura bioclimática, arquitetura verde, que acreditamos apresentar possibilidades de avançar e integrar campos do conhecimentos no espaço museológico que ainda não obtiveram satisfatórias soluções. Na nova geração de museus sustentáveis as relações ambientais são elementos de projeto e da gestão do edifício. Resta saber em que medida a preocupação alcança a conservação do acervo.

2. Conservação Preventiva de Acervos

Se o Iluminismo cria e confirma o Museu (GUIMARÃES, 2004), a Revolução Francesa o abre aos novos direitos do cidadão e ao conceito de patrimônio público, a Revolução Industrial possibilita o desenvolvimento das ciências e o aprimoramento de técnicas de restauração, sendo que as Grandes Guerras, com sua enorme destruição do

patrimônio histórico, foram responsáveis por valorizar a preservação dos bens culturais (CALDEIRA, 2006).

A partir desse desenvolvimento, do estudo de técnicas, da crescente utilização de métodos científicos no restauro de obras históricas, da procura em compreender materiais e processos de degradação, encontramos as teorias de preservação de bens culturais que norteiam processos para sua conservação e restauração.

Cesare Brandi (BRANDI, 2005) nos trouxe um conceito moderno de restauração que impulsionou, em meados do século XX, novas pesquisas laboratoriais (GRANATO, 2003). Na segunda metade do século XX a conservação se destacou como estudo especializado marcada pelas teorias de Garry Thomson, como dito anteriormente, que introduziu a componente climatológica no conhecimento do processo de degradação das coleções e definiu parâmetros de controle ambiental nos museus para proteção das coleções.

No final do século XX o campo de atuação do conservador-restaurador tornou-se mais especializado necessitando de uma atuação interdisciplinar (FRONER, 2008) visto que o processo de degradação dos bens culturais passou a estar associado a diferentes fatores. Foram estabelecidos parâmetros gerais que, ao longo de sua aplicação, se mostraram difíceis de serem alcançados em ambientes bastante diferenciados.

Como afirma Luiz Souza (2008) todo material possui processos internos e externos para sua degradação porém, o processo de envelhecimento pode ser retardado ao minimizar a predisposição intrínseca para degradação, e assim eliminar agentes potenciais extrínsecos existentes no meio ambiente. A maior parte dos processos de degradação de acervos estão associados a um ambiente inadequado.

Nessa perspectiva lembramos que a arquitetura tem como um dos seus objetivos a criação de ambiente propício ao desenvolvimento das atividades humanas. No caso dos museus essas atividades estão relacionadas com as funções museológicas de preservação, investigação e comunicação a partir de fragmentos que simbolizam e representam determinada maneira de ver o mundo. No contexto aqui discutido, a arquitetura de museus está mais intensamente relacionada à função museológica de preservar devido à sua capacidade de criar microclima no interior de suas construções².

Um dos usos onde percebemos claramente a importância do meio ambiente para a qualidade do funcionamento de um edifício são os museus. Porém a responsabilidade

² A comunicação também tem interface com a arquitetura através das exposições mas estas estão mais relacionadas ao design de interiores, distanciando-se da arquitetura do edifício;

sobre a criação do microclima nos museus foi transferida para equipamentos mecânicos, ficando sua arquitetura liberada dessa tarefa. O edifício é um agente passivo de conservação (TOLEDO, 2003) que tem tido seu papel minimizado nessa função, tanto pelos arquitetos quanto por diversos profissionais de museus.

Segundo Cleide Caldeira (CALDEIRA, 2006) a conservação preventiva surgiu solidamente como campo de trabalho e pesquisa científica nos Estados Unidos na década de 80 do século XX, com objetivo de retardar e prevenir danos nos bens culturais, necessitando para isso da criação de adequadas condições ambientais, sendo que o controle ambiental é considerado seu principal instrumento.

Autores e profissionais de museus que atuam no campo da conservação preventiva de bens culturais reconhecem o papel exercido pela arquitetura para a preservação dos acervos mas, por não serem profissionais que trabalhem o espaço construído e por lidarem com uma grande quantidade de museus instalados em edifícios históricos onde a forma arquitetônica já se encontra definida, não consideram a possibilidade de novas intervenções capazes de alterar as condições ambientais dentro da arquitetura histórica. Ficam restritos ao fechamento interno de vãos e eliminação de paredes não estruturais para aumentar as áreas de exposição. .

Assim como para os arquitetos, para os demais profissionais dos museus em geral, o controle ambiental foi e ainda é responsabilidades de equipamentos como desumidificadores e sistemas de ar condicionado, que são colocados no interior dos edifícios.

Em 1997 o Getty Conservation Institute iniciou projeto de investigação de estratégias para conservação onde houvesse predomínio do clima quente e úmido, sinalizando um campo de pesquisas e aplicações para a conservação preventiva. Em 2007 o GCI promoveu uma mesa redonda com especialistas para discutir mudanças climáticas e estratégias de gestão sustentável e mais uma vez aponta na direção onde ainda temos muito a desenvolver.(GETTY CONSERVATION INSTITUTE, 2007).

No Brasil as ações voltadas à preservação dos bens culturais remontam à criação do IPHAN em 1937. Porém, a conservação preventiva surge da preocupação em conservar o acervo arquivístico e o acervo bibliográfico (CALDEIRA, 2006). De acordo com abordagem de Luiz Souza (2008) o IPHAN, embora tenha recebido recomendações para o desenvolvimento de laboratório científico de conservação e restauração ainda na década de 60 do século XX, somente agiu nessa direção na década de 80, ao firmar convênios com universidades federais para criação de cursos de especialização. Dessa

forma, segundo Souza, enquanto na Europa e América do Norte os grandes laboratórios de pesquisa em ciência e tecnologia para a conservação de bens culturais se associaram a grandes museus, no Brasil a pesquisa científica no campo da conservação de bens culturais ficou vinculada ao meio universitário.

Ficou a cargo do Arquivo Nacional a criação em 1994 do CPBA – Conservação Preventiva em Bibliotecas e Arquivos, que se preocupou em traduzir textos selecionados, publicar cadernos técnicos, realizar seminários, dentre outras atividades. O CPBA produziu o Caderno Técnico - Meio Ambiente (CPBA, 2001) mencionando a importância de reconhecer os limites de um prédio histórico para o controle do clima e alertando que talvez o edifício necessitasse de intervenções incompatíveis com sua preservação, podendo assim acarretar na mudança do acervo daquele edifício histórico para outro ambiente que apresentasse condições desejáveis para sua preservação. Fica evidente a dificuldade encontrada, à época desse documento, em compatibilizar as necessidades do acervo definidas pelas pesquisas em conservação e o controle do ambiente climático no interior das instituições culturais, com os parâmetros de preservação de edifícios históricos, onde a maioria dos museus, bibliotecas e arquivos se encontravam e ainda estão instaladas.

É clara a evolução do pensamento da relação da conservação de acervos com a arquitetura no artigo de Souza (2008) que menciona o conceito de adequação ambiental das edificações através de métodos ativos ou de métodos passivos. Franciza Toledo (2003) vai além ao enfatizar a complementariedade dos métodos ativo e passivo.

Experiências foram realizadas com ventilação forçada, desumidificação mecânica e sensores que acionam o sistema quando determinadas condições desfavoráveis são atingidas, mas é necessário desenvolver também mais aplicações de métodos passivos e poder testar eficácia de novos sistemas com resultados por período prolongado.

Muitos museus já possuem a prática do monitoramento ambiental gerando informações que passam a ser instrumentos para análise dos edifícios, mas muitos precisam desenvolver coleta sistemática de dados, sem os quais o trabalho com clima torna-se difícil de ser realizado.

Destacamos o projeto de Claudia Carvalho, a respeito da conservação preventiva do Museu Casa de Rui Barbosa principalmente pela intervenção realizada na biblioteca do museu, que teve como objetivo a conjugação de critérios de conforto ambiental e controle ambiental em edifício histórico tombado. Além de ser um projeto testado em

seus resultados, Maekawa (2007) insere também o conceito de sustentabilidade como sendo um dos elementos abordados no projeto.

Conforme mencionado por Toledo (2010) “em espaços quentes e úmidos, os microclimas, por questões de ignorância e preconceitos, foram desprezados nos museus e arquivos ... estudos recentes mostram, contudo, que quando o envólucro é bem concebido, as chances de biodeterioração por microorganismos são mínimas”.

Trabalhar esse microclima através da arquitetura, mesmo em prédios históricos, pode criar a possibilidade de edifício e acervo se tornarem um sistema, onde um projeto colabora com a eficiência do outro.

3. Museus Sustentáveis

Nesse caminhar da arquitetura de museus e do conhecimento sobre as condições ambientais para preservação das coleções nos museus, verificamos que nem sempre conservadores e arquitetos, ao atuarem sobre o mesmo objeto, agiram na mesma direção ou conjugaram esforços. A arquitetura moderna para museus valorizou a natureza onde estavam localizadas suas obras, ao “trazer” o meio ambiente para dentro das construções, e assim abriu-se o museu para estar em contato com o exterior. Os conservadores passaram a definir padrões ambientais necessários à conservação das coleções, diferentes dos existentes no meio ambiente natural, e assim precisavam “isolar” o interior dos museus de seu exterior ou seja, fechar os museus para criação do ambiente idealizado.

Avançamos, ao longo dos anos, na análise das limitações dos dois campos do conhecimento dos museus, e o tema da sustentabilidade é trazido para ser incorporado tanto pelo desenvolvimento da arquitetura de museus quanto pelo aprofundamento de critérios de conservação preventiva.

Esse tema é sensível a todas as áreas do conhecimento na atualidade por suas vertentes econômica, social e ambiental, importantes para humanidade como um todo mas, no campo museológico, o tema da sustentabilidade ambiental ganha contornos especiais devido à particular relação existente entre museus e meio ambiente.

Definida como a capacidade de satisfazer as necessidades do presente sem que venha a comprometer as condições de vida das futuras gerações, o termo desenvolvimento sustentável vem sendo desdobrado e detalhado em cada área de

atuação. Sendo assim, como definir a sustentabilidade ambiental nos edifícios de museus, ou seja, o que é um museu sustentável do ponto de vista ambiental?

James Bourdeau ao falar de coleções, afirma que sustentabilidade se refere à criação de condições nas quais uma coleção sobrevive mais uma geração, além de uma geração de curadoria (BOURDEAU, 2008).

Para a arquitetura uma construção sustentável é aquela capaz de atender necessidades construtivas sem agredir a natureza, garantindo as necessidades humanas de habitação e uso (ARAÚJO) e atendendo também nossas necessidades estéticas. Sendo assim estão na base do conceito de sustentabilidade para a arquitetura dos museus os temas comuns a qualquer outro edifício, somados à capacidade dessa construção em criar ambiente favorável à conservação das coleções.

Desta forma, encontra-se no cerne do desenvolvimento de um museu sustentável a compreensão e coleta sistemática de dados do clima visando o edifício, o uso de materiais construtivos adequados ao clima local, o aproveitamento passivo de recursos naturais, a eficiência energética das exposições, a gestão e economia de água, a gestão do lixo e do descarte de produtos químicos utilizados em laboratórios de conservação e restauro, o conforto e o controle ambiental, dentre outros.

Possuimos uma significativa herança museológica de edifícios e acervos e precisamos garantir sua integridade física e funcional para deixá-la às futuras gerações. Nesse conjunto de museus, que passam de geração em geração, encontram-se nossas tradicionais e históricas instituições museológicas que ocupam edifícios tombados.

Como vimos, a arquitetura de museus enquanto tipologia arquitetônica, pressupõe mudança para atravessar os tempos. Para a conservação preventiva seu objetivo é preservar. Vivemos então o paradoxo de que para continuar a tarefa de preservar precisamos também de transformação.

Possuimos no Brasil conhecimento desenvolvido no campo da preservação arquitetônica com diversos trabalhos sobre metodologias de diagnósticos, mapeamentos de danos, procedimentos de intervenções, planejamento de manutenção em diversos edifícios históricos, mas apenas estamos começando a pensar sustentabilidade ambiental nos museus.

As mudanças climáticas se encontram no centro das preocupações dos profissionais de museus. Em 2008 o IIC – International Institute for Conservation of Historic Works, realizou o encontro Climate Change and Museum Collections (IIC, 2008) onde verifica-se o esforço em encontrar um caminho que conduza numa mesma direção

os diversos profissionais envolvidos na gestão de um museu em se tratando da relação museu e meio ambiente.

Da mesma forma que as experiências modernistas abriram espaço para transformações em museus tradicionais, as experiências em museus sustentáveis influenciarão futuras intervenções em edifícios históricos de museus. Criar uma metodologia capaz de analisar conjuntamente os diagnósticos de preservação com as diretrizes de sustentabilidade tendo o meio ambiente como fio condutor, é um desafio que abrirá caminho para a integração do edifício de museu com seu acervo.

As áreas da arquitetura de museus e da conservação preventiva reconhecem que falta essa desejada integração entre arquitetura e coleções do ponto de vista da preservação e que esta se dará através da interface ambiental. Entendemos que esta síntese é uma das metas pretendidas pelos novos museus que estão sendo construídos na atualidade. Entendemos também que a influência dos novos museus não representa perda de valores históricos e culturais, mas ganho nos aspectos em que museus ainda se mostram insuficientes na sua função.

4. Referências

ARAÚJO, Márcio Augusto. **A moderna construção sustentável**. Disponível em: www.idhea.com.br/pdf/moderna.pdf. Acesso em: 20 de setembro de 2012;

BOURDEAU, James. Avanços em Conservação Preventiva: pesquisa científica aplicada, estratégias de risco, estruturas e governo. In: GRANATO, Marcus; CARVALHO, Claudia S. R; BEZERRA, Rafael. Z; BENCHETRITI, Sarah. **Um olhar contemporâneo sobre a preservação do patrimônio cultural material**. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2008. p. 201-217.

BRANDI, Cesare. **Teoria da Restauração**, tradução Beatriz Mugayar Kühl, Ateliê Editorial, 2ª edição 2005, Cotia – São Paulo.

CALDEIRA, Cleide Cristina. Conservação preventiva: histórico. **Revista CPC** [online], v.1, n.1, p. 91-102, 2006. Disponível em http://www.revistasusp.sibi.usp.br/scielo.php?pid=S1980-44662006000100006&script=sci_arttext. Acesso em: 12 de maio de 2012.

CARVALHO, Cláudia Rodrigues. O projeto de conservação preventiva do Museu Casa de Rui Barbosa. Disponível em: http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/artigos/a-j/FCRB_ClaudiaCarvalho_Projeto_de_conservacao_preventiva_do_museu_Casa_de_Rui_Barbosa.pdf. Acesso em: 14 de setembro 2012;

CPBA. Disponível em: <http://www.arqsp.org.br/cpba/>. Acesso em: 12 de setembro de 2012.

CPBA. **Meio Ambiente**. Editado por Sherelyn Ogden, 2ª edição, 2001, de Janeiro. Disponível em: http://143.106.151.46/cpba/cadtec/cadtec_14-17.htm. Acesso em: 12 de setembro de 2012.

FRONER, Yara-Ara; ROSADO, Alessandra. **Princípios Históricos e Filosóficos da Conservação Preventiva** – IPHAN / Demu e Escola de Belas Artes – UFMG, 2008. Disponível em: <http://www.lacicor.org/demu/pdf/caderno2.pdf>. Acesso em: 12 de maio de 2012.

GETTY CONSERVATION INSTITUTE. **Experts' Roundtable on Sustainable Climate Management Strategies**. Disponível em: http://www.getty.edu/conservation/our_projects/science/climate/roundtable_transcript.pdf. Acesso em: 11 de maio de 2012;

GRANATO, Marcus. **A Conservação / Restauração de Instrumentos Científicos Históricos**. Tese de Doutorado na Escola de Engenharia, Programa de Pós-Graduação em Engenharia Metalúrgica e de Materiais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, COPPE/UFRJ, Rio de Janeiro 2003. Orientador: Luis Roberto Martins de Miranda.

GUIMARÃES, Carlos. **Arquitecturas de Museus em Portugal**, 1ª edição, Porto (Portugal): Inova, 2004.

KIEFER, Flávio. **Arquitetura de Museus** (arquitexto 1). Disponível em: http://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/PDFs_revista_1/1_Kiefer.pdf. Acesso em: 08 de setembro de 2012.

IIC – The International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works. **Climate Change and Museum Collections**, 2008. Disponível em: <http://www.iiconservation.org/node/36>. Acesso em: 16 de outubro de 2011.

MAEKAWA, Shin. Estratégias Alternativas de Controle Climático para Instituições Culturais em Regiões Quentes e Úmidas. In: BITTENCOURT, Jose Neves; GRANATO, Marcus; BENCHETRIT, Sarah. **Museus, Ciência e Tecnologia**, Rio de Janeiro: MHN, 2007. p 223-244.

MONTANER, Josep; OLIVERAS, Jordi. **The Museums of the Last Generation**. London: Academy Editions, 1986.

MONTANER, Josep Ma. **New Museums**. New York: Princeton Architectural Press, 1990.

MONTANER, Josep Má. **Museos para el nuevo siglo – Museums for the new century**. Barcelona: Ed Gustavo Gili S/A, 1995.

PEVSNER, Nikolaus. **Museos**. In: Historia de Las Tipologias Arquitectonicas. Barcelona: Ed. Gustavo Gili S/A, 1978. P.131-164.

SOUZA, Luiz Antônio Cruz. **Conservação Preventiva: Controle Ambiental**. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/100881886/caderno-05-Conservacao-Preventiva-Controle-Ambiental-Luiz-Antonio-Cruz-Souza>. Acesso em: 10 de setembro de 2012.

SOUZA, Luiz A. C.. **Panorama brasileiro na relação entre ciência e conservação de acervos**, Belo Horizonte, 2008. Disponível em: <http://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/6/5>. Acesso em: 16 de maio de 2012.

THOMSON, Garry. **The Museum Environment**. London: Butterworth-Heinemann, second edition, 1986.

TOLEDO, Franciza Lima. **O controle climático em museus quentes e úmidos**. Disponível em: http://www.museuvictormeirelles.org.br/agenda/2003/seminario/franciza_toledo.htm. Acesso em: 11 de agosto de 2009.

TOLEDO, Franciza Lima. Controle Ambiental e Preservação de Acervos Documentais nos Trópicos Úmidos. **Acervo-Revista do arquivo Nacional**, disponível em

<https://revistaacervo.an.gov.br/seer/index.php/info/article/view/12/10>. Acesso em: 15 de setembro de 2012.

ZEIN, Ruth Verde. Duas décadas de arquitetura para museus. **Revista Projeto 144**, p.30-33, agosto 1991.

A CIDADE DO RIO DE JANEIRO COMO PAISAGEM CULTURAL: HARMONIZANDO USO E CONSERVAÇÃO

Helena Cunha de Uzeda¹

Resumo

O Rio de Janeiro, como primeira cidade a receber da UNESCO o título de Patrimônio Mundial como Paisagem Cultural, abriga muito além do que o morro do Pão de Açúcar, com seu teleférico centenário, e do morro do Corcovado, com o Cristo Redentor – símbolos agregadores da identidade nacional e já apropriados pelo imaginário internacional. Em 1992, a UNESCO destaca a relevância da conservação das paisagens urbanas e, em 2003, a nova Carta de Atenas aconselha a preservação das paisagens culturais das cidades no século XXI, a partir da convivência entre as diversidades, assentando coerentemente os diferentes estratos de memórias culturais: locais, geográficas, biográficas, sociais, políticas. A trajetória das cidades e de seus aspectos simbólicos, entretanto, dificilmente é percebida em toda sua dimensão, predominando a que é absorvida com o uso cotidiano do espaço, em seu desenvolvimento contínuo, e que se enreda num processo dinâmico de construção, destruição e superposição de suas memórias e narrativas. Os fragmentos perdidos nas camadas superpostas da história alteram-se quando são trazidos à luz de novas temporalidades, ideologias e valores, causando perda de sua legibilidade. Mas, seria paradoxal pretender gerir a ocupação e o desenvolvimento futuros de um espaço, ao mesmo tempo em que se trabalha pela conservação de seu passado? Considerando que só se desfruta daquilo que é comunicado, como revelar as informações ocultas dos espaços cariocas para que seja garantida uma leitura mais autêntica de seus discursos históricos e valores culturais? Requalificar e resignificar a cidade do Rio, em sua complexidade social e fragmentação cultural e simbólica, conservando a identidade de seu patrimônio material e imaterial, sem impedir a dinâmica de transformação da sociedade e de seu território, é o único modo de garantir uma harmonização sustentável para a cidade do Rio de Janeiro Paisagem Cultural.

Palavras Chave: paisagem cultural; conservação; Rio de Janeiro, sustentabilidade.

Resumen

El Rio de Janeiro, como la primera ciudad en recibir el título de la UNESCO como Paisaje Cultural Patrimonio de la Humanidad, alberga mucho más allá de lo que el cerro Pan de Azúcar, con su teleférico centenario, y la montaña de Corcovado con el Cristo Redentor - símbolos afirmadores de identidad nacional y ya incorporados por el imaginario internacional. En 1992, la UNESCO pone de relieve la importancia de la conservación de los paisajes urbanos y, en 2003, la nueva Carta de Atenas asesora a la conservación de los paisajes culturales de las ciudades en el siglo XXI, por la coexistencia de la diversidad, poniendo con coherencia los diferentes estratos de recuerdos culturales: locales, geográficos, biográficos, sociales y políticos. La trayectoria de las ciudades y sus aspectos simbólicos, sin embargo, no se percibe en todas sus dimensiones, que se absorbe con el uso cotidiano del espacio en su desarrollo en curso, y que se enreda en un proceso dinámico

¹ Mestre em História e Crítica da Arte e Doutora em Artes Visuais (UFRJ). Professora Adjunto da Escola de Museologia (UNIRIO), responsável pelas disciplinas de teoria e prática de montagem de exposições museológicas, e do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (UNIRIO).

de construcción, destrucción y superposición sus recuerdos y narraciones. Los fragmentos perdidos en capas superpuestas de cambiar la historia cuando salen a la luz nuevas temporalidades, ideologías y valores, causando la pérdida de legibilidad. Sin embargo, sería paradójico desea administrar la ocupación y el desarrollo futuro de un área, mientras que trabaja para la conservación de su pasado? Mientras que sólo disfruta de lo que se comunica, cómo descubrir información oculta en el espacio para que se garantiza una lectura más auténtica de sus discursos históricos y valores culturales? Recalificar y replantear la ciudad de Rio, en su complejidad social y fragmentación cultural y simbólica, manteniendo la identidad de su patrimonio tangible e intangible, sin impedir la transformación dinámica de la sociedad y su territorio, es la única manera de asegurar una armonización sostenible a la ciudad de Río de Janeiro Paisaje Cultural.

Palabras clave: paisaje cultural, conservación, Rio de Janeiro, la sostenibilidad

Abstract

The Rio de Janeiro, as the first city to receive from UNESCO the title of World Heritage Cultural Landscape, houses far beyond the Sugar Loaf hill, with its centennial cable car, and the Corcovado Mountain with Christ the Redeemer - symbols that congregate the national identity and which have been incorporated by international imaginary. In 1992, UNESCO highlights the importance of conservation of cityscapes and, in 2003, the new Athens Charter advises the preservation of cultural landscapes of cities in the twenty-first century, from the coexistence of diversity, making coherent different strata of cultural memories: local geographical, biographical, social, political. The trajectory of cities and its symbolic aspects, however, is hardly perceived in all its dimensions, which is predominantly absorbed with the everyday use of space in its ongoing development, and that is entangled in a dynamic process of construction, destruction and superposition their memories and narratives. The lost fragments in overlapping layers of history change when they are brought to light at new temporalities, ideologies and values, causing loss of legibility. Would it be paradoxical want to manage the occupation and the development future of an area, while working for the conservation of his past? Considering that one can enjoy just what is communicated, how to uncover the hidden information of these spaces for locals so it can be guaranteed a more authentic reading of his speeches historical and cultural values? Retraining and reframe the city of Rio, in its social complexity and cultural and symbolic fragmentation, keeping the identity of its tangible and intangible heritage, without impeding the dynamic transformation of society and its territory, is the only way to ensure a sustainable harmonization of the city of Rio de Janeiro Cultural Landscape.

Keywords: cultural landscape, conservation, Rio de Janeiro, sustainability.

1. Introdução

A proximidade de dois megaeventos que se realizarão na cidade do Rio de Janeiro – a Copa do Mundo em 2014 e dos Jogos Olímpicos em 2016 – coloca a cidade como centro de atração para investimentos internacionais e como palco para grandes transformações urbanas, que já estão em processo. Esse fato enquadra-se no notável crescimento mundial do turismo, que mantém a França como principal destino turístico interna-

cional e coloca o Brasil num modesto 44º lugar², não obstante seu imenso território de magníficos atrativos naturais e culturais. Comparando o crescimento de 4% do turismo mundial em 2011³, o aumento de 15% do movimento turístico na América do Sul, com previsões de subida para 28% de chegadas de visitantes estrangeiros na cidade do Rio de Janeiro, fica evidente a dimensão dos desafios que serão apresentados para a cidade em todos os sentidos. No campo da gestão sustentável do patrimônio, esse crescimento de visitação turística poderá representar uma excelente oportunidade para que a cidade se redescubra em toda sua relevância histórica e possa transmitir, por meio de seus espaços requalificados, toda sua força cultural.

Os eventos esportivos de grande porte funcionam como fortes divulgadores das cidades que os servem como sede, consolidando-as como destino dentro do cenário turístico internacional. A cidade de Barcelona, que sediou as Olimpíadas de 1992, viu sua antiga imagem industrial transformar-se num espaço requalificado, combinando indústria, comércio e arte (HILLIER; ISÚN, 2010). Para o arquiteto Lawrence Nield – que atuou na organização dos Jogos Olímpicos de Sydney, na Austrália –, os megaeventos esportivos revelam as cidades sedes de forma mais destacada do que os países onde se localizam. Esses eventos garantem para essas cidades um *branding* diferenciado, reinterpretando-as e as fazendo incorporar o imaginário representativo do país como um todo em nível internacional.

É comum um local englobar as visões variadas que dele têm seus habitantes, sendo que os o visitam do exterior constroem, normalmente, uma percepção superficial e filtrada. Qual a imagem que vem sendo construída para a cidade do Rio de Janeiro? O que ela evoca nos cariocas, nos demais brasileiros e nos visitantes estrangeiros? Que aspectos compõem a “marca” cultural da cidade, conferindo-lhe uma identidade que é compartilhada por todos?

A complexidade de identificação de um espírito comum advém da própria percepção da “cultura” como campo polivalente e paradoxal, capaz de conjugar, como afirma Bauman, liberdade e regulação normativa, forças antagônicas que se articulam numa “(...) ideia compósita de ‘cultura’, que significa tanto inventar quanto preservar; descontinuidade e prosseguimento; novidade e tradição; rotina e quebra de padrões” (BAUMAN, 2012, p. 18) Nesse conceito dinâmico, a imagem ou identidade dos locais não são estan-

² UNWTO World Tourism Barometer, Volume 10, março 2012, anexo com estatísticas. Disponível em: <http://www.aavtyt.org.ar/documentos/UNWTO_Barom12_02_March_Statistical_Annex_en.pdf>. Acesso em: 19 Ago. de 2012.

³ OMT - Organização Mundial de Turismo, com sede em Madrid, Espanha, é a mais alta instituição internacional para tratar das questões que envolvem a política e a prática na área do turismo.

ques, não se cristalizam, formatando-se por acréscimos, descartes e novas camadas de significação.

(...) a cultura como tende a ser vista agora, é tanto um agente da desordem quanto um instrumento da ordem; um fator tanto de envelhecimento e obsolescência quanto de atemporalidade. O trabalho da cultura não consiste tanto em sua autoperpetuação quanto em garantir as condições para futuras experimentações e mudanças (Ibidem, p. 28).

As “identidades” de uma cidade não se mostram de fácil apreensão, apresentando-se sob diferentes formas e assentadas em múltiplas camadas. Essa imagem simbólica nem sempre é percebida de forma unívoca, mas mesmo em suas dessemelhanças costuma ser aceita como representativa por seus habitantes. Ainda que predominem os clichês – Paris é romântica; Roma, histórica; Grécia, artística; Jerusalém, religiosa; Londres, monárquica; Nova Iorque, contemporânea etc. –, cada cidade suscita determinado ethos que, apesar de insuficiente em sua completude descritiva, sintetiza um capital simbólico que funciona como atrativo seletivo para os visitantes. Mas não seria paradoxal pretender gerir a ocupação e o desenvolvimento rápido de um espaço, ao mesmo tempo em que se trabalha pela conservação de seu passado? E como esse passado poderia ser reinterpretado, considerando, como coloca Schaerer, que o passado “(...) não mais existe como tal e só pode ser estabelecido por meio de processos de pensamento do presente” (SCHAERER, 2006, p. 39). As cidades são vivenciadas por seus habitantes e, cada vez mais, fruídas como espaço histórico de memória. E se os acervos dos museus fazem parte da memória coletiva de uma sociedade, os elementos materiais e imateriais expostos no espaço urbano deveriam se constituir em patrimônio fundamental para a estruturação da identidade das cidades. Mas a leitura dessas presenças urbanas – arquitetura, logradouros e monumentos – não ocorre de forma tão clara e simples como nos textos e etiquetas dos museus. Presentes apenas fisicamente, como substratos silentes da memória, parte do patrimônio material urbano do Rio de Janeiro não é percebido nem em sua dimensão histórica tampouco em seu caráter de aglutinador cultural. E se, como colocou Scheiner, em relação aos museus, não parece mais relevante “recriar o mundo a partir um centro ou de uma ideia pré-dada, mas sim apresentar as coisas em sua multiplicidade, presentificá-las como o que são – singularíssimos, fascinantes fragmentos do real” (SCHEINER, 2006, p. 53), para a cidade na pós-modernidade, em seu potencial de musealidade, o discurso sintoniza-se a esse mesmo espírito. As memórias evocadas pela cidade cruzam e mesclam referências individuais, sociais, oficiais, locais, nacionais. Como conciliar crescimento e transformações urbanas com a preservação dos espaços históricos cariocas de modo a assegurar a possibilidade de interpretação de seus diferentes

discursos? É fundamental promover um diálogo ativo entre as variadas referências de memórias que se sobrepõem nos estratos do tempo e que corporificam, ainda que de forma imperceptível, os valores culturais ancestrais e contemporâneos da cidade.

2. A Descoberta do “Paraíso Perdido”: o estereótipo ancestral do Rio

Os primeiros relatos dos navegantes europeus sobre a descoberta das terras que brasileiras, ainda no despertar do século XVI, centravam-se, basicamente, em aspectos ligados à natureza, destoando do que ocorreu com a maioria das culturas sul e centro-americanas. As civilizações maias, incas e astecas haviam impressionado os colonizadores espanhóis por sua grandiosa arquitetura lavrada em pedra com relevos iconográficos e por seus objetos trabalhados em ouro e prata. Hernando Cortés descreveu: “as casas e os templos (...) são os maiores e melhores e mais bem trabalhados que há (...) muito ornamentados (...)”⁴. Os nativos do litoral brasileiro, diferentemente, viviam uma vida de grande despojamento material, incorporados que estavam de forma orgânica a um ambiente natural exuberante. Não encontrando muito além da própria paisagem e de seus primitivos habitantes, os exploradores portugueses centraram suas narrativas de viagem sobre os aspectos ecológicos das terras brasileiras. Sete décadas após o descobrimento, o texto do português Pero Magalhães Gândavo (1540-1580) traçava comparações entre “(...) as altíssimas terras dos Andes e das fraldas do Peru” com as do Brasil, que se destacavam “(...) porque não tem feras (...) nem desertos nem alagadiços (...) é esta província a melhor para a vida do homem do que cada uma das outras da América” (GÂNDAVO, 1576). A colônia portuguesa parecia consagrar-se como mais bem aquinhoadas no que dizia respeito ao ambiente natural, marca esta que se perpetuaria, não sem motivo e merecimento.

A fantasia sobre um espaço aprazível, livre dos sofrimentos inerentes à condição humana, alimentava as mentes de poetas, teólogos e aventureiros desde tempos imemoriais. As diferentes interpretações sobre o paraíso transitavam por abordagens alegóricas e literais, colaborando para a construção da ideia de que existiria um paraíso físico e real, aqui mesmo nesse mundo, localizado no tempo e no espaço. O historiador Sergio Buarque de Holanda (1902-1982) em sua publicação “Visão do Paraíso” destaca a fantasia edênica que fizera insuflar as velas dos navegadores, lançados ao mar certamente em busca de riquezas, mas também alimentando a possibilidade de encontrar um ansiado

⁴ Primeira Carta-relación de Hernando Cortés a La Reina Doña Juana y al Emperador Carlos V em 10 de Julio de 1519. Disponível em: <http://www.artehistoria.jcyl.es/cronicas/contextos/9743.htm>. Acesso em: 02 Ago. 2013.

paraíso terrestre. Ao final da Idade Média e início do Renascimento, como lembra Holanda, “a crença na realidade física e atual do Éden parecia então inabalável (...) não se fazia sentir apenas nos livros de devoção ou recreio, mas ainda nas descrições de viagens (...)” (HOLANDA, 2000, p.105). Para o pensamento teológico medieval, a visão de paraíso não se colocava como uma abstração metafórica, incluída no aparato catequético educador, mas representava uma ideia plausível. Um *locus amoenus* – lugar agradável e ideal – que reproduziria no mundo terreno a visão mitológica dos Campos Elíseos. O paraíso como um jardim acolhedor e provedor tinha referência na tradição dos antigos jardins da Pérsia, cenários de paisagens verdejantes e floridas, com fontes de água pura e animais maravilhosos, simbologia fortemente presente na cultura ibérica.

Não foram poucas as autoridades do campo religioso – para citar apenas alguns: no século XIII, o dominicano São Tomás de Aquino e o franciscano São Boaventura; no século seguinte, o teólogo Pierre D'Ailly – que defendiam uma existência real do paraíso como local físico e não etéreo. Ainda que não estivesse estabelecida sua localização, para Tomás de Aquino o paraíso deveria estar em alguma região de clima agradável e constante, abaixo da linha do Equador. As terras brasileiras, preenchendo tais requisitos simbólicos, identificaram-se com esse “não lugar” utópico, alheio a obediências morais e à margem das explicações abraâmicas sobre a criação de mundo: um território livre e, como um Jardim do Éden, livre do pecado. A exuberância do ambiente natural, o exotismo dos habitantes locais, as praias paradisíacas continuariam a acompanhar as fantasias e a servir como referência primeira das terras brasileiras.

3. A Cidade do Rio de Janeiro: uma identidade e múltiplas personalidades

Não é difícil compreender o caráter irresoluto da identidade brasileira ao acompanharmos a trajetória da cidade do Rio de Janeiro, que ocupou uma posição política privilegiada – como capital do Reino português na América (1808-1922), do Império (1822-1889) e da República do Brasil (1889-1960), até a capital ser transferida para a cidade de Brasília em 1960. A centralização do poder administrativo no Rio de Janeiro a partir da presença da Corte portuguesa alterou a estrutura econômica, social e cultural da antiga colônia, que necessitou costurar às pressas aquele recorte de mundo europeu no acahado tecido carioca. A Corte portuguesa incorporou-se ao cenário tropical, não sem demonstrar contrariedade diante das diferenças climáticas e culturais. Considerando que o termo “exótico” conceitua “aquele que pertence a outro país”, ainda que para os nobres portugueses a cidade assim lhes parecesse, para os habitantes do Rio de Janeiro, o exotismo ficava por conta da corte com todo seu aparato real, completamente deslocada nos

trópicos. O convívio com as diferentes experiências culturais que chegavam ao porto da cidade cotidianamente certamente ajudou a forjar no espírito carioca uma abertura ao novo e um contínuo diálogo com alteridades.

As várias tentativas para encontrar um modelo para a cultura brasileira foram se sucedendo durante o período imperial e, depois, republicano, todas elas tendo a capital como polo difusor. O Rio de Janeiro, como um laboratório de experimentação para ideais de urbanidade, foi acumulando camadas que se sobrepunham ou conviviam num misto de fascínio e estranhamento. O centro urbano carioca foi aos poucos substituindo as antigas referências portuguesas por amplos *boulevards* ao estilo francês, criando um novo cenário para sua urbanidade, ainda que para isso milhares de moradores precisassem ser removidos do centro da cidade sem nenhuma garantia de realocação. A maior parte deles construiria casebres nos morros, ampliando um tipo de ocupação desordenada, que já vinha tomando corpo desde o final do século XIX, gerando o embrião das imensas “favelas”, que hoje fazem parte do cenário urbano e do próprio patrimônio cultural da cidade.

No Brasil, a partir da década de 1920, acirrou-se o desejo de definição sobre uma identidade “genuinamente” brasileira. O movimento modernista⁵ levantava a questão da formatação da nacionalidade, defendendo uma reconceituação da cultura, tendo como base o passado histórico e as tradições regionais, descartando a absorção acrítica dos modelos europeus importados, dominantes entre as elites sociais brasileiras, em especial os costumes franceses da *belle époque*.

A dificuldade de conceituar uma unidade cultural, que conferisse um sentido para identidade brasileira, fez com que o movimento modernista no Brasil percorresse caminhos que iam da preservação de uma cultura tradicional vinculada ao passado histórico nacional, à uma reinterpretação de modelos internacionais, inspirados na vanguarda europeia. A procura por um caráter genuíno fundador da nação brasileira confundia os agenciadores do modernismo, cujo discurso fragmentava-se em verdades diversas e raízes possíveis. Estaria ela fundada sobre a união da cultura branca portuguesa com a africana negra, que forjou a região do nordeste açucareiro, ou da mescla do português com o indígena, cujos descendentes, os bandeirantes, forçaram as fronteiras do país, penetrando América adentro e conquistando território espanhol. O historiador Sérgio Bu-

⁵ O movimento cultural conhecido como modernismo brasileiro teve forte repercussão sobre os intelectuais brasileiros a partir de 1920, envolvendo principalmente as artes plásticas e a literatura, incorporando tendências das vanguardas europeias, como cubismo e futurismo, adaptando-os as especificidades brasileiras. Alguns modernistas, entretanto, viam nas origens portuguesas a verdadeira gênese de nossa identidade, sendo que o estilo “neocolonial”, que reinterpreta a arquitetura lusitana, foi identificado inicialmente como modelo de identidade e modernidade para as artes no Brasil.

arque de Holanda identifica no modernismo tanto um caráter universalista, desenvolvido a partir do cosmopolitismo paulista, quanto regionalista, vinculado à cultura do nordeste do Brasil. Gilberto Freire, em seu livro “Casa Grande e Senzala” (1933), valorizou o regionalismo e a mestiçagem característica da cultura do nordeste.

O que se sente (...) são duas culturas, a europeia e a africana, a católica e a maometana, a dinâmica e a fatalista encontrando-se no português, fazendo dele, de sua vida, de sua moral, de sua economia, de sua arte um regime de influências que se alternam, se equilibram ou se hostilizam (FREYRE, 2001, p.82).

Ainda que deixando de fora os indígenas, talvez por serem considerados autóctones já integrados, miscigenados desde a primeira hora com os colonizadores portugueses, Freire – contrariando a ideia, difundida na época, segundo a qual um povo mestiço estaria desqualificado para o processo de desenvolvimento de uma verdadeira civilização – valorizava a índole cultural mesclada do brasileiro. O autor antevia a convivência com as variedades culturais como uma característica positiva dos brasileiros:

Tomando em conta tais antagonismos de cultura, a flexibilidade, a indecisão, ou equilíbrio ou a desarmonia deles resultantes, é que bem se compreende o especialíssimo caráter que tomou a colonização do Brasil, a formação *sui generis* da sociedade brasileira, igualmente equilibrada nos seus começos e ainda hoje sobre antagonismos (FREYRE, op. cit., p. 82).

Desde a década de 1920, alimentava-se uma tensão em meio à intelectualidade brasileira em relação à identificação da essência de uma cultura nacional. Havia os que buscavam referências mais “autênticas” para a identificação de uma identidade brasileira e os que defendiam a manutenção dos valores eruditos europeus tradicionais como modelo de civilização. Nesse momento, em que se contrapunham matrizes diferentes – o modernismo da cidade de São Paulo, inspirado na vanguarda europeia, e o regionalismo da região nordeste do Brasil, que valorizava raízes hibridizadas do povo – nos períodos em que o presidente Getúlio Vargas governou (de 1930 a 1945 e de 1951 a 1954) a afirmação de uma identidade nacional foi colocada como projeto oficial de governo.

A noção atualizada de patrimônio cultural traz à discussão o caráter de “construção” ou, como coloca Hobsbawm, de “invenção” pelas nações de tradições que construíssem no presente uma identidade cultural comum, utilizando “(...) a história como legitimadora das ações e como cimento da coesão grupal” (HOBBSAWM; RANGER, 1984, p. 21). A pós-modernidade, como destaca David Harvey, irá marcar, a partir da década de 1970, um descrédito crescente diante das metanarrativas, como as que haviam sido defendidas pelo movimento modernista, cuja crença num progresso linear e em verdades

absolutas universais dificultava a compreensão da realidade plural da cultura brasileira. “Estamos agora no processo de despertar do pesadelo da modernidade, com sua razão manipuladora e seu fetiche da totalidade, para o pluralismo retornado do pós-moderno, essa gama heterogênea de estilos de vida (...)” (HARVEY, 1998, p. 19).

A influência no modernismo brasileiro das ideias futuristas europeias, cujo Manifesto questionava de modo agressivo “por que haveríamos de olhar para trás, se queremos arrombar as misteriosas portas do Impossível? Nós queremos destruir os museus, as bibliotecas, as academias de toda natureza”⁶ insuflaram uma desconsideração para com as referências históricas tradicionais. A construção da cidade de Brasília iria materializar esse sonho do moderno “futurista”, esvaziada de contextos históricos e construída em território desabitado no interior do país, onde a capital pudesse ocupar o “não-lugar” utópico, como num segundo “descobrimento”.

Quando nos referimos à preservação de patrimônios estabelecemos uma relação direta com os valores que lhes são atribuídos. O valor nacional costuma ser a fundamentação primeira na decisão de preservação de um bem, sendo que na França, como lembra Françoise Choay, a decisão de se conservar os monumentos históricos foi tomada pelas lideranças revolucionárias, que entenderam que, ainda que os monumentos fossem representativos da simbologia monárquica, faziam parte da memória nacional, agora incorporada pelo povo. Entretanto, o pensamento modernista das primeiras décadas do século XX alinhava-se com o abandono da tradição, militando “(...) contra a conservação de monumentos antigos: o *Plan Voisin*, de Le Corbusier (1925), destruía a velha Paris, poupando apenas uma meia dúzia de monumentos” (CHOAY, 2006, p. 95).

No Brasil, entretanto, o discurso modernista, contrariando a orientação ideológica preconizada pelas vanguardas arquitetônicas europeias, volta-se para a preservação dos monumentos históricos nacionais, atitude paradoxal que foi identificada por Choay: “É preciso notar, porém, que no Brasil os membros dos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna estão na origem da conservação da arquitetura nacional” (Ibidem, p. 126). O arquiteto modernista Lúcio Costa⁷, que dirigiu, entre 1958 a 1990, o departamento de Estudos e Tombamentos do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional brasileiro não abria mão das referências históricas portuguesas, como azulejos e treliças de madeira, elementos que ele incluía em seus projetos modernistas. Lúcio Costa dedicou-se à preservação de centros históricos do período colonial do século XVIII, como a cidade de Ouro

⁶ Le Manifeste du futurisme, Le Figaro du 20 février 1909. Disponível em:

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2883730.langFR>. Acesso em: 02 ago. 2013.

⁷ Lúcio Marçal Ferreira Ribeiro Lima Costa (1902-1998) arquiteto da primeira geração modernista do Brasil foi o autor do projeto do Plano Piloto de Brasília (patrimônio cultural da humanidade), que contou com projetos paradigmáticos do arquiteto Oscar Niemeyer.

Preto, no estado de Minas Gerais, à semelhança da proteção dada pela Inspeção dos Monumentos Históricos francês à arquitetura medieval, lembrando que ambas eram representativas das raízes culturais nacionais desses países. A escolha da estética colonial como referência arquitetônica da nacionalidade brasileira, acabou por negligenciar, infelizmente, a proteção de uma grande quantidade de construções nos estilos neoclássico e eclético da cidade do Rio, de grande relevância artística e histórica, simplesmente porque não eram percebidos como dos “valores nacionais”, identificadas que eram com “estranheirismos” artificiais.

4. Paisagem Cultural Carioca: o Rio de Janeiro e suas diversas cidades possíveis

As cidades desenvolvem-se a partir da decisão sobre um local que fosse favorável a sua implantação, o que coloca sua paisagem não como um mero acaso geográfico, mas como uma escolha que incorpora o cenário ao projeto de desenvolvimento urbano. Ao longo dos séculos, a interação entre natureza e ação humana vem tecendo uma trama complexa que, mesmo possuindo caráter fortemente estruturante, costuma tornar-se invisível. A paisagem cultural de uma cidade envolve processos dinâmicos que envolvem uma relação intensa entre o desejo do homem em ocupar determinado espaço e a transigência que lhe é exigida diante das adversidades do meio natural e limitações técnicas. A interação de todos esses aspectos contribui para que a natureza seja moldada pelo homem a partir de sua estrutura mental, de seu ethos e herança cultural, assim como de suas cargas criativa e emotiva. O conceito de paisagem cultural incorpora a percepção de que não basta considerar parte desses aspectos sem que a apreensão do todo fique comprometida. Como interpretar a arquitetura de centros históricos isolada do cenário e do imaginário que as compõem e que, em verdade, a qualifica em seu valor e espírito? A Carta de Washington de 1987 acentua a importância desse conceito abrangente, estabelecendo parâmetros para a salvaguarda das “(...) áreas urbanas históricas, grandes ou pequenas, incluindo cidades, vilas e centros ou bairros históricos, em conjunto com os seus ambientes naturais ou feitos pelo homem”.⁸ No *Memorandum* de Viena, publicado pela UNESCO em 2005, as definições destacam que a Paisagem Urbana:

(...) incorpora as expressões e desenvolvimentos atuais e passados (...) compondo-se de elementos definidores, que incluem o uso da terra, organização espacial, relações visuais, topografia e solo, vegetação e todos os elementos

⁸ ICOMOS - Carta Internacional para la Conservación de Ciudades Históricas y Áreas Urbanas Históricas (Carta de Washington 1987). Disponível em: <http://www.international.icomos.org/charters/towns_sp.pdf>

de infraestrutura técnica, incluindo objetos de pequena escala e detalhes construtivos (meio-fio, pavimentação, iluminação, bueiros etc.)⁹

Essa noção expandida de patrimônio cultural adensou-se nessa última década, privilegiando uma interpretação ampla que valoriza a coexistência entre homem e ambiente natural, entre experiências passadas e práticas contemporâneas. Nesses estratos polissêmicos enredam-se testemunhos e significações que corporificam o patrimônio tangível e intangível, gerando – ainda que a partir de reminiscências diversas e superpostas – um espírito representativo comum. Mas seria possível preservar uma cidade inteira sem cristalizá-la culturalmente, imobilizando-a em algum estrato temporal definido para sempre?

A preservação de paisagens culturais além de considerar a integração intenções do homem e os desígnios da natureza, deve garantir a permanência de espaço e tradições, sem impedir que novas expressões culturais continuem a serem moldadas, garantindo que o local sirva tanto como registro de memórias quanto como palco contemporâneo para agregação de identidades variadas, ainda que momentâneas. Bauman lembra que “A sociedade e a cultura, assim como a linguagem, mantém sua distinção – sua ‘identidade’ –, mas ela nunca é a ‘mesma’ por muito tempo, ela permanece *pela mudança*” (BAUMAN, Op. Cit., p. 43).

No que diz respeito a definições, também é pertinente avaliar questões ligadas à área de “turismo cultural”, ramo que vem se diferenciando do conceito de “turismo de massa” e que tem apresentado grande crescimento mundial. A Organização Mundial de Turismo define a atividade como fenômeno social, cultural e econômico, englobando toda a diversidade classificatória estabelecida para o ramo. Entretanto, enquanto já haja consenso sobre o que vem a ser “turismo”, em relação à noção de “cultura” os conceitos parecem mais plásticos e resilientes. Definir “cultura” é caminhar entre heranças várias, que vão dos edifícios e monumentos construídos até a práticas humanas imateriais, estando alguns desses elementos ainda visíveis, outros invisíveis, mas não menos presentes e carregados de significados.

Em sua Declaração Universal sobre Diversidade Cultural de 2011, a UNESCO enalteceu a importância em se garantir o direito à identidade, diversidade e pluralismo às sociedades, lembrando que o que entendemos por “cultura” assume diferentes formas e

⁹ UNESCO; 15ª Assembleia Geral sobre Proteção do Patrimônio Natural e Cultural Mundial, Paris, 2005, p.2. Disponível em: < <http://whc.unesco.org/archive/2005/whc05-15ga-inf7e.pdf> <http://whc.unesco.org/archive/2005/whc05-15ga-inf7e.pdf> >.

temporalidades.¹⁰ A ideia de culturas plurais, dentro das quais múltiplas identidades convivem e se expressam, supera a noção das metanarrativas totalizantes e se lança ao trabalho de garantir uma coexistência pacífica e participativa de todas as “culturas” que habitam o corpo social, tanto em suas dimensões étnicas quanto temporais. Nas camadas acumuladas pelas cidades, nem sempre os patrimônios material e imaterial delas representativos e respectivos aspectos simbólicos conseguem ser percebidos facilmente, predominando a apreensão do uso funcional dos espaços. Entretanto, alguns países conseguiram revelá-los *in situ*, valorizando a herança dispersa e silente dispersa pelas cidades, fazendo-os aflorar em meio ao cotidiano para narrar o papel que desempenharam.

Aos habitantes e turistas que cruzam o antigo Terreiro do Paço, a atual Praça XV no centro carioca, não é dado perceber a importância que aquele local representou para a história da cidade: batalhas travadas entre índios, portugueses e franceses no século XVI; porto marítimo de embarque do ouro para a Europa; desembarque de um pouco de tudo vindo de toda a parte; local de abastecimento de água no chafariz do mestre Valentim; palco para o reino português no Brasil; palácio que centralizava a administração; igreja matriz dos principais ofícios religiosos e comemorações; cenário para a Exposição Internacional de 1922 etc. Toda essa estratigrafia está retida e oculta na memória do local, tendo ainda alguns remanescentes materiais que deveriam ser valorizados como instrumentos de revelação dessa memória, mas que estão silenciados, descarregados de sua história e da importância que detêm para a interpretação desse espaço.

Há muito mais na paisagem cultural do Rio de Janeiro que suas praias, florestas e os morros do Pão de Açúcar, com seu teleférico centenário, e do Corcovado, com a imagem do Cristo Redentor. Ambos integram, de forma harmoniosa, a força da natureza e a engenhosidade humana; ambos já estão assimilados como representativos da identidade carioca e do próprio país, tanto por brasileiros quanto pelo imaginário internacional. Entretanto, ao reafirmarem o vínculo à ideia de “paraíso tropical” esses ícones acabam por sobrepujar uma herança riquíssima, cujo caráter artístico, histórico, do campo das mentalidades e de costumes poderiam requalificar o cenário cultural carioca, ignorado em parte pelos próprios cariocas.

O desenvolvimento turístico já é reconhecido como impulsionador de desenvolvimento e, principalmente, como favorecedor de ações de preservação e recuperação de bens culturais, com ênfase no patrimônio material construído. A constatação dos benefí-

¹⁰ UNESCO Universal Declaration on Cultural Diversity, 2 November 2001. Legal Instruments. Disponível em: < http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=13179&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html>. Acesso em: 12 Ago. 2013.

cios da reativação dos núcleos urbanos e de sua inclusão nos processos turísticos das cidades, como vem sendo feito em diversos países da Europa, entretanto, necessita fazer-se acompanhar por políticas que garantam sua revitalização e utilização sustentável.¹¹ Uma gestão adequada gera interesse e recursos que auxiliam a conservação do espaço, incluindo e protegendo bens arquitetônicos, jardins e monumentos, assim como patrimônios materiais móveis e integrados. Dessa forma, fica mais fácil a leitura ampliada dessas memórias, reforçando a percepção de identidade cultural dos habitantes da cidade e reafirmando o espírito do lugar para os que a visitam.

A requalificação de conjuntos patrimoniais, difusos e dispersos, desconectados de suas significações pretéritas e das inserções contemporâneas deve construir-se de forma a colaborar para uma melhor compreensão de sua importância para a trajetória histórica e cultural da cidade. O sentido de pertencimento dos habitantes em relação aos espaços urbanos está diretamente relacionado à percepção da relevância de seus significados na construção de sua própria identidade e pelo vínculo direto com sua história individual.

O crescimento do turismo cultural vem sendo motivo de estudos pelo ICOM desde 1998, quando, na 19ª Assembleia Geral de Melbourne, Austrália, foram discutidos aspectos relacionados a Museus e Diversidade Cultural, sendo apontada a necessidade de desenvolver políticas, juntamente com a UNESCO, que promovessem a sustentabilidade das práticas de turismo cultural. Além desse cuidado, mostra-se necessário, nesse momento de grande crescimento turístico, reinterpretar os estratos culturais da cidade, como aconselha A Carta Internacional de Turismo Cultural (ICOMOS 1999): “os programas de interpretação e de apresentação estabelecidos devem facilitar e encorajar um elevado nível de conhecimento público e o necessário apoio para a sobrevivência a longo prazo do patrimônio natural e cultural” (ICOMOS, 1999, p. 2). O historiador Jacques Le Goff lembra o quanto a memória é formadora da identidade e que a contemporaneidade busca “[...] por toda parte inventariar e preservar os patrimônios, constituir bancos de dados, tanto para o passado como para o presente, onde o homem apavorado procura dominar uma história que lhe parece escapar (...) (LE GOFF, 1998, p.51).

O turismo cultural pode ser utilizado como instrumento estimulador da conservação da memória e da identidade dos cariocas, contribuindo para que os habitantes se reconheçam nos espaços da cidade, nos bens que lhes são agregados, auxiliando, assim, no próprio processo de preservação desse patrimônio. O desafio é requalificar espaços significantes da cidade, em sua complexidade social e fragmentação cultural e simbó-

¹¹ Cf. OLIVERIRA, Fernando Vicente de. **Capacidade de Carga nas Cidades Históricas**. São Paulo: Papirus, 2003.

lica, conservando seu patrimônio material e imaterial, e garantindo uma fruição mais autêntica da cidade para além da banalização de estereótipos. Potencializar a cidade do Rio como Paisagem Cultural é associá-la ao passado de desigualdade social, ao presente com suas demandas sociais e de sustentabilidade, para pensá-la para um futuro mais inclusivo e participativo. É importante estabelecer um sistema de gestão e de conservação de sua rede patrimonial para que a dinâmica de desenvolvimento não resulte em perda de alguns estratos e conteúdos culturais fundamentais.

O desenvolvimento contínuo das cidades se dá por meio de forças dinâmicas de construção e destruição, de superposição de memórias e substituição de narrativas. Nesse processo, o que é conservado e o que é destruído dizem muito da luta das forças políticas, sociais e culturais que ali atuaram. Le Goff destaca que “os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores destes mecanismos de manipulação da memória coletiva” (LE GOFF, 2003, p. 422). O Rio de Janeiro, como primeira cidade a receber da UNESCO o título de Patrimônio Mundial como Paisagem Cultural Urbana¹², necessita interpretar os estratos decisivos para a formação de sua história e configuração do espírito do carioca. Uma narrativa que valorize as tradições presentes, extintas ou transmutadas e que possa conferir um tratamento museográfico a essa interpretação, por meio do religamento de monumentos dispersos, de analogia fatural e temporal, de valorização e comunicação do patrimônio e dos espaços urbanos, e de utilização de recursos contemporâneos. Assim, reinseridos e requalificados dentro do tecido histórico e memorial da cidade, esses patrimônios integrais serão, finalmente, a ela integrados. A frase do filósofo alemão Odo Masquard “o futuro precisa do passado” nos remete ao Rio de Janeiro que passa por grandes modernizações com objetivo de se reformatar para os grandes eventos que se aproximam. No âmbito da revitalização de seus espaços, O Rio de Janeiro precisa compreender a preservação do patrimônio carioca como estratégia de sobrevivência de seu próprio futuro.

Nesse novo momento, é importante interpretar e comunicar, museologicamente e de forma harmônica, os espaços naturais e construídos da cidade. Mostra-se crucial que o legado deixado por temporalidades diversas e por diferentes grupos sociais não fique encoberto pela visão redutora de “paraíso natural”, que desconsidera patrimônios remanescentes e mesmo alguns não mais presentes, mas que ainda insuflam a alma da cidade. Esses eventos precisam ser vistos como uma oportunidade rara para requalificar a imagem do Rio de Janeiro, incorporando-lhe valores representativos de sua trajetória

¹² A candidatura da cidade do Rio de Janeiro foi apresentada pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) e aprovada pela UNESCO, em 01/07/2012, durante a 37ª Sessão do Comitê do Patrimônio Mundial realizada em São Petersburgo, na Rússia.

dinâmica, por meio da interpretação atualizada de seus espaços e monumentos. A reelaboração simbólica do conjunto patrimonial natural, material e imaterial mostra-se fundamental para que este assuma maior legibilidade e se torne parte integrante das representações que compõem o imaginário da cidade e de seus habitantes. Por meio do uso de linguagens expositivas contemporâneas, as memórias estratificadas da cidade poderiam configurar-se, efetivamente, em espaços expositivos, como ocorreu com a musealização da cidade de Berlim. Como instrumentos da memória coletiva da vida da cidade, esse patrimônio seria resignificado como “espaço emocionante”¹³ e mais claramente legíveis, da mesma forma como ocorre nos intramuros dos museus institucionalizados. Assim, a fruição poderá se tornar uma experiência realmente cultural e vivencial para cariocas e turistas nos diferentes espaços do Rio de Janeiro e por suas muitas cidades possíveis.

5. Referências

- BAUMAN, Zygmunt. **Ensaio sobre o conceito de cultura**. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.
- CAMINHA, Pero Vaz de. **Carta a El Rei D. Manuel**. Dominus: São Paulo, 1963.
- CHOAY, Françoise. **A Alegoria do Patrimônio**. 3. ed. São Paulo: estação liberdade: UNESP, 2006.
- FREYRE, Gilberto. **Casa Grande & Senzala**. 4. ed. Rio de Janeiro / São Paulo: Editora Record, 2001.
- GÂNDAVO, Pero Magalhães. **História da Província de Santa Cruz: a que vulgarmente chamamos Brasil**. Lisboa, Portugal: Oficina de Antônio Gonçalves, 1576. Disponível em: http://purl.pt/121/2/res-365-p_PDF/res-365-p_PDF_24-C-R0150/res-365-p_0000_capa-cap_a_t24-C-R0150.pdf. Acesso em: 10 Set. de 2013.
- HARVEY, David. **Condição Pós-moderna**. São Paulo: Edição Loyola, 1998.
- HILLIER, Iris; ISÚN, Rafael. **Barcelona: Before and After the '92 Olympic Games**. 2010.
- HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence. (org.). **A Invenção das Tradições**. São Paulo: Paz e Terra, 1984.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Visão do Paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil**. São Paulo; Brasiliense, 2000.
- ICOMOS. **Carta Internacional para la Conservación de Ciudades Históricas y Áreas Urbanas Históricas** (Carta de Washington 1987).
- LE GOFF, Jacques. **A História Nova**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- _____. **História e memória**. 5ª ed. Campinas / SP: Editora da Unicamp, 2003.
- OLIVERIRA, Fernando Vicente de. **Capacidade de Carga nas Cidades Históricas**. São Paulo: Papyrus, 2003.

¹³ Cf. SCHEINER, Tereza. Comunicação, Educação, Exposição: Novos Saberes, Novos Sentidos. In: **Semiologia: Revista de Comunicação e Cultura** - ECO/ UFRJ, Rio de Janeiro, ano 3, n.4-5, 2003.

Primeira Carta-relación de Hernando Cortés a La Reina Doña Juana y al Emperador Carlos V em 10 de Julio de 1519.

SCHAERER, Martin. Museologia e História: um campo do conhecimento. **XXIX Encontro Anual do ICOFOM e XV Encontro Regional do ICOFOM LAM**, Córdoba/Argentina, 2006, p. 39.

SCHEINER, Tereza. Comunicação, Educação, Exposição: Novos Saberes, Novos Sentidos. **Semiologia: Revista de Comunicação e Cultura**, ano 3, n.4-5, 2003. Disponível em:

http://www.semiosfera.eco.ufrj.br/anteriores/semiosfera45/conteudo_rep_tscheiner.htm
Acesso em: 10 Set. 2013.

SCHEINER, Tereza. Museologia e Interpretação da Realidade: o discurso da história. **XXIX Encontro Anual do ICOFOM e XV Encontro Regional do ICOFOM LAM**, Córdoba/Argentina, 2006, p. 53.

UNESCO. **Universal Declaration on Cultural Diversity**, 2 November 2001. Legal Instruments.

UNWTO. World Tourism Barometer, v.10, março 2012.

PATRIMÔNIO URBANO E MÚSICA POPULAR: NARRATIVAS PLURAIS NA CIDADE E NO MUSEU

Luiz H. Assis Garcia¹

Resumo

Profundas transformações sociais e culturais na segunda metade do século XX afetaram as formas de pensar, preservar e difundir o patrimônio, provocando o alargamento dessa noção e a redefinição de seu sentido social. Essas mudanças podem ser percebidas, no campo da museologia, tanto nos debates e declarações resultantes de encontros internacionais quanto no surgimento de novas práticas museológicas no âmbito de instituições existentes ou tipologias alternativas que emergiram. Venho conduzindo uma investigação sobre o *Museu Clube da Esquina*, museu digital dedicado a preservar e divulgar a produção artística e as memórias associadas aos músicos a que seu nome remete. Sua sede física será instalada num antigo prédio integrado ao *Circuito Cultural Praça da Liberdade*, em Belo Horizonte. O museu também articula simbolicamente num “roteiro”, através de placas e textos, certos espaços da cidade, como a *Cantina do Lucas*, o *Edifício Levy* e a própria esquina freqüentada pelos membros no bairro *Sta. Teresa*. Processo parecido ocorre na cidade natal dos *Beatles*, Liverpool, em pontos como *Penny Lane*, *Strawberry Field* ou o bar *Cavern Club*. Esses lugares constituem um patrimônio urbano e são apropriados de diversas maneiras. Proponho aqui investigá-las e compará-las através de relatos de cidadãos ou turistas, procurando compreender como participam da construção simbólica dos lugares e de que modo interagem com a narrativa oficial. Considero que a crítica ao discurso unívoco sobre patrimônio reconheceu a existência de narrativas plurais e públicos diversos, criadores de sentidos e participantes ativos na construção desse patrimônio redefinido. Ao mesmo tempo, os museus, as práticas e as políticas de patrimônio são afetados por fluxos que conformam o espaço e o tempo, como a conversão da cultura em mercadoria, a espetacularização da memória e as requalificações urbanas. Nestas confluências pretendo refletir sobre as relações entre museu e sociedade no mundo contemporâneo.

Palavras-chave: museu - patrimônio urbano – música popular – apropriações

Resumen

Profundas transformaciones sociales y culturales en la segunda mitad del siglo XX han afectado a las formas de pensar, preservar y difundir el patrimonio, causando la ampliación de esta noción y la redefinición de su significado social. Estos cambios se pueden ver en el campo de la museología, tanto en los debates y las declaraciones resultantes de las reuniones internacionales como en la aparición de nuevas prácticas museológicas dentro de las instituciones existentes o tipologías alternativas que surgieron. He estado llevando a cabo una investigación sobre el Museo Clube da Esquina, museo digital dedicado a preservar y difundir la producción artística y los recuerdos unidos a los músicos que su nombre hace referencia. Su sede física se instalará en un edificio antiguo integrado a lo *Circuito Cultural Praça da Liberdade*, en Belo

¹ Doutor em História (UFMG), coordenador do Observatório de Museus-UFMG, pesquisador membro do Centro de Convergência de Novas Mídias-UFMG, professor do Curso de Museologia (ECI/UFMG). Contato: lhag@ufmg.br

Horizonte. El museo también articula simbólicamente en una "ruta", mediante tarjetas y textos, ciertas áreas de la ciudad, como el bar *Cantina do Lucas*, *Edifício Levy* y la propia esquina frecuentada por sus participantes en el barrio de Santa Teresa. Un proceso similar ocurre en la ciudad natal de los *Beatles*, Liverpool, en puntos como *Penny Lane*, *Strawberry Field* e lo bar *Cavern Club*. Estos lugares son un patrimonio urbano y son apropiados en diferentes maneras. Propongo aquí investigarlos y compararlos a través de informes de pobladores y turistas, buscando entender cómo participar en la construcción simbólica de los lugares y la forma en que interactúan con el relato oficial. Yo creo que la crítica del discurso unívoco sobre narrativas del patrimonio ha reconocido la existencia de narrativas plurales y audiencias diversas, creadoras de sentido y de participantes activos en la construcción de este patrimonio redefinido. Al mismo tiempo, los museos, las prácticas y las políticas de patrimonio se ven afectados por los flujos que componen el espacio y el tiempo, como la transformación de la cultura en mercancía, la espectacularización de la memoria y la recalificaciones urbanas. En estas confluencias tengo la intención de reflejar acerca de la relación entre el museo y la sociedad en el mundo contemporáneo.

Palabras clave: museo – patrimonio urbano - música popular - apropiaciones

Abstract

In the second half of the XXth century profound social and cultural transformations affected the ways of thinking, preserving and disseminating the heritage, causing an enlargement of this notion and the redefinition of its social meaning. These changes can be perceived in the field of museology, both in debates and statements resulting from international meetings as in the emergence of new museological practices within existing institutions or alternative typologies that emerged. I've been conducting an investigation on Clube da Esquina Museum, a digital museum dedicated to preserving and disseminating the artistic production and the memories related to the musicians that its name refers. Its physical head office will be located in an old building integrated to *Circuito Cultural Praça da Liberdade* in Belo Horizonte. The museum also articulates symbolically by an "itinerary", using plaques and texts, certain areas of the city such as the bar *Cantina do Lucas*, building *Edifício Levy* and the corner itself frequented by the participants in Santa Teresa district. A similar process occurs in the Beatles' hometown, Liverpool, on spots like Penny Lane, Strawberry Field or the Cavern Club. These places are an urban heritage and are appropriated in different ways. I propose here to investigate and compare them through reports of townspeople and tourists, seeking to understand how they participate in the symbolic construction of places and interact with the official narrative. I believe that the criticism on univocal discourses about heritage acknowledged the existence of plural narratives and different audiences, creators of meaning and active participants in the construction of this redefined heritage. At the same time, the museums, the heritage practices and policies are affected by flows that shape space and time, as the conversion of culture as a commodity, the spectacularization of memory and urban renewal. In these confluences I intend to think about the relationship between museum and society in the contemporary world.

Keywords: museum - urban heritage – popular music – appropriations

*Você é o que passa e deixa seu rastro
o lugar imantado do fato de que nele você tenha estado*
Ana Martins Marques

1. Museu e Patrimônio Urbano na Cidade

Profundas transformações sociais e culturais na segunda metade do século XX afetaram as formas de pensar, preservar e difundir o patrimônio, provocando o alargamento dessa noção e a redefinição de seu sentido social. De forma sintética, uma definição contemporânea de patrimônio, na forma como é adotada em órgãos como o ICOM ou a Unesco, reconhece o patrimônio a partir de uma perspectiva holística ou integral, incluindo a cultura material e a imaterial em toda sua complexidade, bem como os bens naturais. Essas mudanças podem ser percebidas, no campo da museologia, tanto nos debates e declarações resultantes de encontros internacionais quanto no surgimento de novas práticas museológicas no âmbito de instituições existentes ou tipologias alternativas que emergiram (CERÁVOLO, 2004). Como aponta Maria Célia Santos,

(...) essa nova conceituação faz com que as discussões em torno da preservação sejam retomadas, contribuindo para o surgimento de novas categorias de museus e para a construção de pressupostos museológicos, até então desconhecidos. (SANTOS, 1996, p.43)

Como não pretendo me delongar na tarefa de narrar detalhadamente essas mudanças, o que extrapolaria os objetivos deste texto, cabe indicar de modo breve que as críticas realizadas especialmente a partir da década de 1970, representaram um ponto de inflexão entre a museologia tradicionalmente centrada nas coleções e a que concebe o museu na profundidade de sua dimensão social. Como bem coloca Myrian Sepúlveda dos Santos:

A partir da década de 1970, as novas práticas desenvolvidas nos museus priorizam o respeito à diversidade cultural, a integração dos museus às diversas realidades locais e a defesa do patrimônio cultural de minorias étnicas e povos carentes. Mais do que isso, os museus modificaram a relação cotidiana entre profissionais de museus, exposições e público. (SANTOS, 2004, p. 58)

Muitos dos desdobramentos do que se convencionou agrupar em torno do termo Nova Museologia afetaram diretamente as relações entre museu e cidade. Ressalte-se aí o reconhecimento da necessidade de deixar de ser uma instituição voltada para ela mesma, passando a incorporar a problemática social e urbana, tornando-se um agente

transformador da sociedade. Essa concepção pode ser verificada, por exemplo, no caso do surgimento do Museu de Anacostia, como relata SANTOS (1996, p.43-44). Ao pensar o contexto urbano como objeto museológico, a mesma autora retoma as reflexões de Ulpiano T. Bezerra de MENESES (1985) que, em um trabalho fulcral para pensar o museu de (e na) cidade, sugere entendê-la enquanto artefato, produto e vetor de relações sociais, para propor atividades museológicas extra-muros a partir de...

(...) certos espaços, paisagens, estruturas, monumentos, equipamentos – enfim, áreas e objetos sensíveis do tecido urbano, socialmente apropriados, percebidos não só na sua carga documental, mas na sua capacidade de alimentar as representações urbanas. (MENESES, 1985, p.201)

É aqui que localizo a interseção entre as reflexões no campo da museologia e o alargamento do conceito de patrimônio no espaço da cidade, na medida em que confluíram na crítica ao discurso oficial unívoco e reconheceram a existência de narrativas plurais e públicos diversos, criadores de sentidos e participantes ativos na construção desse patrimônio redefinido. Assim, além das tradicionais edificações e dos monumentos celebradores de figuras ou eventos consagrados pela história oficial, outros lugares passaram a ser reconhecidos como suportes de memória, passíveis de apropriações, incluindo aí formas de musealização. Como lembra Bianca Freire-Medeiros:

Mundo afora, museus a céu aberto, ecomuseus ou museus vivos são formas híbridas (...) em que narrativas próprias aos museus interagem com a paisagem para construir representações do patrimônio geográfico e histórico de localidades específicas. (FREIRE-MEDEIROS, 2006, p. 54)

Venho conduzindo uma investigação² sobre o *Museu Clube da Esquina* (MCE)³, museu digital dedicado a preservar e divulgar a produção artística e as memórias associadas aos músicos a que seu nome remete. Sua sede física será instalada num antigo prédio integrado ao *Circuito Cultural Praça da Liberdade*, em Belo Horizonte. O museu também articula simbolicamente num “roteiro”, através de placas e textos⁴, certos espaços da cidade, como a *Cantina do Lucas*, o *Edifício Levy* e a própria esquina

² O projeto em andamento *Museu Clube da Esquina: do sonho à cidade*, apoiado pelo Programa Institucional de Auxílio à Pesquisa de Doutores Recém-Contratados da PRPq – UFMG, ao qual agradeço o auxílio para participar deste evento. Desde 2013, conta com apoio da FAPEMIG, via edital Universal.

³ Endereço eletrônico: <<http://www.museuclubedaesquina.org.br/>>

⁴ Ver MUSEU CLUBE DA ESQUINA. Guia de Belo Horizonte: roteiro Clube da Esquina. Belo Horizonte: Associação dos Amigos do Museu Clube da Esquina, 2006; MUSEU Clube da Esquina começa a se alastrar por BH. **O tempo**, 03/12/2005, reproduzido em <<http://www.orkut.com/Main#CommMsgs?tid=2434551103774763913&cmm=6001100&hl=pt-BR>>, acessado em 29 de setembro de 2012.

freqüentada pelos membros no bairro *Santa. Teresa*. Processo parecido ocorre na cidade natal dos *Beatles*, Liverpool, em pontos como *Penny Lane*, *Strawberry Field* ou o bar *Cavern Club*. Uma análise comparativa, inspirada nos temas sugeridos para o Seminário, apresentou-se como possibilidade valiosa para a pesquisa. Considerando que esses lugares constituem patrimônio urbano e são apropriados de diversas maneiras, proponho aqui investigá-los através de relatos de cidadãos ou turistas, procurando compreender como participam da construção simbólica dos lugares e de que modo interagem com a narrativa oficial. Aqui vale lembrar que os museus, as práticas e as políticas de patrimônio são afetados por fluxos que conformam o espaço e o tempo, como a conversão da cultura em mercadoria, a espetacularização da memória e as requalificações urbanas. Nestas confluências pretendo refletir sobre as relações entre museu e sociedade no mundo contemporâneo.

2. A Música Popular e os Sentidos dos Lugares

Os estudos sobre cidades caracterizam-se como área de confluência (não necessariamente harmônica) entre disciplinas, o que fica evidente no uso de marcos teóricos e estratégias metodológicas que partem da sociologia, geografia, história, antropologia e comunicação, entre outras. Na contemporaneidade, as discussões que envolvem o tema da globalização encontram na cidade um de seus principais nós, especialmente na medida em que vem sendo reconhecida a importância do local e da territorialização de práticas sociais, inclusive na formulação de formas de pertencimento, que, simultaneamente, encontram-se entrelaçadas aos consumos transnacionais de bens simbólicos industrializados. Assim, as análises sobre o espaço urbano têm conceituado as cidades como objetos complexos, e, ao mesmo tempo, lócus privilegiado para compreender a articulação das culturas e a negociação de identidades individuais e coletivas. Como diz Mariza Veloso:

(...) o espaço urbano abriga fluxos de informação, de mercadorias e formas diferenciadas de sociabilidade, extremamente complexos, o que demarca a existência de múltiplas territorialidades. (VELOSO, 2003, p.110-111)

A diversidade não exclui as possibilidades de comunicação entre os grupos sociais nem elimina a ocorrência, ainda que conjuntural, da “convergência de sentido” que participa da construção do espaço público (VELOSO, 2003, p.111). A contribuição de José Guilherme MAGNANI, pelo viés da antropologia urbana, ao propor um ajuste de foco para perceber “de perto e de dentro” a vida nas metrópoles contemporâneas, atenta

para a emergência de “(...) novos padrões de troca e de espaços para a sociabilidade e para os rituais da vida pública.” (MAGNANI, 2002, p.26). Assim, não se trata do espaço urbano em sua dimensão puramente material, mas sim da experiência do espaço, que implica em demarcações que emergem dos sentidos depositados por grupos sociais e seus rituais que converte “(...) ruas, praças e monumentos transformam-se em suportes físicos de significações compartilhadas” (ARANTES, 1994, p. 192).

Adoto aqui a categoria “lugar”, considerado como espaço que ganha singularidade a partir das formas de sua apropriação pelos cidadãos, portanto de relações e práticas de natureza coletiva que o tornam referência para os indivíduos (CARLOS, 1996: 68-69). Como a própria cidade, essas relações e práticas são mutáveis no tempo e no espaço. No contexto da experiência atual, marcada por rupturas, fragmentações e incertezas, houve tentativas de atribuir aos lugares uma estabilidade que garantiria a preservação do patrimônio de uma dada e definida comunidade. Justamente por isso Doreen Massey faz uma crítica do que chama de “noção reacionária do lugar”, entendendo-o não como uma fronteira definida para o local, mas como “encontro” construído a partir de uma “constelação particular de relações sociais” que articula local e global (MASSEY, 2000, p.178). Longe de esgotar uma discussão que já mereceu atenção de autores da estatura intelectual de Milton Santos, Michel De Certeau ou David Harvey, cabe aqui destacar que entendo “lugar” como resultado de interações em processo, que não opõe interior e exterior, dentro e fora, e que comporta várias identidades, plurais, concorrentes e cambiáveis.

Essa tem sido a marca dos estudos sobre as relações entre música popular, identidade e lugar, sob influência de áreas de pesquisa diversas, como a etnomusicologia, a sociologia da cultura e a geografia cultural. Numa boa síntese, “the social relations embedded within music production and consumption contribute to the production of particular places.” (KRUSE II, 2003, p.155). Cumpre lembrar que a música popular, em sua trajetória social-histórica, está intimamente relacionada às transformações próprias da modernidade, como a urbanização, a presença das massas na cidade e a introdução dos meios massivos de comunicação:

Na entrada do século XX, os sujeitos que faziam música popular experimentavam os dilemas da modernidade de perto, na medida em que sua própria linguagem musical era uma expressão inequívoca das suas contradições (GARCIA, 2011, p. 111)

Nesta perspectiva, se tomamos o popular-urbano como “lugar de mestiçagens e reapropriações” (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 149), podemos considerar que a música

popular “(...) oferece os meios pelos quais as hierarquias de lugar são negociadas e transformadas”⁵ (STOKES, 1996, p. 4). Se a canção pode informar um “sentido de lugar” para indivíduos e comunidades (STOKES, 1996, p.3), pode representar, simultaneamente, um “lugar de sentido”, configurando-se como ponto nodal em que disputas simbólicas são travadas, forças sociais são mobilizadas e interlocuções possíveis são construídas. Desse modo, para pensar a seguir as narrativas plurais sobre patrimônio urbano relacionado à música popular, tomo como premissa que...

É possível reconhecer traços físicos e afetivos do passado musical dentro do presente material, e perceber o ambiente material como um palimpsesto que oferece camadas cronológicas de significado musical, uma sobreposta sobre outra, com as novas camadas coexistindo, mais que se contrapondo, com as anteriores. Esta sedimentação musical dispara emoções e fornece uma fonte para memórias coletivas e um arcabouço de símbolos que permite a grupos locais dialogar e reter uma noção de história e identidade coletiva. (COHEN, 2007, p.10)

3. Narrativas Plurais em Belo Horizonte e Liverpool

Os lugares dos quais vou tratar em seguida já foram objeto de pesquisas e artigos feitos por mim em outras ocasiões. Não são escolhas casuais, pois é impossível compreender o Clube da Esquina sem investigar a fundo sua relação com o espaço da cidade, bem como um clichê discutir...

(...) como a música constrói ou é usada para representar um lugar, sendo um exemplo disso a forma como os Beatles atribuíram sentido a lugares e significados musicais associados através de canções como Penny Lane ou Strawberry Fields Forever, as quais, por sua vez, têm impacto em como as pessoas compreendem estes lugares (NEGUS, 1996, p.185)

O viés que adoto aqui, porém, é inédito, e se diferencia basicamente por duas razões. Primeiro, pela ênfase dada na problemática do patrimônio, que até então não havia sido alvo de reflexão detida. Segundo, porque desloca o foco, antes muito concentrado nos músicos populares, para o público, composto basicamente por residentes e visitantes das cidades abordadas. Farei poucas considerações concentradas nas canções ou nos seus compositores, remetendo o leitor que porventura se interessar a trabalhos que se dedicam a este fim (GARCIA, 2011; GARCIA, 2012). Essa mudança de foco provocou a adoção de diferentes estratégias para a pesquisa empírica, em que combinei fontes visuais e relatos escritos, reunidas através de um trabalho de campo

⁵ Todas as traduções do inglês são minhas.

realizado em Belo Horizonte e outro navegando via internet por sítios eletrônicos e redes sociais relacionados aos lugares abordados. Inspirado por postagens de amigos músicos residentes em Belo Horizonte que haviam se deslocado para Liverpool para tocar no International Beatle Week Festival⁶, criei uma página no Facebook⁷ denominada **Pesquisa experimental: patrimônio urbano e música popular**, utilizando-a como ferramenta de pesquisa. A página funciona simultaneamente como arquivo digital, fórum de discussão, meio de contato e diário eletrônico, e boa parte do que será exposto a seguir é resultado parcial da análise do material que lá se encontra.

Porém começo de um relato de pesquisa de campo do norte-americano Robert Kruse II que combina uma pitada de geografia cultural e ironia liverpudliana:

Porque você quer ir a Penny Lane?' meu anfitrião perguntou durante uma conversa na cozinha na manhã seguinte no café-da-manhã (...) 'Não há nada lá'. A vida inteira um residente de Liverpool, ele brincou que Paul McCartney havia, ao referir-se ao abrigo de ônibus no meio da rotatória (...) essencialmente imortalizado um banheiro público (KRUSE II, 2005, p.100).

A ironia do morador coloca de imediato a diferença entre a sua percepção e a do pesquisador/turista, e ao mesmo tempo nos lembra que há significados vernaculares, corriqueiros nos lugares, que pertencem à biografia de outros cidadãos que não os músicos populares que compuseram canções sobre eles. Isso também é válido no caso do Clube da Esquina, ainda que nesse caso sejam os próprios membros do grupo os primeiros a salientar esse aspecto comum, seja na narrativa do livro de Márcio Borges "(...) um pedaço de calçada e um simples meio-fio, onde os adolescentes da rua (...) costumavam vadiar, tocar violão, ficar de bobeira (...)") (BORGES, 1996, p. 167), em vários depoimentos de Lô Borges ou no texto da própria placa indicativa colocada lá pelo MCE, que menciona os frequentadores do lugar que não eram músicos e narra a origem mais do que prosaica da expressão 'Clube da Esquina', cunhada pela mãe dos músicos para designar o local de modo até pejorativo. A diferença entre o olhar estrangeiro do visitante e o do morador também transparece noutro trecho do livro de Márcio Borges, em que relata a vinda a Belo Horizonte de Lyle Mays, tecladista da banda do jazzista norte-americano Pat Metheny, na companhia do saxofonista Nivaldo Ornelas para conhecer um simples pedaço de meio-fio:

⁶ Evento organizado anualmente pela Cavern City Tour, principal operadora de turismo de Liverpool. Até a década de 1990 um evento de pequenas proporções, atrai atualmente grande público de todo o mundo, inclusive bandas "tributo" de mais de 20 países, segundo <<http://www.cavernclub.org/beatles-festival-2012/item/2012-beatles-festival>> , acessado em 11/09/2012. Agradeço especialmente a contribuição e as fotos disponibilizadas na rede por Vladimir Magalhães, da banda Hocus Pocus, e Maurício Ribeiro.

⁷ <<https://www.facebook.com/ExperimentalPatrimonioUrbeMusPopular>> , criada em 31/08/2012. Seu conteúdo é público, mas para fazer comentários ou receber postagens é preciso ter cadastro no Facebook.

(...) entraram num táxi e mandaram tocar para Santa Tereza, rua Divinópolis esquina com rua Paraisópolis. Pararam um minuto. Lyle nem desceu do carro. Observou bem: um cruzamento, duas ruas, quatro ângulos, quatro casas residenciais absolutamente comuns e sem graça – e mais nada. My God! – exclamou. (BORGES, 1996, p.351)

Percebo que se formam narrativas concorrentes que revelam a tensão entre o ordinário e o extraordinário, entre o estranho e o familiar. Ela também aparece em vários relatos que recolhi que procuram desfazer o desconhecimento sobre os lugares. Neste caso, independente do autor ser ou não um morador, é preciso que tenha algum conhecimento da história dos músicos e dos lugares sobre os quais pretende esclarecer outras pessoas. Na postagem “Uma esquina, um clube” do blog Bala Perdida, o autor entrelaça fotos do lugar (inclusive detalhe das placas indicativas) e as seguintes linhas “Preste bem atenção nesta esquina. Parece uma esquina comum em um bairro de classe média baixa, em qualquer capital brasileira. Mas não é. Talvez, essa seja a esquina mais famosa da nossa música popular (...)”. Um dos usuários que compartilhou no dia 13/09/12 uma das fotos que fiz da mesma esquina no trabalho de campo, escreveu assim: “pra quem sempre achou que fosse um clube...”. Ou o comentário do vídeo de Milton Nascimento executando a canção *Clube da Esquina* assinado por jokabbhz: “mais uma perola da Musica Mineira: Para quem não conhece Clube da Esquina não era nem um bar ou outra coisa, era sim uma Esquina como outra qualquer. (...)”. De forma análoga, Bill Holmes, de Washington DC, comentando a foto do portão de Strawberry Field que postou no Flickr, diz que “é um lugar real em Liverpool, mas não há morangos por lá”⁸. Os comentários relativos a fotos em Penny Lane também se ocupam muito em confirmar a concretude dos elementos narrados na canção, como a rotatória ou a barbearia⁹. Essa leitura do público de alguma forma parece querer compensar a complexidade das significações sobrepostas por seus compositores (GARCIA, 2011).

Os comentários mais extensos associados a fotografias, em blogs, grupos virtuais especializados ou páginas dedicadas de fãs, mostram uma forma de apropriação em que a narrativa das experiências pessoais (das viagens aos lugares, das recordações associadas à passagem por eles ou à escuta das canções) combina-se ao conhecimento sobre a história do lugar para traduzir uma forma específica de pertencimento. Por exemplo, quando postei um link de uma foto do Edifício Levy na página de um grupo de admiradores do Clube da Esquina¹⁰, uma das participantes comentou em 24/09/2012,

⁸ <http://www.flickr.com/photos/flaneur/3770282963/> acessado em 26/09/2012.

⁹ Os relatos que encontro indicam que por um certo período a prefeitura de Liverpool desistiu de substituir as placas indicativas de logradouro que eram retiradas como *souvenirs* constantemente em Penny Lane, optando por pintar o nome do logradouro no muro. Atualmente há placas fixas ao solo.

¹⁰ Agradeço a contribuição dos diversos participantes da página Blog do Clube da Esquina.

demonstrando saber que era o “Edifício Levy, no centro de BHz, na Av. Amazonas, onde Bituca [apelido de Milton Nascimento] e Lô Borges se encontraram pela 1ª vez, (...)” e que “(...) A um quarteirão dali, na Rua Tupis, no Edifício Cesário Alvim, moravam, Toninho Horta e Beto Guedes! BHz era mesmo uma aldeia, e o Universo conspirou a favor da reunião desses caras do Clube da Esquina!”.

Em outro contexto, comentando um texto postado em 2006¹¹, em comemoração aos 35 anos da gravação do álbum Clube da Esquina, Vanyze, escreveu de Salvador, na Bahia:

Um dia vou acabar indo a BH para conhecer o bairro de Santa Teeza[sic] e a célebre esquina. Na adolescência, eu e meus amigos também **tivemos a nossa esquina** em Boa Nova, no sudoeste baiano. **A identificação é total.** [grifos meus]

Chamo a atenção para o fato de que o autor deixa saber que ainda não esteve fisicamente no lugar, mas com ele se identifica de forma intensa. O material relacionado aos Beatles também evidencia essa característica trans-local:

those who invest in popular music as an aspect of cultural heritage are equally apt to articulate this in trans-local, generationally based terms. They view popular music as something that bonds and shapes individuals through specific instances of cultural memory tied to their collective associations with particular music scenes and associated cultural groups as these manifest themselves at a global level (BENNETT, 2009, p.477)

O exemplo perfeito aqui é o Wall of Fame (muro da fama) do Cavern Club. Nessa parede estão gravados em baixo relevo nos tijolos os nomes de todos os músicos – dos notórios aos anônimos - que tocaram no bar, seja na sua antiga sede ou na reconstruída¹². O Cavern guarda um significado local associado à cena musical de Liverpool, ao mesmo tempo que aciona uma dimensão global pelo que representa para os fãs dos Beatles ao redor do mundo.

Se canções resignificaram os lugares, inclusive em sua dimensão global, o desejo de deslocar-se em direção aos lugares expressa a vontade de apropriar-se dele e deixar marcada ou registrada sua passagem por eles. Autores como Kruse II e Alderman empregam inclusive o termo “peregrinação”, quando querem diferenciar o deslocamento de admiradores e a visita turística corriqueira. Uma forma bastante recorrente de fazê-

¹¹ ROSA, Sérgio. <http://www.overmundo.com.br/overblog/clube-da-esquina-35-anos-depois> , acessado em 29/09/2012.

¹² Neste último mês de agosto o guitarrista Andreas Kisser tornou-se o primeiro brasileiro a figurar no Wall of Fame, como pude ver em primeira mão através de foto compartilhada por Maurício Ribeiro. Entre os blogs pesquisados a respeito da história do Cavern Club, ver <http://obaudoedu.blogspot.com.br/2011/08/cavern-club-o-pub-mais-famoso-do.html>, acessado em 13/09/2012 e <http://www.sixtiescity.com/Cavern/cavern7.htm> acessado em 28/09/2012. Pela quantidade de fotos compartilhadas via internet, é um dos lugares associados aos Beatles mais visitados.

lo é através de fotografias, capturando o instante da presença em um suporte documental que pode ser acessado posteriormente. A possibilidade de fazer fotos digitais através de câmeras e celulares permitiu a literal inundação da internet com esse tipo de registro. Durante a pesquisa, as imagens digitais permitiram visualizar outra forma de apropriação que despertou muitas questões: os grafites ou inscrições, visíveis em muros, placas, e até mesmo no portão de metal em Strawberry Field. Kruse II se interroga se essas intervenções seriam a expressão do desejo de fazer parte de uma história em particular, de dar visibilidade ao espaço social de um determinado grupo ou de simplesmente marcar uma presença no lugar. Estudando o caso do muro na antiga mansão de Elvis Presley, Alderman considera que:

As escritas nas paredes de Graceland representam modos vernaculares e diversos de santificar o cantor. Enfocando o processo de inscrição, o estudo enfatiza a ideia dos visitantes como autores ou criadores da memória e da religiosidade sobre Elvis (...) são também um lugar para alguns visitantes conduzirem um diálogo sóbrio sobre o derradeiro significado da vida e da imagem do cantor (ALDERMAN, 2002, p.28; p.31)

O exame que venho fazendo das escrituras mostra que essas formas de apropriação convivem, mas com predominância da marcação de presença, através da grafia do nome, da data e eventualmente do local de procedência no caso dos viajantes. Mas também há sinais gráficos como corações ou o sinal de “paz e amor”, trechos de letras ou títulos de canções dos Beatles, corroborando a sugestão de Alderman e colocando-se à parte e eventualmente em contraponto à formação de um discurso oficial relacionado à exploração econômica/turística que descarta a controvérsia e a tensão em torno de um determinado objeto ou lugar. Nesse ponto há muitas diferenças entre os lugares pesquisados em Belo Horizonte e Liverpool. Ao contrário do que observamos em Strawberry Field e Penny Lane, nesse caso não há integração entre as marcas feitas com spray e as placas que denominam/demarcam o lugar. As imagens feitas por mim em campo mostram narrativas totalmente concorrentes, pois nesse caso as pichações demarcam outro lugar e outras presenças, totalmente alheias à história ou memória do Clube da Esquina.

4. Considerações Finais

O reconhecimento do papel que jogam os lugares na constituição e negociação das identidades fez deles alvos das iniciativas de preservação, das ações das políticas de patrimônio e eventualmente de musealizações (GARCIA 2009), evidenciando aí o caráter

deliberado que Pierre Nora, em influente trabalho, identifica na produção dos “lugares de memória” (NORA, 1993, p.21-28). É preciso apontar que é recente, ainda que cada vez mais intenso, o ímpeto das instituições de consagração do patrimônio em relação à música popular, tida tradicionalmente como uma forma bastarda e desvalorizada por seu vínculo com o mercado e a indústria cultural (BENNETT, 2009; GARCIA, 2011). Em Belo Horizonte, um caso pioneiro foi o tombamento pelo município da Cantina do Lucas, em 1998. Como propõe Sara Cohen:

Such places are not just represented through music making but may also be experienced. The bohemian feel of Liverpool's Cavern Club, for example, was reinforced by its location in a warehouse cellar, its black painted walls and its dank, subterranean atmosphere (COHEN, 2007, p.6)

Emergem assim narrativas oficiais, gestadas nos órgãos públicos, projetos financiados por leis de incentivos ou em empreendimentos privados associados ao turismo, calcadas na atribuição de valor aos lugares ligados à música popular. As iniciativas de reconhecimento mais visíveis foram a colocação das placas indicativas por parte do MCE em 2005, reforçando todo um projeto de fabricação de um “lugar de memória” sobre o Clube da Esquina que começara na década anterior¹³. Seu limite porém é a própria informalidade que marcar a construção dos sentidos sobre a esquina (GARCIA, 2012) e que alimentam as narrativas produzidas sobre ela por habitantes e eventuais visitantes.

Em Liverpool, surgiram corporações que administram todo um circuito comercial integrando lugares e roteiros turísticos. As ações comerciais sobrepõem à paisagem vernacular da cidade uma paisagem comercial, e uma “autenticidade” fabricada da qual o Cavern é exemplo cabal. Eu acrescentaria que as ações oficiais de política de patrimônio também esse efeito de sobreposição, salientando que não apagam o que já havia, nem excluem outras possibilidades de apropriação, como foi mostrado até aqui. Desse modo as iniciativas que partem do museu em direção à cidade não podem pretender solapar essas diversas narrativas, mas sim reconhecê-las como constitutivas do lugar.

¹³ Em 1996 foi lançada “placa alusiva aos 30 anos do mais importante movimento musical contemporâneo mineiro, (...) doada pela BELOTUR e confeccionada pela ACESITA” que “(...) serviu para registrar o local exato das reuniões do grupo, de grande importância na vida cultural de BEAGÁ, e desconhecido do público em geral”. [grifo meu] <http://www.belo Horizonte.mg.gov.br/local/atrativos-turisticos/obras-de-arte/placa-comemorativa-do-clube-da-esquina> acessado em 28/09/2012.

5. Referências

- ALDERMAN, Writing on the Graceland wall: on the importance of authorship in pilgrimage landscapes. **Tourism Recreation Research**, p.27-33, 2002.
- ARANTES, Antonio A. A guerra dos lugares. Cidade. **Revista do patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, n.23. Rio de Janeiro: IPHAN, p.191-203, 1994.
- BENNETT, Andy. "Heritage rock": Rock music, representation and heritage discourse. **Poetics**, Elsevier, n.37, 2009. p. 474–489.
- BORGES, Márcio. **Os sonhos não envelhecem: histórias do Clube da Esquina**. São Paulo: Geração Editorial, 1996.
- CARLOS, Ana Fani A. **O lugar no/do mundo**. São Paulo: HUCITEC, 1996.
- CERÁVOLO, Suely Moraes. 2004. Delineamentos para uma teoria da Museologia. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, v.12, p. 237-268, jan./dez.
- COHEN, Sarah. Identity, place and the 'Liverpool sound'. In: STOKES, Martin (edit.). **Ethnicity, identity and music: the musical construction of place**. Oxford: Berg Publishers, 1994. p.117-135.
- COHEN, Sara. "Rock Landmark at Risk": Popular Music, Urban Regeneration, and the Built Urban Environment. **Journal of Popular Music Studies**, Blackwell Publishing Ltd., v.9, Issue 1, p.3-25, April 2007.
- FREIRE-MEDEIROS, Bianca. Favela como Patrimônio da Cidade? Reflexões e polêmicas acerca de dois museus. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro: FGV, v.2, n.38, p.49-66, 2006.
- GARCIA, Luiz Henrique A. O lugar da História: intervenções museais no espaço urbano em Belo Horizonte In: **Anais da VII Semana dos Museus USP**, São Paulo, p.62-70, 2009.
- GARCIA, Luiz Henrique Assis. Em meus olhos e ouvidos: música popular, deslocamento no espaço urbano e a produção de sentidos em lugares dos Beatles. **Estudos Históricos**, v.24, n.47, p. 99-118, Rio de Janeiro, 2011.
- GARCIA, Luiz Henrique Assis. Canções Feitas na Esquina do Mundo: música popular e trocas culturais na metrópole através da obra do Clube da Esquina. **Revista Brasileira de Estudos da Canção** n.2, p.40-61, jul-dez 2012.
- KRUSE II, Robert J. Imagining Strawberry Fields as a place of pilgrimage. **Area**, 35.2, p.154-162, 2003.
- KRUSE II, Robert J. The Beatles as Place Makers: Narrated Landscapes in Liverpool, England. **Journal of Cultural Geography**, spring/summer, n 22.2, p.87-114, 2005.
- MAGNANI, José Guilherme Cantor. De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 17, n. 49, p.11-29, 2002.
- MARTÍN BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.
- MASSEY, Doreen. Um sentido global do lugar. In: ARANTES, Antônio (org.) **O espaço da diferença**. Campinas: Papirus, 2000. p.176-185.
- MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. O museu na cidade x a cidade no museu. Para uma abordagem histórica dos museus de cidade. **Revista Brasileira de História**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 8/9, p.197-205, 1985.
- MUSEU CLUBE DA ESQUINA. **Guia de Belo Horizonte: roteiro Clube da Esquina**. Belo Horizonte: Associação dos Amigos do Museu Clube da Esquina, 2006.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História**. São Paulo: PUC-SP, n.10, p.07-28, 1993.

VELOSO, Mariza. O museu como espaço público. In: SANTOS, Afonso C.M. dos, KESSEL, Carlos, GUIMARAENS, Cêça (orgs.). **Livro do Seminário Internacional Museus e Cidades**. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, p.104-122, 2004.

SANTOS, Maria Célia M. Uma abordagem museológica do contexto urbano. **Cadernos de Sociomuseologia Centro de Estudos de Sociomuseologia**, ULHT, 5, Jun. 2009, pp. 35-57.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. Museus brasileiros e política cultural. **Rev. bras. Ci. Soc**, 2004, vol.19, n.55, pp. 53-72.

STOKES, Martin. Introduction. In: STOKES, Martin (edit.). **Ethnicity, identity and music: the musical construction of place**. Oxford: Berg Publishers, 1994, pp.1-27.

PERSPECTIVAS PARA UMA MUSEALIZAÇÃO DAS RUÍNAS DA IGREJA INACABADA NA CIDADE DE ALAGOINHAS/BA

Priscila Maria de Jesus¹; Daniel Francisco dos Santos²

Resumo

O presente trabalho consiste em parte da pesquisa realizada e apresentada no Mestrado em Crítica Cultural da Universidade do Estado da Bahia (UNEB), que teve como um dos objetos de estudo o projeto de musealização das ruínas da Igreja Inacabada, na cidade de Alagoinhas. O texto analisa a situação do bem na atualidade (práticas de preservação e conservação adotadas) e seu processo de tombamento municipal, no ano de 2011, além de analisar o engajamento e participação da sociedade civil alagoinhense como agentes atuantes no processo de patrimonialização das ruínas. A partir de uma análise histórica e simbólica do espaço como um lugar de memória para a comunidade do entorno e da construção da identidade local, parte-se para a análise do projeto de implantação de um museu no atual Parque do Homem Livre que englobará as ruínas enquanto parte do Museu do Homem Livre. Por meio de uma análise crítica do projeto e suas possíveis repercussões para o contexto onde está inserido, a pesquisa questiona a proposta de musealização e como esta se insere no contexto sociocultural do bairro de Alagoinhas Velha.

Palavras-chave: Memória, Musealização, Patrimônio, Patrimonialização, Procedimentos

Resumen

Este artículo es parte de la investigación realizada y presentada en el Master de Crítica Cultural de la Universidade do Estado da Bahia (UNEB), que tuvo como uno de los objetos de estudio la musealización de las ruinas de la iglesia inacabada, en la ciudad de Alagoinhas. En el documento se analiza la situación y hoy (las prácticas de conservación adoptadas) y su proceso municipal de inflexión que se produjo en el año 2011, además de analizar el compromiso y la participación de la sociedad civil alagoinhense como agentes en el proceso de patrimonialización de las ruinas. Mientras un espacio histórico y simbólico como lugar de memoria para la comunidad que la rodea, y la construcción de la identidad local, parte con el análisis del proyecto de implantación de un museo en el actual Parque del Hombre Libre como parte del Museo del Hombre Libre. A través de un análisis crítico del proyecto y sus posibles repercusiones para el contexto en el que opera, la investigación cuestiona la propuesta de musealización y cómo esto encaja en el contexto sociocultural del barrio de Alagoinhas Velha.

Palabras-clave: Memoria, Musealización, Patrimonio, Patrimonialización, Procedimientos

¹ Museóloga, Mestre em Crítica Cultural pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB); atualmente é Professora Efetiva do Núcleo de Museologia da Universidade Federal de Sergipe, Campus Laranjeiras, e-mail: priscilamdj@gmail.com

² Historiador, Mestrado em História pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), Doutorado em História pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) e Pós-Doutorado pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Atualmente é Professor Pleno da Universidade do Estado da Bahia, e-mail: dafsantos@uneb.br

Abstract

This work is part of research conducted and presented in the Master of Cultural Criticism from the Universidade do Estado da Bahia (UNEB), which had as one of the objects of study design musealization the ruins of the Unfinished Church, in the city of Alagoinhas. The paper analyzes the situation well today (preservation and conservation practices adopted) and its municipal tipping process that occurred in the year 2011, in addition to analyzing the engagement and participation of civil society alagoinhense as agents in the process patrimonialization the ruins. From a historical and symbolic space as a place of memory for the surrounding community, and the construction of local identity part to the analysis of the implementation project of a museum at the current park encompassing the Man Free Park as part of the Man Free Museum. Through a critical analysis of the project and its possible repercussions for the context in which it operates, the research questions the proposed musealization and how this fits into the social and cultural context of the neighborhood of Alagoinhas Velha.

Keywords: Musealization, Memory, Heritage, Patrimonialization, Procedures,

1. Das Ruínas da Igreja Inacabada

Localizada a 107 km de Salvador e situada no Litoral Norte baiano, foi a partir da construção da Capela de Santo Antonio que a cidade de Alagoinhas surgiu. Além de ser o marco de fundação da cidade são as ruínas da Igreja Inacabada de Alagoinhas que evidenciarão as mudanças socioculturais e econômicas pelas quais passou a cidade com a implantação da estrada de ferro. Construída seguindo um estilo jesuítico, a nova igreja que ocuparia o lugar da antiga capela erigida.

Possue uma igreja muito regular, um cemitério em mau estado, e, dominando a antiga villa, as ruínas de um templo vasto, que teria sido soberbo, se, uma vez terminado, o tivesse adornado internamente de acordo com a grandiosidade do exterior. (BARREIRA, 1902, p. 20)

Sua construção em pedra, de meados do século XIX, inicia-se com o seu cruzeiro, em frente à construção. O mesmo apresenta uma estrutura simples e em cimento, o que sugere que foi construído muito após a igreja, sendo atribuída ao século XX. Sua peculiaridade consiste nas imagens que foram ofertadas ao pé do cruzeiro que permanecem até hoje, expostas às intempéries do tempo. Segundo o Sr. José Luiz de Souza Santos, morador do bairro e atuante da paróquia local, essas imagens eram colocadas pelas pessoas como uma oferenda, para agradecer ou pedir uma graça, assumindo a função de ex-votos (v. *Figura 01*).



Figura 01 - Detalhes do cruzeiro. Foto: Priscila de Jesus (abril/maio de 2011).

É possível identificar nos ex-votos³ a predominância de imagens de cunho religioso, seja bi ou tridimensionais, como Santo Antônio, Jesus Cristo, São Sebastião, Nossa Senhora, São Jorge, Santa Bárbara, mas também imagens de Iemanjá, Cosme e Damião, guias de contas, entre outros.

A igreja destaca-se por sua arquitetura em pedra que apresenta na entrada três portas em arcos ogivais⁴, os mesmos ladeados por meias-colunas em estilo dórico⁵. Sua estrutura é maciça e constituída de pedra e os arcos da construção são feitos com tijolos de argila, o que permite mais facilmente a realização das curvaturas.

³ Segundo José Claudio Alves de Oliveira os ex-votos, além de seu cunho religioso, relacionado ao pagamento de promessas realizadas também tem um valor documental, que transmite uma mensagem específica entre o sujeito (devoto) e o Santo de devoção, essa mensagem pode se apresentar de diversas maneiras, seja iconográfica, linguística ou fotográfica. Para o autor existe, além da visão do promesseiro a do pesquisador/cientista: “Para o cientista, o ex-voto não é apenas um elemento de arte e promessa, é também um documento (de várias formas) que equivale às “solicitações” e “pagamentos” das “graças”, que possuem formas específicas de almejar e de comunicar”. (OLIVEIRA, 2006, p. 112).

⁴ Forma arquitetônica característica do período Gótico (Idade Média), desenvolvido na França, cujo arco apresenta uma forma pontiaguda na parte superior (JANSON, 2009).

⁵ Primeira ordem arquitetônica da Grécia Antiga, entre suas características das colunas estão: ausência de base, o fuste pode ser liso (mais raramente) ou apresentar uma média de 20 (vinte) estrias ou sulcos e capitel em formato de coxim (SUMMERSON, 2010).



Figura 02 – Ruínas da Igreja Inacabada. Foto: Priscila de Jesus (abril/maio de 2011).

A igreja está situada em uma elevação e é o ponto referencial do bairro de Alagoinhas Velha. Ladeada por vias de acesso (ruas nas quais transitam diariamente ônibus, carros, caminhões, além de pedestres), à frente está localizada a Praça Pedro da Costa Dórea, à direita e à esquerda pontos comerciais e algumas residências, e na parte de trás o prédio da antiga Escola Municipal Ladislau Cavalcanti, que foi desativada e que atualmente funciona como um depósito para material da prefeitura. A mesma apresenta uma cerca em ferro protegendo toda a construção, que segundo o Sr. José Luiz de Souza Santos⁶, foi erguida na década de 1970. Antes de sua realização as pessoas costumavam andar e passear por dentro da igreja, a cerca tinha como objetivo impedir a entrada destas no seu interior, enquanto o projeto inicial da construção de um jardim e a colocação de bancos no interior da igreja fosse realizado, mas o projeto foi abandonado antes de iniciar. A partir de então, as pessoas deixaram de ter acesso a parte interna da igreja, motivado também pelos problemas de estrutura apresentados, como é possível

⁶ Morador do bairro de Alagoinhas Velha, em entrevista concedida no dia 18 de agosto de 2011.

perceber na *Figura 03*, onde a mesma encontra-se escorada por vigas de madeira para que não tombe, como algumas paredes que já ruíram.



Figura 03 – Escoramento da estrutura e parte que já desabou. Foto: Priscila de Jesus (abril/maio de 2011).

A exposição direta às intempéries do tempo, a falta de recursos para a restauração da construção e o próprio tráfego dos veículos nas proximidades contribuem para o processo de deterioração da edificação. Além de ser um marco para a fundação da cidade, as ruínas da igreja inacabada também mantém uma relação com as manifestações religiosas, onde são feitas procissões no seu entorno em datas festivas, como a Semana Santa. Na primeira metade do século passado foi construída a capela de Santo Antonio, ligada a Paróquia de São Francisco, na praça Frei Leão, que é responsável pelas atividades religiosas católicas no bairro de Alagoinhas Velha.

No dia 15 de abril de 2011 foi promulgada a Lei nº 2.101/11 que faz o tombamento municipal das ruínas da igreja inacabada, por seu valor histórico e cultural para a cidade de Alagoinhas. Nos quatro artigos que compõem a Lei, não explicita nenhuma informação ao seu entorno ou responsabilidades, restringindo-se apenas ao seu tombamento.

2. A Interpretação do Patrimônio

Como parte da proposta de se entender o que a população jovem entende por patrimônio, foi preparado um questionário com 11 (onze) perguntas para ser aplicado com os jovens do Colégio Estadual São Francisco, localizado próximo ao Parque da

Cidade. Inicialmente tinha optado pela aplicação dos questionários com os discentes pertencentes ao 9º Ano (antiga 8ª série do Ensino Fundamental), mas essa ideia apresentou algumas dificuldades. O Colégio possui duas turmas de 9º Ano no período matutino (8ªM1 e 8ªM2), cada uma com aproximadamente 30 (trinta) discentes. Mas, no dia em que foi aplicar o questionário, a 8ªM1 já havia sido liberada e parte da 8ªM2 havia saído com a outra turma, assim, foram aplicados apenas 14 questionários na 8ªM2 no dia 04 de agosto de 2011.

Para ter um número maior de informantes nos questionários, optou-se pela aplicação do mesmo também com uma das turmas de 7ª série (8º Ano). Assim, a única turma que estava presente no Colégio foi a 7ªM2, que estava tendo aula de Inglês, os discentes mostraram bastante empolgação com a aplicação do questionário, onde responderam os 23 (vinte e três) discentes presentes. O questionário só pôde ser aplicado na turma 8ªM1 no dia 19 de agosto, quando 23 (vinte e três) discentes responderam as questões antes de serem liberados. No que se refere à faixa etária, as turmas apresentam uma proximidade entre elas, sendo que a 7ªM2 apresenta discentes de 12 a 18 anos; a 8ªM1 de 13 a 17 anos; e a 8ªM2 de 15 a 19 anos.

Abaixo segue Tabela 01 com os dados obtidos com o questionário:

Tabela 01 – Dados do questionário.

Questões	7ªM2	8ªM1	8ªM2
	23 discentes	23 discentes	14 discentes
Discentes que moram no mesmo bairro que estudam	14	17	06
Já visitou algum museu	05	05	07
Sabe da existência do Museu na Estação Ferroviária	06	05	04
Já visitaram o Museu na Estação Ferroviária	05	03	02

Os dados supracitados se inserem na média nacional, abordada por Lara Filho, na qual ele informa que:

[...] pelos dados da última pesquisa do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) e do Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA), 92% da população brasileira nunca visitou um museu e 93% nunca foram a uma exposição de arte. (LARA FILHO, 2009, p. 164).

Os dados apresentados por Lara Filho e os coletados nos questionários aplicados no Colégio Estadual São Francisco mostram que os museus ainda não alcançam e nem fazem parte da realidade de grande parte da população brasileira e alagoinhense jovem pesquisada. Os discentes que visitaram algum museu citaram o Museu Náutico (05 discentes), em Salvador; o Museu de Lampião e Maria Bonita (01 discente); uma discente que veio de São Paulo disse que já foi nos museus da capital paulista; e o Museu da Estação Ferroviária (Atual Museu de Arte e Memória de Alagoinhas – MAMA) e alguns discentes informaram que não lembravam o nome da instituição visitada. Percebe-se também que a maioria não sabia da existência de um museu na Estação Ferroviária São Francisco e quando questionado o porquê, alegou falta de interesse, outros alegaram que não sabiam da existência da instituição ou falta de oportunidade.

É possível notar, também, como os-(as) discentes conceituam memória, patrimônio e museu. A noção de memória é associada pela grande parte deles à questões como lembrança, o guardar algo vivido no passado, a exemplo das falas abaixo:

- *“Memória é onde nós guardamos várias lembranças boas e ruins. Que faz parte da nossa vida.”* (Anna Paula, 14 anos, 7ªM2);
- *“Algo que fica no passado mais que a gente ainda se lembra.”* (Elizangela, 16 anos, 8ªM1);
- *“Memória é uma coisa que você lembra ou esquece.”* (Luan, 15 anos, 8ªM1);
- *“Uma coisa para guardarmos hoje para lembrar amanhã.”* (Jeanderson, 17 anos, 8ªM2).

Percebe-se que a ideia de memória está associada a algo que foi vivido no passado e nos permite lembrar no presente, a memória como uma lembrança de acontecimentos da vida, sejam eles bons ou não. Ou como disse Luan, sem ela você pode lembrar ou esquecer. Com a leitura das respostas apresentadas por eles-(as) é possível ver a semelhança nas concepções apresentadas, mas será a partir da definição de patrimônio cultural que memória (como lembrança do passado), que tem ou conta uma história, ganhará uma conotação cultura maior, permeada por uma noção de delimitação geográfica, que se misturarão.

- *“Para mim patrimônio cultural é tudo aquilo que lembra uma história sobre alguma coisa do passado que lembra a cultura da cidade.”* (Jessica, 13 anos, 7ªM2);

- *“É algo que já tem anos no bairro que você mora, que aí já virou um patrimônio que serve para todos nós.”* (Anna Paula, 14 anos, 7ªM2);
- *“É alguma coisa que dá referência ao lugar habitado.”* (Elanne, 13 anos, 7ªM2);
- *“Espaços culturais onde turistas visitam.”* (Ednei, 17 anos, 8ªM1);
- *“É tipo danças, comidas, culturas africanas e indiana.”* (Jhemisson, 14 anos, 8ªM1);
- *“Algo antigo que serve de lembrança.”* (Thaína, 16 anos, 8ªM2);
- *“Algo que fez parte do passado e que é importante ser preservado, que influencia na nossa vida.”* (Géssica, 15 anos, 8ªM2).

Nas falas acima é perceptível as associações já citadas, mas abre-se um destaque para a noção de patrimônio como uma referência de lugar, mas não qualquer lugar, mas sim aquele em que se mora, o que o distingue dos demais espaços. Percebe-se nas falas a relação direta que os patrimônios têm com a vida do indivíduo, como produtos que contam as histórias de um passado que não vivenciamos, a não ser pelas histórias contadas pelos mais velhos ou professores, como fica explícito quando eles elencam os patrimônios existentes no seu bairro. A associação de patrimônio a local turístico é evidenciado na fala de Ednei, que dá a impressão que esses espaços só são usufruídos pelo outro, o visitante. Diferente dos demais, o discente Jhemisson constrói a noção de patrimônio por meios de exemplos como “danças” e “comidas”.

Quando se parte para analisar o que eles entendem por museu, percebe-se que há uma linha tênue entre todos os conceitos trabalhados, no qual memória, história e cultura se relacionam.

- *“Pra mim museu é onde guardas coisas primitivas ex: osso de Dinossauro e etc.”* (Laislane, 13 anos, 7ªM2);
- *“Museu é um lugar onde guardamos partes de momentos históricos.”* (Rayane, 12 anos, 7ªM2);
- *“Museu é um lugar que guarda coisas muito importante e de muito valor.”* (Amanda, 13 anos, 7ªM2);
- *“Museu pra mim é como se fosse um depósito de memórias antigas.”* (Carla, 13 anos, 7ªM2);

- *“Instituição que guardam objetos antigos e preciosos para ficar em exposição.”* (Noemi, 14 anos, 8ªM1);
- *“Museu é um lugar cheio de artes.”* (Beatriz, 15 anos, 8ªM1);
- *“Um lugar que serve para preservar o que ficou marcado no passado.”* (Géssica, 15 anos, 8ªM2);
- *“Onde guardamos as coisas do passado e depois vamos lembrar como era.”* (Itallo, 18 anos, 8ªM2);
- *“É algo que guarda os artefatos.”* (Sarina, 16 anos, 8ªM2).

Dentre os conceitos apresentados pelos discentes, o mais recorrente foi o de local de guarda de objetos que apresentam um determinado valor (que muitas vezes não é explicitado que tipo) e pela sua idade (quanto mais antigo é mais provável que adentre o espaço museal). O museu aqui é concebido como um local de “guarda”, de “depósito” desses testemunhos do passado, ao qual podemos recorrer quando se desejar lembrar alguma coisa ou algo que não exista mais, como os dinossauros.

Ou seja, a concepção de museu existente está relacionada à concepção de museu enquanto local de guarda de objetos adquiridos e/ou colecionados que se tornou comum a partir do Renascimento, que recebeu a denominação de “gabinets de curiosidade” ou “câmara das maravilhas”. Foram as coleções particulares de Reis e Príncipes como as dos Doge de Veneza, as dos Duques de Borgonha na França e as do Duque de Berry e que se constituíam de manuscritos, livros, mapas, porcelanas, especiarias, etc. Os Gabinetes de Curiosidades eram uma disputa de poder ilustrada em apreensão de objetos de arte, que ilustravam e eram os símbolos vivo do poderio econômico das famílias principescas e serviam como verdadeiro termômetro das rivalidades entre elas. Ainda nesse período, a autora Francisca Hernández Hernández (2006), destaca a relação traçada entre os museus e a natureza ao eleger os jardins e grutas como museus ao ar livre que se contrapunha com os gabinetes, estes voltados para o colecionismo e atividades intelectuais.

As funções dos museus e suas tipologias mudaram muito com o passar dos anos, mudanças que passam desde o seu acervo à sua missão. A própria definição de museu dentro do Conselho Internacional de Museus (ICOM) levou quase trinta anos para ser reformulada, assim, em 1974 era definido:

El museo es una institución permanente, sin fines de lucro, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público que realiza

investigaciones relativas a los testimonios materiales del hombre y de su medio ambiente, los adquiere, los conserva, los comunica y especialmente los exhibe con fines de estudio, educación y delectación. (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2010, p. 52).

Em 2007 o conceito de museu foi reformulado pelo ICOM, tendo como base o de 1974. Diferente do anterior, esse novo conceito amplia para os testemunhos humanos de origem imaterial:

El museo es una institución permanente, sin fines de lucro, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público que adquiere, conserva, estudia, expone y transmite el patrimonio material e inmaterial de la humanidad y de su medio ambiente con fines de educación y deleite. (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2010, p. 52).

Embora essa ampliação esteja relacionada apenas à incorporação do patrimônio imaterial e uma alteração na ordem construtiva, novas acepções de museu surgiram na segunda metade do século XX, como a apresentada por Scheiner, do museu como fenômeno onde este é, “[...] capaz de assumir diferentes formas e apresentar-se de diferentes maneiras, no tempo e no espaço, de acordo com os sistemas de pensamento de cada sociedade.” (SCHEINER, 1999, p. 162). Outro significado é o de museu como um espaço onde se é possível realizar os procedimentos de musealização (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2010). Ou o conceito apresentado por Gregorová, onde o “Museu é um instituto no qual a relação específica do homem com a realidade é naturalmente aplicada e realizada.” (GREGOROVÁ, s/d, p. 47).

3. O Museu do Homem Livre

Segundo seus idealizadores, o Museu do Homem Livre reunirá formas de expressões de liberdade existentes nos cinco continentes, além de contar com espaços de qualificação profissional e educacional, como uma universidade e espaços para a realização de oficinas:

Nesse museu será instalada uma representação dos cinco continentes, para intercambiar a experiência sobre a cultura da liberdade do homem, focalizada sob diferentes aspectos, a saber: o homem transcendental, o homem biológico, o ser sócio-político-cultural e o ser tecnológico. Compondo o conjunto arquitetônico do Parque, serão implantadas outras unidades para a expansão das atividades artístico-culturais, como: 1) Parque das Esculturas; 2) Núcleo de Oficinas – Escola de Arte e Artesanato; e 3) Escola Ecológica – com paisagismo característico de cada um dos continentes. (SILVA, RITA e MOREIRA, 2009, p. 08).

Percebe-se que o projeto tenta lançar a cidade de Alagoinhas em um contexto muito mais amplo, de diálogo com outros grupos sociais de amplitude mundial e inserir a cidade não apenas em um espaço avançado e moderno de construção do saber, mas como rota turística. Entretanto é importante salientar que aspectos muito mais práticos não foram contemplados no projeto, sobretudo quando se refere à Escola Ecológica é a adequação da flora desses países às características geográficas e climáticas de Alagoinhas. A multiplicidade de ações e discursos que se pretende utilizar no presente espaço, sem apresentar um diálogo maior com a realidade cultural e social do seu entorno, suscitaram diversos questionamentos durante o processo de pesquisa. A concepção de um museu deve levar em conta as especificidades sociais, culturais e econômicas do seu entorno, além de ter uma proposta específica de comunicar e entreter o seu visitante.

No que tange o projeto do Museu do Homem Livre, este se insere em uma lógica que perpassa tanto a noção de centro cultural, como a de um museu. Segundo Ramos um centro cultural:

[...] refere-se a uma instituição mantida pelos poderes públicos, de porte maior, com acervo e equipamentos permanentes, como salas de teatro, cinema, bibliotecas, etc. Estas instituições orientam-se para um conjunto de atividades que são desenvolvidas sincronicamente e oferecem alternativas variadas a seus frequentadores, de modo perene e organizado. (RAMOS, 2007, p. 90)

Dentro desta proposta, o espaço abrigaria além dos espaços descritos acima, um Museu de Arte Contemporânea, previsto na proposta apresentada. Durante a avaliação do projeto percebeu-se que uma das ações que serão desempenhadas é a mudança de nomenclatura das ruínas da Igreja Inacabada, que passaria a ser denominada de “nave antropofágica”. Essa mudança interfere diretamente com a construção das memórias e da própria identidade dos moradores, que tem a igreja como o marco de fundação da cidade, o que representaria uma ruptura drástica com o usual, onde as ruínas se tornariam um espaço de encenação teatral. Embora Devallon (2010) destaque como papel de uma exposição criar uma tensão entre o objeto e o observador, essa ruptura se dá em um nível muito mais comunicacional e de criação de significados por parte do visitante diante do exposto, como elucida:

De um lado, a disposição dos objetos e a relação do visitante com esses objetos podem encontrar a finalidade nelas mesmas (como por exemplo a colocação dos quadros). De outro, como esta disposição é feita para um público e visa, portanto, produzir um efeito sobre ele –, a racionalização desta visão da comunicação, a busca de uma produção com significação, a execução de uma estratégia de comunicação abrem

a possibilidade de fazê-la “dizer” alguma coisa. (DEVALLON, 2010, p. 21).

Outra possibilidade de interpretação do projeto do Museu do Homem Livre é vê-lo como um museu de território, no qual se tem os espaços das ruínas e do parque como exposição. O ato de estar inserido em um espaço geográfico não se torna uma garantia de que não é necessário fazer intervenções pensando um projeto expográfico, como elucida Scheiner:

Parte-se de um espaço inicial, que é uma exposição pré-dada, natural, mas é fundamental dotar esse espaço com programas de adequação ao uso público, que implicam nas mesmas etapas já descritas anteriormente: elaboração do conceito, planejamento, programação, etc. A única diferença é que, às vezes, não haverá a etapa de montagem. Digo às vezes, porque dentro desse espaço geográfico pode-se criar um centro de visitação que, na maior parte dos casos, vai ser um museu tradicional ortodoxo, com vitrines, objetos e todos os demais quesitos de um museu tradicional. (SCHEINER, 2006, p. 17-8).

Nessa proposta de museu de território, poder-se-ia criar um circuito no qual constasse não apenas o bairro de Alagoinhas Velha, mas incluiria a Estação Férrea (que abriga o Museu de Arte e Memória de Alagoinhas) como um projeto maior de musealização do espaço geográfico e não apenas as Ruínas da Igreja Inacabada e o Parque do Homem Livre aqui estudadas.

4. Considerações Finais

Um Museu que não cabe e não se esgota em si, um Museu que é, também, parte das negociações sociais, da convivência com as novas tecnologias, das lutas e diferenças simbólicas e da superação ou esgotamento do modo único de expor e de quem – socialmente - expor e considerar. (MORAES, 2010, p. 09).

Ao longo dessa jornada foi possível perceber que o campo museológico carece de bibliografia específica em língua portuguesa que teorize e reflita sobre os processos de musealização. Muito do que foi encontrado e analisado não apresentava um conceito específico, partindo para uma análise dos seus processos. Pode-se concluir que o ato de musealizar é um ato de institucionalização, ou seja, é tornar em algo museal (objeto, espaço físico, geográfico). Um objeto para passar pelos processos de musealização adentra o espaço museu onde passa por etapas de gestão, documentação, conservação, pesquisa e comunicação. Mas um sítio arqueológico, um bairro também podem ser musealizados.

Pensar o processo de musealização no presente contexto, onde tem a sociedade como agente principal é relevante para os estudos museológicos permitindo a descentralização e o maior alcance das ações museais. Assim, a presente pesquisa pretende se constituir em uma contribuição reflexiva para o campo museológico baiano e nacional.

O museu consiste em um espaço valorizado, para a afirmação de identidades e memórias de um determinado grupo social ou nação. Essas propostas de museus não podem ser pensadas unicamente à luz do ICOM, devem ter uma dinâmica própria e acompanhar o ritmo da sociedade em que esteja inserido. As novas políticas para o setor museal buscam uniformizar algumas questões quanto a construção desses espaços, sobretudo no que se refere à gestão museal, por meio da implantação dos planejamentos museológicos e regimentos internos, com fins de regularização das instituições junto ao poder público.

5. Referências

- BARREIRA, Américo. **Alagoinhas e seu município**. Alagoinhas: Typographia d'O Popular, 1902.
- DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François (Coor.). **Conceptos claves de la Museología**. Traducido por Armida Córdoba. Paris: Armand Colin, 2010.
- DEVALLON, Jean. Comunicação e Sociedade: pensar a concepção da exposição. In: BENCHETRIT, Sarah Fassa; BEZERRA, Rafael Zamorano; MAGALHÃES, Aline Montenegro (org.). **Museus e comunicação: exposição como objeto de estudo**. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2010, p. 17-34.
- GREGOROVÁ, Ana. A discussão da Museologia como disciplina científica. **Cadernos Museológicos nº 1**. Rio de Janeiro, IBPC. p. 49-54.
- HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Francisca. **Planteamientos teóricos de la museología**. Gijón: TREA, 2006.
- JANSON, H. W.; JANSON, Anthony F. **Iniciação à História da Arte**. Tradução Jefferson Luiz Camargo. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- LARA FILHO, Duval de. Museu, objeto e informação. **TransInfomação**, Campinas, v.21 n.2, p.163-169, maio/ago., 2009.
- MORAES, Nilson Alves de. Museus e poder: enfrentamentos de um incômodo de pensar e fazer. In: GRANATO, Marcus; SANTOS, Cláudia Penha dos; LOUREIRO, Maria Lucia de Niemeyer Matheus. **O Caráter Político dos museus**. Rio de Janeiro: MAST, 2010, p. 07-25.
- OLIVEIRA, José Claudio Alves de. Semiologia dos ex-votos na Bahia: arte, simbolismo e comunicação religiosa. In: **Diálogos Possíveis**, Jul-Dez 2006. Disponível em: <http://www.faculdadesocial.edu.br/dialogospossiveis/artigos/9/7dp_joseoliveira.pdf>. Acesso em: 17 de Nov. 2011.
- RAMOS, Luciene Borges. **O centro cultural como equipamento disseminador de informação: um estudo sobre a ação do Galpão Cine Horto**. Programa de Pós-

Graduação da Escola de Ciência da Informação da Universidade Federal de Minas Gerais (Dissertação). Belo Horizonte: 2007.

SCHEINER, Tereza Cristina. As bases ontológicas do museu e da Museologia. In: **Anais do VIII Encuentro Regional do ICOFOM LAM**, 1999, p. 133-164.

SCHEINER, Tereza Cristina. Criando realidades através de exposições. In: GRANATO, Marcus; SANTOS, Claudia Penha dos (org.). **Discutindo Exposições**: conceito, construção e avaliação. Rio de Janeiro: MAST, 2006, p. 07-37.

SILVA, Litho; RITA, Iraci Gama Santa; MOREIRA, Osmar. **Parque do Homem Livre**: histórico e cultural de Alagoinhas. Alagoinhas, 2009.

SUMMERSON, John. **A Linguagem Clássica da Arquitetura**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

“DE MARGINAL A PATRIMÔNIO IMATERIAL”: NARRATIVAS E MEMÓRIA-(S) AFRO-BRASILEIRA-(S) NAS CANTIGAS DA CAPOEIRA SOTEROPOLITANA

Marcela Guedes Cabral¹; Arivaldo Alves de Lima²

Resumo

O presente artigo apresenta algumas considerações acerca da capoeira, registrada como patrimônio imaterial em 2008 pelo IPHAN. Com uma história semelhante a outras manifestações culturais afro-brasileiras, a capoeira tem sua trajetória marcada pela dicotomia exclusão/valorização; marginalidade/reconhecimento. Nas primeiras décadas do século XXI o Estado brasileiro intensificou suas políticas de reconhecimento, legitimação e valorização das manifestações culturais dos grupos sociais historicamente invisibilizados; dentre estes, à população afro-brasileira. Constatamos que a categoria patrimônio é acionada tanto pelo Estado quanto pelos próprios grupos sociais historicamente marginalizados na busca de reconhecer e legitimar suas manifestações culturais. A capoeira é um patrimônio constituído por diversos elementos: a dança; o canto; a música; os instrumentos e a filosofia da capoeira repleta de ensinamentos, histórias e mitos que integram o rol dos valores civilizatórios afro-brasileiros. Dentro deste universo, identificamos nas cantigas de capoeira narrativas de uma história contada a partir de concepções próprias dos capoeiristas, marcadas pela construção e reconstrução; significação e ressignificação de elementos da(s) memória-(s) afro-brasileira-(s). Assim, de seu desenvolvimento até sua patrimonialização, na história da capoeira e de seus sujeitos, há um longo processo que envolveu e ainda envolve diversas compreensões de conceitos como cultura, patrimônio e bens culturais.

Palavras chave: Cantigas, Capoeira, Memória-(s), Narrativas, Patrimônio Imaterial.

Resumen

Esta comunicación se basa en estudios realizados entre 2009 y 2011 para la preparación de la tesis presentada al Programa de Posgrado en Crítica Cultural de la Universidade do Estado da Bahia (UNEB). Se presentan algunas consideraciones acerca de la capoeira, registrado como patrimonio intangible en el año 2008 por el Instituto de Patrimonio Histórico y Artístico Nacional (IPHAN). Con una historia similar a otras culturas afro-brasileñas, la capoeira tiene su camino marcado por la dicotomía exclusión / recuperación; marginalidad / reconocimiento. En las primeras décadas del siglo XXI, el gobierno brasileño ha intensificado su política de reconocimiento, legitimidad y aprecio de las manifestaciones culturales de los grupos sociales históricamente invisibles, entre ellos, la población afro-brasileña. Observamos que la categoría del patrimonio es impulsado tanto por el Estado y los grupos sociales históricamente marginados en la

¹ Museóloga; Mestre em Crítica Cultural pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB); Professora Temporária do Curso de Museologia do Instituto de Ciências da Arte – (ICA) da Universidade Federal do Pará – (UFPA). E-mail: marcelagcabral@hotmail.com

² Antropólogo; Professor Adjunto da Universidade do Estado da Bahia (UNEB); Professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural (Campus II/UNEB) e coordenador do Núcleo das Tradições Orais e Patrimônio Imaterial (NUTOPIA/ Campus II/UNEB). arilima.2004@uol.com.br

búsqueda de reconocer y legitimar sus manifestaciones culturales. La capoeira es un patrimonio que consta de varios elementos: la danza, el canto, la música, los instrumentos y la filosofía de la capoeira llena de lecciones, historias y mitos que conforman la lista de los afro-brasileños los valores de la civilización. Dentro de este universo, se identifican en las canciones una narrativa de la capoeira - una historia contada propia de las concepciones de los capoeiristas, marcada por la construcción y reconstrucción, significación y la redefinición de los elementos de la (s) memoria (s) de los afro-brasileño (s). Así, desde su creación hasta su patrimonialización, en la historia de la capoeira y sus sujetos es un proceso largo y complicado que involucra a distintas interpretaciones de conceptos tales como la cultura, patrimonio y los bienes culturales.

Palabras clave: Canciones, Capoeira, Memoria (s), Narraciones, Patrimonio Intangible.

Abstract

This communication is based on studies conducted between 2009 and 2011 for the preparation of a dissertation submitted to the Graduate Program in Cultural Criticism from the Universidade do Estado da Bahia (UNEB). We present some considerations about the capoeira, recorded as intangible heritage in 2008 by the Institute of Historical and Artistic Heritage (IPHAN). With a story similar to other cultural african-brazilian manifestation, capoeira has its path marked by the dichotomy exclusion / recovery; marginality / recognition. In the first decades of the century the Brazilian government intensified its policy of recognition, legitimacy and appreciation of the cultural manifestations of social groups historically obscured, among these, the african-Brazilian population. We note that the category of equity is driven by both the state and by the historically marginalized social groups in seeking to recognize and legitimize its cultural manifestations. Capoeira is an estate consisting of several elements: dance, singing, music, instruments and philosophy of capoeira full of lessons, stories and myths that make up the list of african-Brazilian civilizing values. Within this universe, identify in the songs of capoeira narrative of a history of capoeira told from their own conceptions of the capoeiristas. Marked by the construction and reconstruction; meaning and redefinition the elements (s) of the african-brasilian-(s) memory (s). Thus, from its creation until his patrimonialization, in the history of capoeira and its subject is a long and involved process that involves different understandings of concepts such as culture, heritage and cultural assets.

Keywords: Songs, Capoeira, Memory-(s), Narratives, Intangible Heritage.

1. Introdução

O presente texto é baseada nos estudos realizados entre 2009 e 2011 durante o mestrado em Crítica Cultural da Universidade do Estado da Bahia (UNEB), cuja proposta estava voltada ao estudo das cantigas de capoeira, cantadas nas rodas de Salvador, como elemento de expressão e afirmação da identidade cultural afro-brasileira. Buscamos apresentar neste momento, algumas considerações acerca da trajetória da capoeira, das primeiras especulações sobre sua origem, seu período de marginalidade até ser registrada como patrimônio imaterial em 2008 pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).

Considerando sua história semelhante a outras manifestações culturais afro-brasileiras, a capoeira tem sua trajetória marcada pela dicotomia exclusão/valorização; marginalidade/reconhecimento.

2. Sobre a Capoeira

Uma das versões mais conhecidas sobre a origem da capoeira, defendida pelo historiador, antropólogo e folclorista, Luís da Câmara Cascudo (REGO, 1968), é a que diz ter esta manifestação se originado em Angola, a partir de um rito de passagem conhecido como *N'golo* ou “dança da zebra”. Tradicional na região sul de Angola, este jogo ritualístico, cujo objetivo era acertar o rosto do adversário com um golpe desferido com o pé, além de iniciar os jovens guerreiros, de alguns grupos dessa região, permitia também ao vencedor, escolher uma das jovens que entraram naquele ano na puberdade, para ser sua noiva, desobrigando-se do pagamento do dote (REGO, 1968, p. 19; ABREU e CASTRO, 2009, p.21, OLIVEIRA, 1971, p. 69).

Acontece que em terras americanas ocorreram modificações, supressões e acréscimos de elementos e também a ressignificações em diversas manifestações das culturas africanas diaspóricas. Conforme Mintz e Price (2003) salientam, o sistema sociocultural africano não atravessou o Atlântico intacto, com todos os seus atores sociais, por exemplo: estava na América o líder religioso, mas não os praticantes do culto; estava aqui o súdito, mas não o seu rei. Sendo assim, podemos dizer sobre a suposta origem da capoeira no Brasil, que o *n'golo* que aportou no Brasil junto com outras formas de dança, jogos e rituais de diferentes grupos africanos, passou por modificações tanto nos usos quanto nos significados de forma que ocorreram transformações do ponto de vista institucional e compôs o desenvolvimento do que conhecemos e chamamos de capoeira.

Consideramos também que a capoeira foi desenvolvida no contexto da escravidão, e este fato lhe imprimiu uma série de significados e características diferentes do *n'golo*, que não se resumem aos golpes e contra-golpes, mas também envolve uma História, uma concepção de mundo construídas sobre um tenso e imbricado contexto de relações sociais. Além disso, cumpre ressaltar que não somente a capoeira, mas também outras manifestações da cultura afro-brasileira, tiveram em seus processos de construção influências de outras matrizes culturais.

Deste modo, vemos que no Brasil as manifestações africanas que cruzaram o Atlântico, na memória dos negros escravizados, passaram por diversas modificações,

ressignificações e adaptações e se institucionalizaram de formas diferentes das existentes na África.

No Brasil a capoeira foi desenvolvida destituída do caráter cerimonial de rito de passagem que existia no *n'ogolo*. Do mesmo modo, seu nome tem como provável origem o termo tupi, “caa-apuam-era”, referindo-se ao mato cortado bem baixo (REGO, 1968, p.13). A partir desta especulação sobre a origem deste vocábulo, alguns estudiosos conforme cita Soares (1962), Rego (1968) e Reis (2000) concebem o jogo da capoeira como uma expressão de origem rural, praticada inicialmente em locais de mato baixo pelos negros escravizados em fuga ou quilombolas, relacionados ao trabalho nas fazendas. Entretanto, em oposição à esta colocação sobre o ambiente que fomentou a criação e desenvolvimento da capoeira, observa Soares (1962) que de acordo com as publicações de Adolfo Morales de Los Rios no jornal carioca Rio Esportivo, no período entre julho e outubro de 1926, a capoeira é de origem urbana, valendo-se mais uma vez da origem indígena do termo³ “capu”, tipo de cesto confeccionado com matéria-prima extraída das matas, utilizado pelos negros escravizados que trabalhavam no desembarque de produtos vindos nos barcos e navios que aportavam no Rio de Janeiro. Logo, ao usar esses “capus”, teriam sido denominados, os “capoeiros”.

Os estudos históricos sobre capoeira tem a maior parte dos seus referenciais datados a partir do início do século XIX, quando esta passou a ser considerada um fenômeno urbano, haja vista a disponibilidade de documentos escritos oficiais, oriundos das delegacias, também do que se publicava em notícias de jornais, crônicas, poesias e imagens de artistas como Debret e Rugendas. Contudo, diante da ausência de documentos que norteiem a pesquisa, em um período anterior a esse, é comum, nas especulações sobre o início do desenvolvimento da capoeira, os estudiosos cogitarem o primeiro estágio de desenvolvimento deste processo nas zonas rurais, como salientam alguns estudiosos da capoeira, dentre os quais Valdemar de Oliveira (1971) e Letícia Vidor Reis (2000).

Waldeloir Rego confere aos africanos e afro-descendentes no Brasil a criação e desenvolvimento da capoeira como um processo cultural em constante transformação, considerando para tanto, o aspecto das relações sociais e econômicas como fator de transformação e adequação da capoeira e seus elementos, haja vista a afirmação do autor que diz:

³ Segundo o autor referido em Soares (1962) o termo “capus” tem sua origem indígena formada a partir dos termos “ca”, que refere-se a elementos e matérias-primas encontradas na mata, e “pu”, que significa cesto. Sendo assim “capu”, o nome dado ao cesto confeccionado com a matéria-prima extraída da mata. Nesta perspectiva, formou-se o termo “capueiro” designando os negros escravizados que trabalhavam nos portos carregando os “capus” (SOARES, 1962).

Portanto, a minha tese é a de que a capoeira foi inventada no Brasil, com uma série de golpes e toques⁴ comuns todos os que a praticam e que os seus próprios inventores e descendentes, preocupados com o seu aperfeiçoamento, modificaram-na com a introdução de novos toques e golpes, transformando uns, extinguindo outros, associando a isso o fator tempo que se incumbiu de arquivar no esquecimento muito deles e também o desenvolvimento social e econômico da comunidade onde se pratica a capoeira (REGO, 1968, p. 36).

Deste modo, compreendemos que a capoeira passou por alterações em sua estrutura, enquanto luta, dança e jogo, nos aspectos que a caracterizam, bem como em seu status, que começou pejorativamente como “luta de escravos”, e hoje figura no elenco do patrimônio cultural brasileiro, registrado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional no livro das Formas de Expressão e no Livro dos Saberes desde 2008.

3. Capoeira: luta e mandinga - de marginal a patrimônio

Até ser reconhecida com o título de Patrimônio Cultural do Brasil pelo IPHAN - Instituto Histórico e Artístico Nacional - em 2008, a capoeira passou por momentos de marginalização e violenta perseguição, além de ter sua prática criminalizada figurando em Código Penal. Estes fatos estão registrados na memória coletiva dos capoeiristas e são rememoradas em suas cantigas, como podemos verificar no trecho destacado de uma das cantigas do Mestre Brasília:

Hoje é luta nacional
Surgiu de baixo padrão
Na ginga defesa e ataque
Hoje é esporte e educação
(Mestre Brasília)

Os primeiros registros escritos nos quais a capoeira aparece, são datados do final do século XVIII, oriundos principalmente dos arquivos policiais da cidade do Rio de Janeiro. Contudo, antes de intuirmos que foi no século XVIII, na então capital do vice-reino, que teve início a prática da capoeira, percebemos sim, o quanto nesta época e lugar a capoeira e seus praticantes sofreram maior perseguição institucionalizada, o que fez com que fossem produzidos estes documentos. Como vimos, a capoeira remonta a uma origem rural que posteriormente migrou para as cidades, onde se fez notar como

⁴ O toque, que é um enunciado instrumental apenas proferido pelo berimbau, mas que pode ser também acompanhado pelos outros instrumentos da bateria ou conjunto instrumental da capoeira, cantigas e palmas. Existe uma variedade de toques que podem ter significados diversos, como avisos aos jogadores, para determinar o ritmo do jogo e identificar o mestre que está a frente da roda.

fenômeno urbano, conforme apresenta a antropóloga Maria Paula Adinolfi, com base na historiografia disponível, no parecer do Registro da Capoeira como Patrimônio Cultural do Brasil, no qual diz:

A historiografia, até este momento das pesquisas, no que se refere ao Rio de Janeiro, Salvador e Recife, define-se como fenômeno urbano, surgido provavelmente nas grandes cidades escravistas litorâneas, entre crioulos e africanos escravizados ligados às atividades 'de ganho', na zona portuária ou comercial. (IPHAN, 2008, p.6)

Longe de ser percebida como patrimônio cultural, a capoeira durante a primeira metade do século XIX estava diretamente relacionada a duas categorias: à condição escrava e à origem africana. Corrobora Reis, ao observar que

O estigma da escravidão estava inevitavelmente associado à cor e, dessa maneira escravos e libertos enfrentavam no dia-a-dia dificuldades bastantes semelhantes. Também os africanos pertencentes a etnias diferentes, submetidos aqui à 'experiências escravas de classe', acabaram por forjar, em muitos casos, uma cumplicidade que engendrava ações conjuntas. (REIS, 2000, p. 108-109).

Contudo, devemos pensar que a capoeira, antes mesmo de assim ser nomeada, tem em sua origem os grupos de negros escravizados, vindos da África, onde os povos tinham a tradição oral como principal forma de registro dos fatos e da História, de modo que as datas e locais dos registros escritos atestam não a sua origem ou época de criação, mas o período e o contexto que esta se fez notar dentro da sociedade escravocrata da época.

Na Bahia, os documentos encontrados sobre a capoeira datam da segunda metade do século XIX, localizados nos registros provenientes das páginas policiais dos jornais e dos processos criminais encontrados nos arquivos das delegacias (ABIB, 2009). Deste modo a produção destes documentos fornece o desenho de um período em que a prática da capoeiragem começou a ser mencionada e tratada como questão de relevo ligada à segurança pública.

Inserido no contexto da produção destes documentos, nos deparamos com a ideologia do progresso que gerou a tentativa de se implantar no Brasil, no início dos anos 50 do século XIX, uma sociedade nos moldes europeus. No entanto, já era marcante a presença dos negros e mulatos na sociedade brasileira, tanto como escravos, quanto como trabalhadores livres ou libertos. Registra-se ampla circulação dessas presenças na vida cotidiana da sociedade, pois desenvolviam em vários tipos de serviço e estavam espalhados em diversos meios, nas cidades, nas residências, nos portos, nas ruas e nos mercados, e, no meio rural, como nas plantações e nos engenhos.

Todavia, esta presença de negros e mestiços era compreendida como um entrave à implantação da sociedade moderna, nos moldes que se pretendia. Isto porque, de acordo com o modelo de civilização que se buscava alcançar, a presença de negros e mestiços era tomada como fator de inferioridade do povo que pretendia tornar-se uma nação civilizada. Esta ideia de inferioridade do negro respaldava-se nas teorias raciais do século XIX, com base no pensamento evolucionista europeu chamada por Reis (2000, p. 56) de “teorias europeias do evolucionismo social”. Na mesma obra da referida autora é lembrado o médico Nina Rodrigues, que com base em tais teorias propôs a criação de códigos penais distintos para negros e para brancos.

Os adeptos dessas teorias buscavam provar, por meio dos estudos das ciências biológicas, as supostas limitações e incapacidades dos negros. Ou seja, procuravam justificar a situação social de exploração do homem negro, a partir de dados biológicos, por meio de exames físicos, como a medida do índice cefálico e altura dos indivíduos, pela determinação de características psicológicas que levavam a conclusão das predisposições a determinados tipos de comportamentos violentos e perniciosos, bem como à definição como primitivas as produções culturais dos negros.

Assim, acreditava-se que o elemento negro na formação do povo brasileiro constituía ameaça de enegrecimento de todo o povo e cultura brasileira, o que aniquilaria a possibilidade do progresso e de transformar o Brasil em uma civilização “moderna” de acordo com o almejado modelo europeu. Por isso seria imprescindível uma política de embranquecimento do povo e da sua cultura, a fim de tornar-se mais próximo do padrão desejado. Diante disso, observa Reis (2000), que

Em meio a esse afã civilizador e civilizatório, as autoridades republicanas, como comenta Nicolau Sevcenko (1983), investirão contra grande parte das manifestações de cultura popular enquanto *‘práticas caracterizadas pelo discurso oficial como signos de atraso, ignorância, barbárie, selvageria, sempre em oposição à civilização, ao progresso, à modernidade.’* (REIS, 2000, p. 58)

Deste modo, para o embranquecimento do povo, que implicava tanto o fator biológico quanto o cultural, o projeto de migração europeia apresentou-se como uma das formas encontradas para relegar ao esquecimento a marca deixada pelos negros na sociedade brasileira, atrelando a isso as ostensivas perseguições e toda forma de controle e punição às manifestações da cultura afro-brasileira.

Paradoxalmente, o caráter marcial da capoeira foi realmente posto a prova e comprovado no episódio da Guerra do Paraguai (1864-1870), quando muitos dos chamados “voluntários da pátria”, negros, escravos ou não, eram compulsoriamente

alistados no exército muitas vezes para tomar parte em batalhões. Aos escravizados era prometida a libertação ao retornar. Muitos destes batalhões eram formados exclusivamente por negros, como foi o “Corpo dos Zuavos”, batalhão formado na Bahia encaminhado para a Guerra do Paraguai. O uso da destreza da capoeira foi imprescindível para esses “voluntários”, visto que estes foram postos para atuar na linha de frente das batalhas. Na luta corporal, a capoeira era tanto o ataque, quanto a defesa do “voluntário”, e da sua habilidade dependia sua própria vida. A luta corporal era muitas vezes inevitável, pois a maioria das armas de fogo utilizadas disparavam no máximo apenas dois tiros antes da necessidade de parar para recarregar. Este foi um dos poucos momentos, destaca Letícia Vidor Reis (2000), no qual os capoeiras tiveram uma representação social positiva, juntamente com o episódio da Cisplatina (1825 - 1828).

Com o projeto civilizador a perseguição aos capoeiras tornou-se ainda mais incisiva, mesmo na Bahia, onde a capoeira parecia imprimir menos a dimensão de violência e terror na sociedade, se comparado ao Rio de Janeiro. Deste modo, no ano de 1890 a capoeira é criminalizada figurando no Código Penal da República dos Estados Unidos do Brasil de 1890, cujo capítulo de número XIII trata expressamente “Dos vadios e capoeiras” e traz expresso no artigo 402.

Fazer nas ruas e praças públicas exercício de agilidade e destreza corporal conhecida pela denominação Capoeiragem; andar em carreiras, com armas ou instrumentos capazes de produzir lesão corporal, provocando tumulto ou desordens, ameaçando pessoa certa ou incerta, ou incutindo temor de algum mal. Pena - de prisão celular de dous a seis meses. (Código Penal da República dos Estados Unidos do Brasil, 1890. Artigo 402).

Mesmo considerando o contexto da escravidão como principal fator que ocasionou a criação e desenvolvimento da capoeira no Brasil, autores como Soares (1962) e Reis (2000) e Falcão (2005) destacam a presença de membros da elite, policiais e estrangeiros na prática da capoeiragem ainda no século XIX. Contudo, estas participações não se mostraram suficientes para gerar um movimento social, cultural ou político que buscasse a descriminalização da capoeira neste período.

As primeiras intenções de tornar a capoeira a “gymnastica brasileira” (REIS, 2000), o que possibilitaria sua prática menos perseguida, ainda durante início do século XIX, começou a ser defendida por partidários do próprio projeto modernizador e civilizador da época. Neste sentido, observa Reis (2000), buscou-se “higienizar” a capoeira, suprimindo os elementos referentes à cultura negra, pois como ginástica nacional, a capoeira seria apresentada como um elemento da cultura nacional.

Deste modo, promover uma capoeira destituída dos seus traços mestiços ou africanos, significaria neste contexto, promover uma capoeira embranquecida, ou antes “civilizada” nos moldes eutópeus. Entre os entusiastas deste projeto, que propõe uma capoeira nacionalista, regrada, observável e controlável, como forma de desenvolvimento físico e mental, destaca-se o folclorista Mello Moraes Filho, para quem, de acordo com Reis (2000), a participação dos brancos na capoeira teria atuado como elemento purificador, de modo que Mello Moraes concebe e apresenta “a capoeiragem como arte, como instrumento de defesa, é a luta própria do Brasil”. (MORAES FILHO *apud.* REIS 2000, p. 62).

Outro entusiasta da capoeira como desporto, apresentado por Reis (2000) é o Mestre Zuma, Aníbal Burlamaqui, que em 1928 editou o livro intitulado “Ginástica Nacional (capoeiragem) Metodizada e Regrada”. (REIS, 2000, p. 66). Considerando estas tentativas de adequar e higienizar a capoeira ao objetivo civilizador, ante a sua criminalização, Letícia Vidor Reis assevera que

A criminalização da capoeira não foi, mas significou a vitória política de uma determinada facção social da classe dirigente nacional. A tese da capoeira mestiça, inspirada na positividade da miscigenação (o que era uma outra posição estratégica da elite para a incorporação do negro à sociedade brasileira naquele momento histórico) teria ressonância limitada na época. Da mesma maneira a tentativa de esportização da capoeira, empreendida pela elite carioca no começo do século, teria que esperar até às décadas de 30 e 40 para tornar-se hegemônica.

No entanto, se há um jeito branco e erudito de converter a capoeira em esporte, há também um jeito negro e popular de fazê-lo, o que se esboça na Bahia a partir da década de 30 do nosso século. (REIS, 2000, p. 68)

Ressaltamos então a capoeira como uma luta dançada com “ginga”⁵ e “mandinga”⁶, com “esquivas” escorregadias, com a “negaça”⁷ enganadora, que com o olhar distrai a atenção do adversário para o lado oposto, quando é desferido o golpe. Sobre os movimentos da capoeira, observa Reis (2000) que estes refletem o jogo social entre os negros e escravizados e a sociedade que os explorava. No mesmo sentido aponta Pedro Abib, é a luta na qual “o mal se paga com malandragem” (2009, p. 29), e

⁵ A ginga é o movimento básico da capoeira. Consiste em um movimento cadenciado que alterna o movimento das pernas e dos braços de modo que sempre uma das pernas forneça apoio e ao menos um dos braços a defesa.

⁶ A mandinga é um componente místico da capoeira que mesmo o mestre passando ao discípulo este deve desenvolver sozinho. Constitui-se uma parte do “segredo” da capoeira. Segundo conceitua Letícia Vidor Reis, a mandinga é a “capacidade que têm de seduzir o adversário, iludi-lo, e se quiser ou puder, derrotá-lo”. (REIS, 2000, p. 166).

⁷ A negaça é uma forma de enganar, de dissimular. Na capoeira é uma prática na qual o capoeirista levado pelo movimento da ginga procura distrair o adversário dando a entender um determinado golpe para um lado e desferindo-o para outro.

como resistência às investidas de uma sociedade que procurava apagar as marcas da presença afro-brasileira. Logo, notamos que a capoeira traz em seu próprio processo de construção histórica, as características de jogo, no seu vai-não-vai, no qual percebemos, às tentativas de moldá-la aos interesses de um grupo. Contudo, é conveniente lembrar que a ideia de patrimônio cultural que vigorava, principalmente na Europa entre os séculos XVIII e XIX estava associada aos conjuntos elementos culturais representativos da nação e ainda relacionava-se unicamente aos testemunhos materiais capazes de remeter a unidade da nação e não à sua diversidade.

Nessa época os capoeiras eram temidos não somente como arruaçeiros e violentos, mas também como uma ameaça moral, principalmente na cidade do Rio de Janeiro, por se tratar da então capital do vice-reino e, postreiramente, da República. Neste sentido Reis (2000) atribui maior repressão à capoeira do Rio de Janeiro, por estar na capital, enquanto que na Bahia, segundo a autora, tal repressão deu-se mais tardiamente e em menor intensidade. De fato, na Bahia houve muitos capoeiras que estariam inseridos no rol dos malquistos e adjetivados por valentões, vadios, arruaceiros, desordeiros, facínoras e capadócios. Alguns deles faziam uso de armas brancas como a navalha, a faca e o cacumbú, o cacete e o cajado. Contudo, devemos frisar porém, que a maior parte dos praticantes da capoeira, ou da “arte da vadiação”, não era formada por vadios. A maioria dos capoeiras tinha profissão, quando não uma ocupação, ainda que em cargos subalternos, eram carregadores, engraxates, estivadores, doqueiros, dentre outros trabalhos, no cais do porto, eram comerciários. Mas isso não lhes impedia de fazerem as arruaças nas horas vagas, por isso, de acordo com Rego (1968) marcavam presença nas festas de largo e outras comemorações cívicas.

Segundo Rego (1968), muitas vezes os capoeiras de Salvador eram requisitados para animar essas festas e comemorações, não somente com a capoeira, mas também com o samba de roda que acontecia após encerrada a roda de capoeira. Tratava-se de uma forma de promover interação da roda com aqueles que assistiam a roda e não eram capoeiras. Contudo a prática da capoeiragem na Bahia diferia-se das práticas do Rio de Janeiro, principalmente se posto em relação ao caráter de desportivo e ritual que a capoeira baiana passou a desenvolver nos anos 30 do século XX, quando a capoeira sai da marginalidade.

Conforme ocorreu com outras manifestações afro-brasileiras, a capoeira valeu-se de estratégias de auto-preservação. No caso da capoeira baiana, a estratégia adotada foi o desenvolvimento de uma linha menos combativa que procurava negar seu caráter

marcial, escondendo-se sob a forma de dança folclórica, de modo a garantir sua sobrevivência, e quem sabe, sua aceitação. (CAMPOS, 2001, p.37).

Contudo, a intenção de tornar a capoeira um esporte reaparece como via para tirá-la da marginalidade. Desta vez, na Bahia, mais especificamente em Salvador, o projeto de esportização da capoeira obtem êxito, considerando a demanda sócio-cultural e política da época, personificada pelo Estado Novo de Getúlio Vargas.

Durante as primeiras décadas do século XX, em Salvador, praticantes da capoeira, ainda criminalizada, dissimulavam o aspecto combativo da luta, enfatizando a movimentação como dança folclórica, de modo a tentar amenizar a perseguição aos capoeiristas. Segundo Esteves (2003), Mestre Bimba⁸ procurou enfatizar o caráter combativo da luta e, ao inserir golpes de jiu-jitso, do catsh, do box e do batuque⁹, tornou a capoeira uma luta mestiça de raízes afro-brasileira. Como isso, estava sendo criada em 1928 a luta regional baiana, posteriormente conhecida como capoeira regional. Em 1937, Mestre Bimba adquiriu a licença oficial para ensinar capoeira em sua academia. Lembro que até então todas as escolas de capoeira eram ilegais.

O Mestre Pastinha, com o nome de batismo Vicente Ferreira Pastinha (1889 – 1981) é a principal referência da capoeira angola. A ele é atribuído o feito de nomear a capoeira, que praticada nas ruas com o nome “Angola” para homenagear o país africano, do qual acreditava ter vindo a capoeira, defendendo assim a origem africana deste esporte. Grande conhecedor dos fundamentos do jogo, Mestre Pastinha pode ser considerado como o “filósofo da capoeira”, lembrado muitas vezes por suas ladainhas e suas cérebres frases como “A capoeira é tudo o que a boca come” e “Capoeira foi para homem, menino, velho e até mulher, não aprende quem não quer”. Como Mestre Bimba, Mestre Pastinha também estruturou suas aulas em ambiente fechado e, em 1941, fundou o Centro Esportivo de Capoeira Angola, onde ensinava a capoeira.

Devido a grande difusões destas duas modalidades de capoeira, convencionou-se chamar a Bahia como “Mecca da Capoeira”, chegando a prematuramente ser considerada como o “berço da capoeira”, como podemos encontrar em várias cantigas, dentre elas uma do Mestre Brasília cujo trecho ora aresentamos:

[...]

Capoeira nasceu na Bahia

⁸ Mestre Bimba, como era conhecido o capoeirista Manoel dos Reis Machado, (1900 - 1974) é lembrado como criador da capoeira regional.

⁹ O batuque é uma luta de origem afro-brasileira na qual, Luís Cândido Machado, pai de Mestre Bimba, era campeão baiano, muito difundida no recôncavo baiano, no século XIX, atualmente está extinta.

Pro negro escravo defender
(Mestre Brasília)

A conjuntura formada no Brasil durante a década de 1930, sob a presidência de Getúlio Vargas, apresentava uma proposta política nacionalista e buscava a formação de uma cultura e identidade nacional, que enfatizasse a feição mestiça do país. Aqui, vale lembrar que as culturas e identidades nacionais trazem a idéia de síntese, a homogeneização das diferenças culturais e das identidades, ao edesconsiderar a diversidade das culturas locais e regionais nesta homogeneização. Ou seja, ainda não se tinha a concepção de valorização das identidades e culturas existentes no Brasil, mas sim a proposta de unificar a cultura nacional através de elementos que representassem a nação como um todo, selecionando algumas manifestações e preterindo outros, conforme os recortes feitos por uma pequena parcela da sociedade. Contudo, Reis (2000) apresenta as modalidades de capoeira angola e regional como projetos de esportização e, por extensão descriminalização da capoeira. Segundo a autora, o processo de valorização da capoeira baiana notorizados pelos projetos dos mestres Bimba e Pastinha eram de cunho regional e étnico. Quando a capoeira foi posteriormente descriminalizada por decreto presidencial assinado pelo então presidente Getúlio Vargas em 1936 e inscrito como modalidade desportiva, foi institucionalizada em 1972 (CAMPOS, 2006, p. 85 e 46) e de modo relativamente rápido ganhou caráter nacional. Criou-se o que podemos chamar de um consenso mítico da capoeira baiana, como a forma legítima de capoeira. A este processo, Reis chama de “baianização” da capoeira. Nesta conjuntura, que contou com o apoio do Estado, salientamos o aspecto de tradição inventada¹⁰ (HOBSBAWM, 1984, p. 9).

Desta “invenção da tradição” da capoeira baiana que Reis (2000) nos chama a atenção, podemos destacar seu aspecto ritual, do qual vem a organização do espaço em forma de roda. A roda, apesar de ser uma forma espontânea, na capoeira baiana se espalhou pelo Brasil e outros países da América, Europa, Ásia e Oceania, como elemento estrutural e ritual deste universo. De acordo com o trecho destacado de uma das cantigas estudadas para este trabalho, percebemos a forma ritualizada de se entrar na roda de capoeira, muitas vezes narram os acontecimentos ocorridos no momento da roda:

Na roda de capoeira

¹⁰ Por ‘tradição inventada’ entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas; tais práticas de natureza ritual ou simbólica visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica automaticamente a uma continuidade em relação ao passado. (HOBSBAWM, 1984, p. 9)

Vou no pé do berimbau
Antes da volta ao mundo
Faço pelo sinal.
(Mestre Brasília)

Integram o ritual da roda de capoeira, as músicas e cantigas que possuem uma sequência estabelecida para suas execuções: ladainha (na capoeira angola) ou quadra (na regional), seguidas da louvação, chulas e corridos; os instrumentos e as performances do início do jogo, tais como o ato de se benzer, saudar uma divindade, e a “volta ao mundo”, são rituais tidos como inerentes ao universo da capoeira. Através destes e outros elementos que constroem e envolvem o mundo da capoeira são feitas referências à cultura africana, em seus aspectos simbólicos e com isso marcam a identidade cultural afro-brasileira da capoeira.

Biancardi (2006, p. 108-109) através do seu contato com os grandes capoeiristas da Bahia, afirma que a música vocal da capoeira ganhou importância a partir da década de 30 do século passado e sua produção não era tão específica como se pode pensar. No jogo de capoeira eram também cantadas cantigas de roda, do samba de roda corrido que aos poucos foram passando a ganhar destaque e chegando a fazer parte do ritual do jogo. Ou seja: as cantigas tradicionais da capoeira são uma invenção relativamente recente.

Contudo, cumpre observar a presença das cantigas no universo capoeirístico, principalmente entre os capoeiristas e estudiosos da capoeira. Salientamos com isso, as cantigas como expressões verbais e escritas daquilo que a movimentação, a ginga, os golpes, a história e os fundamentos da capoeira expressam de outras formas.

Deste modo, as cantigas de capoeira podem ser interpretadas como uma das mais belas “invenções” da capoeira baiana. De modo geral, cantigas tradicionais da capoeira são repletas de elementos que remetem à identidade cultural afro-brasileira e às representações sociais pertinentes a um segmento social particular, os capoeiristas ou capoeiras. Tomadas como produto da criação destes sujeitos, cuja grande parte é formada por afro-descendentes, através destas cantigas pode-se observar como os capoeiristas vêem a si próprios enquanto sujeitos políticos atuantes dentro da sociedade.

A música na capoeira atua como expressão e elemento de sedimentação da cultura afro-brasileira. O soar do berimbau entoando uma ladainha, quadra ou corrido, muitas vezes evocam da memória coletiva a opressão pela qual passaram os negros escravizados, ao mesmo tempo exprime a recusa em esquecer, e a ânsia de superação

das seqüelas sociais produzidas no período da escravidão. Estabelecendo deste modo, outras formas de luta e resistência a partir da capoeira por meio dos seus fundamentos, músicas e cantigas, às quais atualmente unem-se às formas de organização sociais como o movimento negro e a ações anti-racistas.

As canções da capoeira falam principalmente de memórias e situações cotidianas, que tanto produzem um discurso de afro-brasilidade, quanto transmitem os fundamentos da capoeira, podendo ambos aparatar um discurso cultural, político, ideológico e educativo.

Podemos dizer de certo modo que e a “invenção da tradição” da capoeira baiana, foi mais uma forma de negociação da capoeira e seus representantes afro-brasileiros ante o Estado e a sociedade. Nesta esteira, a capoeira passou de crime, a patrimônio cultural brasileiro, considerando, não somente as ambigüidades inerentes à capoeira, naquilo que a torna ao mesmo tempo esporte e luta, mas naquilo que a faz estar presente na sociedade capitalista como modo de vida, como educação, como divertimento, solidariedade e como forma de trabalho remunerado com suas possibilidades de ascensão social e perspectiva de saída do país (FALCÃO, 2005, p. 22) e também como forma de preservar a memória dos ancestrais, ainda que muitas vezes de forma idealizada, através dos toques e das cantigas que marcam o ritmo do jogo. Deste modo, notamos na História da Capoeira e de seus sujeitos, que da sua criação à sua patrimonialização, há um longo processo que envolveu diversas compreensões do conceito de cultura, patrimônio e de bens culturais. Contudo, tal é o seu caráter de resistência e luta cultural, de afirmação identitária dos afro-brasileiros, que no texto do parecer do Registro da Capoeira como Patrimônio Cultural do Brasil, esta característica é marcada em diversos trechos, dentre os quais citamos o seu parágrafo de abertura, o qual diz da proposição do registro por parte do MinC:

A proposição do registro da capoeira como patrimônio cultural do Brasil, feita por iniciativa do Ministério da Cultura e apoiada pelos capoeiras, representados por velhos e respeitados mestres da Bahia, Rio de Janeiro, Pernambuco e outros locais do país, pode ser mais bem compreendida ao considerá-la como parte integrante de um rol mais amplo de reivindicações de direitos culturais, sociais e políticos pela população afro-brasileira, que foram incorporadas à agenda do MinC, resultando na formulação de políticas de valorização e fomento desta prática cultural. (IPHAN, 2008, p. 1)

4. Considerações Finais

Assim, considerando o trajeto da capoeira como uma manifestação dos africanos e afro-descendentes escravizados no Brasil, libertos e livres, percebemos a sua patrimonialização com o reconhecimento da capoeira como prática cultural, produzida principalmente por estes africanos e afro-descendentes, enquanto sujeitos culturais, sociais e políticos, que atuaram e atuam na sociedade. Com isso, destaco como fundamentais três pontos da argumentação apresentado por Adinolfi no relatório do Registro que salientam a relevância da capoeira para: “A história da resistência negra no Brasil, durante e após a escravidão, através de estratégias que variaram da negociação ao conflito aberto com a sociedade hegemônica”; “A formação de redes de solidariedade e construção da identidade e da auto-estima de grupos afro-brasileiros” e “A construção da identidade nacional, testemunhada maciçamente na produção cultural e artística brasileira, na música, artes plásticas, literatura, cinema e teatro”. (IPHAN, 2008, p. 8)

Neste sentido, entendemos a capoeira como elemento da expressão da identidade cultural afro-brasileira e, com isso, as cantigas, como parte deste universo, observamos como produções que se referenciam nas experiências dos negros no contexto da escravidão colonial e no contexto atual. Deste modo, as cantigas consistem em fonte de informações acerca das representações sociais e identidades dos grupos que as produzem.

5. Referências

ABIB, Pedro Rodolpho Jungers. **Capoeira angola: cultura popular o jogo dos saberes na roda**. Tese de Doutorado – Universidade Estadual de Campinas, 2004.

ABIB, Pedro Rodolpho Jungers (Coord.). **Mestres e capoeiristas famosos da Bahia**. Salvador: EDUFBA, 2009.

ABREU, Frede; CASTRO, Maurício Barros de. **Capoeira**. Salvador: Editora Azougue. Coleção Encontros, 2009.

BRASIL, Estados Unidos do. **Código Penal dos Estados Unidos do Brasil, de 11 de outubro de 1890**. Disponível em: http://ciespi.org.br/media/decreto_847_11_out_1890.pdf. Acesso em: 02 de Ago. 2009.

CAMPOS, Hélio. **Capoeira na Universidade: uma trajetória de resistência**. Salvador: EDUFBA, 2001.

FALCÃO, José Luiz Cirqueira. Fluxos e refluxos da capoeira: Brasil e Portugal gingando na roda. **Anál. Social**, n.174, p.111-133, abr. 2005.

_____. **A Capoeira é do Brasil? A Capoeira no Contexto da Globalização**. In: III Seminário Internacional Educação Intercultural, Movimentos Sociais e Sustentabilidade: Perspectivas Epistemológicas e Propostas Metodológicas, 2006, Florianópolis. III Seminário Internacional Educação Intercultural, Movimentos Sociais e Sustentabilidade:

Perspectivas Epistemológicas e Propostas Metodológicas, 2006, Disponível em: < <http://pt.scribd.com/doc/36271537/A-capoeira-e-do-brasil-A-capoeira-no-contexto-da-globalizacao> >. Acesso em: 20 de Mai. 2011.

HOBBSBAWM, Eric, Introdução. *In.* HOBBSBAWM, Eric RANGER, Tence. **A invenção das tradições**. Trad. Celina Cardim Cavalcanti. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984. p. 9-23.

IPHAN. *Parecer nº 031/08 – Registro da Capoeira como Patrimônio Cultural do Brasil*. Salvador: 2008. Disponível em: www.portal.iphan.gov.br. Acesso em: 05 de Fev. 2011.

MINTZ, Sidney W. e PRICE, Richard. **O nascimento da cultura afro-americana. Uma perspectiva antropológica**. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Pallas/ Universidade Cândido Mendes, 2003.

PASTINHA. **Capoeira Angola**. 3. ed. Salvador: Fundo Cultural do Estado da Bahia, 1988.

REGO, Waldeloir, **Capoeira Angola ensaio sócio-etnográfico**. Salvador: Editora Itapoan, 1968.

REIS, Letícia Vidor de Souza. **O mundo de pernas para o ar: a capoeira no Brasil**. São Paulo: Publisher Brasil, 2000.

SOARES, Carlos Eugênio Líbano. **A negregada instituição: os capoeiras no Tio de Janeiro 1850 – 1890**. Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura. Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1962.

ISBN 978-85-60069-45-3



9 788560 069453

Realização



Ministério da
Ciência, Tecnologia
e Inovação

UNIRIO 
Universidade Federal do
Rio de Janeiro

Ministério da
Educação



Colaboradores



Município do Rio de Janeiro



Apoio



FAPERJ
Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro



MUNICÍPIO DO RIO DE JANEIRO