

musas



musas

Revista Brasileira de Museus e Museologia

número 9 ■ 2025
Instituto Brasileiro de Museus

Presidente da República:

Luiz Inácio Lula da Silva

Ministra da Cultura:

Margareth Menezes da Purificação

Presidenta do Instituto Brasileiro de Museus:

Fernanda Santana Rabello de Castro

Diretora do Departamento de Processos Museais:

Ana Carolina Gelmini de Faria

Diretor do Departamento de Difusão, Fomento e Economia dos Museus:

Joel Santana da Gama

Diretora do Departamento de Planejamento e Gestão Interna:

Maria Angélica Gonsalves Correa

Coordenador-Geral de Sistemas de Informação Museal:

Dalton Lopes Martins

Procuradora-Chefe

Ludmila Rolim Gomes de Faria

Auditor-Chefe

Frank Van Rikard Santos da Silva

Chefe de Gabinete

Adna de Abreu Rodrigues Teixeira

Chefe da Assessoria de Relações Institucionais

Michel Rocha Correia

Expediente

Projeto e Coordenação Editorial:

Felipe Evangelista Andrade Silva e Renata Silva Almendra

Equipe Editorial:

Felipe Evangelista Andrade Silva, Ivy Fermon Cardoso da Costa,
Newton Fabiano Soares e Renata Silva Almendra

Revisão:

Paula Vieira e Ana Carolina Gelmini de Faria

Projeto Gráfico:

Simone Kimura

Diagramação:

Norton Falcão e Simone Kimura

Transcrição:

Fabiana Alves Sousa de Andrade

Tradução:

Thiago Barcellos Loureiro

Apoio Administrativo:

Vinicius Martins Oliveira

M985 Musas : Revista Brasileira de Museus e Museologia [recurso eletrônico]. – n. 9, (2025) – Brasília, DF : Instituto Brasileiro de Museus, 2025.
1 recurso online: il.

PDF

Irregular

Publicação contínua a partir de 2004.

n. 1-8 (2004-2018, impresso) disponível também na Internet; n. 9 (2025, digital), disponível na Internet.

Versão on-line: <<https://www.gov.br/museus/pt-br/aceso-a-informacao/acoes-e-programas/programas-projetos-acoes-obras-e-atividades/revista-musas>>

ISSN 1807-6149

1. Museologia. 2. Museus. 3. Cultura. 4. Ciências Sociais. I. Instituto Brasileiro de Museus.

CDD 069

Ficha elaborada por Suelen Garcia Soares Vaz – Bibliotecária CRB-1/ 2530 e Suzelayne Eustáquio de Azevedo - Bibliotecária CRB-1/2209.

Sumário

Apresentação 7

Editorial 11

Artigos 14

A experiência curatorial da academia de curadoria no projeto ARTEMÍDIAMUSEU e os desafios da curadoria a partir do digital 15

Por uma museologia comprometida com a vida: reflexões sobre postos de testagem e vacinação contra a covid-19 em museus e centros culturais no Brasil 54

Marketing de cauda longa e divulgação museal: a experiência do projeto #EuValorizoAsFortalezas 85

O museu na formação estética docente: caminhos pela rede 117

Novas configurações em tempos de pandemia: a presença online da reserva técnica visitável do Museu de Arqueologia e Etnologia (USP) 140

Estratégias de marketing (g)locais no Museu do Folclore 173

Museu da Maré: um exemplo do papel da Museologia Social na redução dos impactos da pandemia de COVID-19 nas favelas 210

Museu de Biologia Prof. Mello Leitão: a promoção da cultura da ciência junto à educação básica na sede do Instituto Nacional da Mata Atlântica 229

Relatos de experiências 243

Da pesquisa à ação: o catálogo “cultura material africana primeiro catálogo do acervo de arte africana do Museu da Abolição (MAB/Ibram)” 244

O Projeto Selos do Museu da Abolição e sua importância para o programa institucional 264

Desafios de descolonizar museus tradicionais: Programa Educativo A República que o Palácio não Mostra **282**

A elaboração do vocabulário controlado para o acervo fotográfico do Museu Municipal Atilio Rocco **305**

Entrevista 328

Entrevista com Kim Covent **329**

Resenha 343

Museus como espelhos: o trágico que habita em nós **344**

Tradução 351

Museus e suas fronteiras: ensinando e aprendendo com a museologia experimental **352**

Museu visitado 376

Museu do Ipiranga **377**

Galeria **390**

Entrevistas **399**

Maria José da Silva Lopes **400**

Isabela Ribeiro de Arruda **416**

Paulo Garcez **432**

apresentação



Apresentação

É com grande satisfação que apresentamos a 9ª edição da revista *Musas*, publicação que há vinte anos se firmou como espaço fundamental para a reflexão crítica, a circulação de saberes e a valorização das múltiplas práticas museológicas em nosso país.

Esta nona edição vem reafirmar o compromisso do Instituto Brasileiro de Museus (Ibram) com uma Museologia viva, plural e engajada com as dinâmicas que se impõem ao nosso campo. Esta edição, cuja finalização deu-se em meio à reconstrução do Ministério da Cultura e à retomada das políticas públicas de museus, carrega um conteúdo que permanece absolutamente relevante, ainda que quase três anos tenham se passado desde os contextos retratados — os impactos da pandemia de Covid-19 nos museus e a reabertura do Museu do Ipiranga por ocasião do bicentenário da Independência. Entendemos que este registro precisava ser publicado, não apenas por seu valor documental, mas porque as reflexões aqui contidas seguem atravessando os desafios cotidianos das instituições museais.

A pandemia transformou radicalmente a forma como nos relacionamos com a cultura, a memória e o espaço público. Museus de todo o país tiveram que se reinventar diante do isolamento social, incorporando práticas digitais, atuando como pontos de saúde e cuidado, e mantendo viva sua missão educativa e social, mesmo diante da incerteza. A reabertura do Museu do Ipiranga, por sua vez, marca não apenas a renovação de um espaço histórico, mas também a oportunidade de revisitar e ampliar as narrativas sobre a Independência do Brasil, com olhar mais atento à diversidade de vozes e experiências que moldaram nossa história.

Este número da Musas traz uma coleção rica e variada de artigos, relatos de experiências, entrevistas, traduções e resenhas. São contribuições que revelam a potência e o dinamismo do setor museológico, suas capacidades de resistência e reinvenção. Em um cenário ainda atravessado por desafios estruturais, sociais e tecnológicos, a revista reafirma seu papel como um elo entre profissionais, pesquisadores, instituições e públicos diversos. E, como parte do esforço contínuo de tornar essa publicação mais democrática e acessível, esta edição apresenta um projeto gráfico inclusivo, pensado para ampliar o alcance da revista e facilitar a leitura para diferentes perfis de público, reafirmando nosso compromisso com a diversidade e a equidade.

Gostaríamos de reiterar nosso agradecimento à equipe do Museu Paulista, que gentilmente nos recebeu para refletirmos, juntos, sobre o papel dos museus no mundo contemporâneo, além de nos ceder imagens da instituição para compor os textos temáticos que compõem a Musas. Acompanhamos o desafio de ressignificar um museu concebido em fins do século XIX para ser depositário da memória nacional atrelada ao imaginário paulista, construída por meio da epopeia bandeirante. Como, hoje, convidar o público a vivenciar uma narrativa histórica mais inclusiva e crítica? Na Seção Museu Visitado, profissionais que atuam no Museu Paulista partilham suas vivências e os desafios institucionais para a mudança de compreensão do papel social da instituição.

Nosso sincero agradecimento a cada autora e autor que integrou o processo seletivo, reafirmando, por meio de suas propostas, a força e diversidade que caracterizam o campo museal brasileiro.

Que esta leitura possa inspirar ações, fomentar debates e reafirmar a importância dos museus como espaços essenciais para a vida. Que sigamos construindo juntos uma museologia comprometida

com a democracia, com a justiça social e com a memória viva do nosso povo.

Boa leitura!

Ana Carolina Gelmini de Faria

Diretora do Departamento de Processos Museais do
Instituto Brasileiro de Museus – DPMUS/Ibram

Fernanda Santana Rabello de Castro

Presidenta do Instituto Brasileiro de Museus – Ibram

editorial



Há vinte anos, em 2004, a primeira edição da revista Musas era publicada. À época não existia Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), o projeto da revista foi capitaneado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), com um texto de apresentação do então diretor do Departamento de Museus e Centros Culturais do Iphan, José do Nascimento Júnior, intitulado “MUSAS: museologia no plural”. O texto ressalta a eminente expansão do campo museal brasileiro, expansão que resultou na instituição da Política Nacional de Museus no ano anterior e culminaria também na criação do Instituto Brasileiro de Museus cinco anos depois.

É nesse movimento de expansão e crescimento que nasceu a MUSAS, “revista especialmente orientada para os museus e a museologia”, em uma época em que havia uma carência na área e a “visível necessidade de uma publicação que contribua para democratização de informações, propicie a difusão de conhecimento especializado e estimule intercâmbios científicos técnicos e culturais”. Necessidade vista como prioridade, por conta da diferença entre museus de cidades grandes e pequenas e a favor de uma “museologia acolhedora e inclusiva do ponto de vista cultura e social”.

Desde então foram oito edições, e neste ano chegamos à nona, no vigésimo aniversário da revista. Muitas coisas mudaram, ainda existem lacunas a serem preenchidas no campo, mas ele avançou e muito. Mesmo diante de tantas transformações, a MUSAS segue sendo veículo de difusão de ideias, pesquisas, debates e experiências a todos aqueles que participam do universo museal brasileiro, razão maior do nosso trabalho.

Esta edição é composta por 8 artigos, 4 relatos de experiência, uma entrevista, uma resenha, uma tradução e a seção Museu Visitado sobre o Museu do Ipiranga.

A presente edição celebra a reabertura do Museu do Ipiranga, localizado na cidade de São Paulo (SP), e que foi fechado por 9 anos para reformas. O Museu do Ipiranga foi visitado às vésperas de sua reabertura ao público, em meio às comemorações pelos 200 anos de Independência do Brasil – tendo como parâmetro aqui a separação política entre Brasil e Portugal articulada ao longo de muito tempo, em meio a múltiplos conflitos, em lugares diversos de todas as regiões do país e conduzido por tantos atores, mas que graças à força da iconografia sintetizada na pintura *Independência ou Morte!*, de Pedro Américo, é descrita como linear e culminante no grito às margens do Ipiranga. Além de trazer reflexões sobre o papel central do Museu do Ipiranga para a manutenção dessa narrativa e sobre sua disposição para complexificá-la, foram ouvidos trabalhadores do Museu que expressaram suas perspectivas como integrantes dessa trajetória.

Os artigos que integram esse número tratam da realidade imposta pela pandemia de Covid-19, instituições museológicas mundo afora tiveram o desafio de reinventar sua existência na impossibilidade da abertura à visitação pública. Foram escolhidos, mais uma vez, por meio de chamada pública. São convites à reflexão acerca dos desafios e discontinuidades enfrentados pelos museus pelos mais diversos motivos, seja por questões sanitárias, como a recente pandemia de Covid-19, seja por questões de ordem financeira ou estrutural. Os desafios são muitos e as formas de contorná-los são reveladoras do dinamismo e vivacidade do campo museal brasileiro.

Desejamos que ao mergulhar nessas páginas, você se encontre com as forças e convergências que estruturam o campo museal brasileiro. E então se inspire para seguir integrando a sua construção. Boa leitura!

Os Editores

artigos



A experiência curatorial da academia de curadoria no projeto ARTEMÍDIAMUSEU e os desafios da curadoria a partir do digital

The curatorial experience of the curators academy in the ARTEMÍDIAMUSEU project and the challenges in curating from digital sources

Ana Avelar

Ana Roman

Aline Ambrósio

Renata Reis

Thiara Grizilli

RESUMO

Com a pandemia de COVID-19, museus e espaços culturais se viram diante do desafio de aprimorar suas atuações na esfera digital. Mais do que um espaço de comunicação, as redes sociais e sites dos museus passaram a ser um espaço de mediação e formação de um público já ultraconectado. Este artigo apresenta a experiência do Grupo de Pesquisa Academia de Curadoria (UnB/CNPq) na realização da exposição digital “Segue em Anexo” como parte do projeto Artemídiamuseu, que consiste na formação da primeira coleção de artes digitais do Museu Nacional da República. O processo pedagógico-curatorial de formação da coleção prevê ainda o desenvolvimento de atividades educativas a serem realizadas em parceria com centros culturais de diferentes regiões do Distrito Federal.

Palavras-Chave: Curadoria; Artes digitais; Exposição digital; Museu público; Coleção de arte.

ABSTRACT

With the COVID-19 pandemic, museums and cultural spaces faced the challenge of improving their performance in the digital sphere. More than a space for communication, social networks and museum websites have become a space for mediation and formation of an already ultra-connected public. This article presents the experience of the Academia de Curadoria Research Group (UnB/CNPq) in carrying out the digital exhibition “Segue em Anexo” as part of the Artemídiamuseu project, which consists of the formation of the first collection of digital arts at the National Museum of the Republic. The pedagogical-curatorial process of forming the collection also provides for the development of educational activities to be carried out in partnership with cultural centers in different regions of the Federal District.

Keywords: Curatorial practices; Digital arts; Digital exhibitions; Public museum; Art collection.

Contextualizando uma coleção

Enquanto escrevíamos este artigo em agosto de 2022, foi aprovada pelo ICOM_(Conselho Internacional de Museus) uma nova definição para a instituição:

Um museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade, que pesquisa, coleciona, conserva, interpreta e expõe o patrimônio material e imaterial. Os museus, abertos ao público, acessíveis e inclusivos, fomentam a diversidade e a sustentabilidade. Os museus funcionam e comunicam ética, profissionalmente e, com a participação das comunidades, e proporcionam experiências diversas de educação, fruição, reflexão e partilha de conhecimento¹.

Esta definição vai ao encontro do fenômeno social que observamos: os museus de arte e demais instituições culturais -- arquivos, galerias públicas e universitárias, fundações, espaços independentes, entre outros -- passam a ter, nos últimos anos, junto à salvaguarda do patrimônio material e imaterial, a função de atores das transformações sociais, sendo espaços para repensar a produção de conhecimento, as políticas identitárias, aspectos relacionados à desigualdade social, entre outros temas da contemporaneidade. Esse é o sentido de reformas em inúmeros museus, em âmbito global, que revisam seus métodos de trabalho, propondo atualizar acervos e expografia das coleções permanentes, realizando parcerias entre comunidade, pesquisadores e intelectuais de várias áreas para criar uma polifonia de vozes.

¹ ICOM Brasil. **Nova definição de museu**. Disponível no site: http://www.icom.org.br/?page_id=2776. Acesso 2 abr. 2023.

Nesta realidade, o protagonismo dos usuários nas redes digitais levou as instituições a reconhecerem o público como um produtor de conteúdo e um co-criador, com isso, o museu atual busca uma identificação com as causas e debates desse público.

In a world where digital culture has redefined human information behavior as life in code and digits, increasingly it dominates human activity and communication. These developments have radically changed the expectations of the museum visitor, real and virtual, the work of museum professionals and, most prominently, the nature of museum exhibitions, while digital art and life in a digitally saturated world is changing our ways of seeing, doing, our senses and aesthetics (Tula, 2019, p.ix)².

Estudos museais mostram que as tecnologias digitais deixaram de ser um instrumento para difusão e agora atuam para a comunicação e interação dentro desse quadro de troca quantitativa e qualitativa de mensagens entre instituições e públicos. As redes sociais possibilitam envolver mais visitantes, fomentando ainda o engajamento com potenciais visitantes espontâneos (Tula, 2019).

Embora o Brasil ainda apresente uma grave desigualdade digital³, relacionada obviamente à social, é consenso entre as instituições culturais o avanço da acessibilidade pela Internet. A

² “Em um mundo onde a cultura digital redefiniu o comportamento da informação humana como vida em código e dígitos, ela domina cada vez mais a atividade humana e a comunicação. Estes desenvolvimentos mudaram radicalmente as expectativas do visitante do museu, reais e virtuais, o trabalho dos profissionais do museu e, mais proeminentemente, a natureza das exposições do museu, enquanto a arte digital e a vida em um mundo saturado digitalmente está mudando nossas formas de ver, fazer, nossos sentidos e nossa estética” [tradução nossa]. (GIANNINI, Tula; BOWEN, Jonathan. **Museums and Digital Culture: New Perspectives and Research**. Switzerland: Springer, 2019).

³ Pesquisa disponível em: <https://www.pwc.com.br/pt/estudos/preocupacoes-ceos/mais-temas/2022/o-abismo-digital-no-brasil.html>. Acesso em 31 de agosto de 2022.

pesquisa "O abismo digital no Brasil", publicada em 2022 pelo Instituto Lomocotiva, nos apresenta em números: de um lado, temos 29% dos brasileiros conectados; de outro, temos 20% sem conexão alguma. No que diz respeito especificamente ao período de isolamento social ocasionado pela pandemia, segundo a pesquisa Hábitos Culturais II, realizada pelo instituto Itaú Cultural e Datafolha em julho de 2021, 76% dos entrevistados passaram a se conectar diariamente à Internet, aumentando, portanto, o consumo de atividades no mundo virtual. Em 2020, esse número era de 71%. Nessa direção, houve alta adesão à experiência presencial em cursos de arte (65%) e exposições em museus (63%) (Itaú Cultural e Datafolha, 2021).

Todavia, o processo de implementação de uma estrutura digital num museu não é simples, pressupondo a digitalização de coleções⁴; um inventário atualizado e uma infraestrutura de tecnologia da informação que garanta fotos, digitalização, computadores, além de acesso à Internet e uma equipe habilitada para o trabalho digital. Portanto, esta estrutura é complexa e custosa para a realidade dos museus brasileiros, resultando no fato de muitos ainda não possuírem suas coleções plenamente digitalizadas. Enquanto isso, pouquíssimos museus (sobretudo, os privados) possuem equipes dedicadas exclusivamente às ações digitais⁵.

⁴ Digno de nota é o projeto de digitalização dos acervos promovido pelo Instituto Brasileiro de Museus - IBRAM: "Instituído em 2013, o Programa Acervo em Rede tem como principal objetivo promover a democratização do acesso digital aos bens culturais musealizados, promovendo também a digitalização e a documentação dos acervos das instituições museológicas na internet. Visa também instrumentalizar os museus brasileiros com ferramentas digitais sistêmicas, capazes de aperfeiçoar a gestão e a catalogação de seus acervos, permitindo a difusão integrada do patrimônio museológico e do patrimônio cultural preservado por diferentes grupos sociais". (Acervos IBRAM-Tainacan. Disponível no site: <https://www.gov.br/museus/pt-br/assuntos/os-museus/acervos-online/acervos-ibram-tainacan>. Acesso em 8 ago. 2022).

⁵ Entre as instituições dedicadas à arte que dispõem de estrutura digital complexa, o melhor exemplo é o Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, o MASP, cuja coleção

Embora tenha havido uma disposição das instituições para digitalizarem-se nesse contexto, em larga medida, o possível foi transformar ações presenciais em digitais, utilizando como suporte as redes sociais para realizarem suas missões fundamentais. Este processo, porém, no caso da maioria das instituições museais brasileiras, foi realizado sem o apoio de especialistas em redes sociais ou pessoas com amplo conhecimento no campo da comunicação digital: assistimos a uma profusão de seminários e conversas ao vivo transmitidas online, a uma série de vídeos e cursos que passam a ser também disponibilizados nas plataformas digitais. Tendo havido, de certo modo, apenas a transferência de atividades antes realizadas fisicamente para o universo digital, deixando-se de lado certas especificidades deste outro meio.

Diante deste cenário, o Grupo de Pesquisa Academia de Curadoria - CNPq/UnB notou a evidente necessidade de estabelecer uma estrutura online de comunicação com os públicos que pudesse ser levada adiante mesmo quando as atividades presenciais fossem retomadas, entendendo que os envolvidos obteriam experiência com as linguagens digitais por meio deste modelo diante das especificidades distintas que as exposições digitais apresentam.

está disponibilizada online, mas também pela atuação nas redes sociais principalmente Instagram e YouTube. Museus equivalentes ao MASP em termos de importância cultural em dimensão internacional, como o MOMA e o Guggenheim, difundem seus planos de comunicação e investem em projetos e profissionais específicos para esse fim. Na cena europeia, o Rijksmuseum foi pioneiro na digitalização e disponibilização da coleção online, inclusive dispendo de espaço para que os usuários realizem curadorias pessoais online. O projeto conta com apoio da Fundação de Apoio à Pesquisa do Distrito Federal (FAP-DF). O *Artemídiamuseu* atualmente realiza ações educativas-digitais que desdobram-se a partir do Museu Nacional da República para centros culturais e museus da cidade ampliada, como Complexo Cultural de Planaltina, Museu da Memória Candanga e Complexo Cultural de Samambaia. Nessas ações, são estabelecidos diálogos entre os temas trabalhados pela mostra do Museu da República e assuntos caros aos espaços culturais.

Artemídiamuseu: uma coleção de arte digital no Centro-Oeste do Brasil

O Grupo de Pesquisa Academia de Curadoria propôs o projeto Artemídiamuseu para o Museu Nacional da República e outras instituições parceiras da grande Brasília⁶. O projeto pedagógico-curatorial digital baseia-se na ampliação e aprofundamento das experiências realizadas durante o período de isolamento social, adaptando a atuação das instituições brasileiras dedicadas à arte e à cultura a partir das novas tecnologias para a educação.

O projeto visa a criação de uma coleção de artes digitais viva e plural, que se amplia anualmente a partir de novas aquisições apresentadas previamente em três exposições digitais organizadas pela Academia de Curadoria - CNPq/UnB. Prevê-se ainda uma exposição de caráter híbrido incluindo obras de arte e tecnologia já pertencentes ao acervo do Museu, criando diálogos entre produções que refletem, tanto técnica como conceitualmente, sobre as relações entre arte, ciência e tecnologia.

O Museu Nacional, instituição de referência em arte contemporânea para a região Centro-Oeste que congrega os principais artistas do país e obras referenciais para o campo, ainda não possui uma coleção de artes digitais⁷ à altura de seu acervo. Essa lacuna não

⁶ O projeto conta com apoio da Fundação de Apoio à Pesquisa do Distrito Federal - (FAP-DF). O Artemídiamuseu atualmente realiza ações educativas-digitais que desdobram-se a partir do Museu Nacional da República para centros culturais e museus da cidade ampliada, como Complexo Cultural de Planaltina, Museu da Memória Candanga e Complexo Cultural de Samambaia. Nessas ações, são estabelecidos diálogos entre os temas trabalhados pela mostra do Museu da República e assuntos caros aos espaços culturais.

⁷ Referimo-nos às artes digitais no plural e de maneira ampla visando incluir toda a produção que se articula com tecnologias digitais – webart, game art, arte computacional, pintura digital, modelagem 3D, entre tantas outras. Entretanto, é complexa uma definição exata, uma vez que a arte contemporânea possui uma natureza multimídia e, na nossa compreensão, as artes digitais estão incluídas no sistema da arte contemporânea, embora

é algo que atinge particularmente o Museu, podendo ser observada na maior parte das coleções públicas brasileiras de arte.

Embora existam trabalhos de arte digital no Brasil que datam dos anos 1960 – como as investigações iniciais de Waldemar Cordeiro junto do matemático Giorgio Moscati acerca das novas possibilidades do computador (Gasparetto, 2016) –, esse tipo de produção ainda encontra dificuldades de se inserir no sistema convencional de arte contemporânea. Na prática, a produção teórica sobre arte digital no Brasil é realizada largamente por grupos de pesquisa de universidades onde artistas, pesquisadores e coletivos de diferentes regiões do país desenvolvem trabalhos de subversão e adaptação das tecnologias disponíveis. Comumente, seja pela especificidade das produções ou por seu caráter interdisciplinar, os trabalhos de arte digital muitas vezes são apresentados em eventos e festivais específicos do circuito.

Sendo assim, se faz necessária a preservação da produção em artes digitais contemporâneas, já que os poucos registros que tratam desse tema foram produzidos pelos próprios agentes desse contexto específico, sem contar com uma sistematização das instituições culturais do país. Diante dessas colocações, a experiência Artemídiamuseu já nos fornece pistas para minimizar tais desafios apresentados. Além de serem realizadas pesquisas sobre artistas e obras que possuam confluências com a coleção do Museu Nacional da República e interessem a uma coleção de artes digitais contemporâneas, a prática de ativar as mostras a partir de ações

possuam também seu próprio circuito. Nas palavras de Débora Gasparetto: “é relevante compreendê-lo [o termo arte digital] como arte-ciência-tecnologia, enquanto produção que envolve comportamentos de computabilidade, interatividade, imersão, tempo real, em obras-projetos-trabalhos que conectam outros campos de conhecimento, em pesquisas envolvendo biotecnologia, nanotecnologia, física, computação, matemática, engenharias, mecânica, robótica, entre outras áreas, interfaceadas pelas mídias digitais” (Gasparetto, 2016, p.15).

educativas é também essencial para o fomento de pesquisas sobre artes digitais realizadas no país.

Artemídiamuseu e a especificidade da curadoria coletiva

Em um ambiente em que se proliferam pós-graduações e cursos, a curadoria em arte contemporânea ocupa um campo de saber autônomo⁸. A figura do curador tal como conhecemos hoje data de um período recente, do final dos anos de 1970⁹.

Durante algum tempo, a atividade curatorial ficou presa àqueles que exerciam a função de catalogar, organizar, manter e expor trabalhos de arte nos museus, somando as funções de conservação e direção. Neste contexto, as exposições ganham espaço e, a partir dos anos 1960, requerem obras de arte produzidas especificamente para o contexto expositivo.

A figura do curador, nesse sentido, começa a se deslocar: deixa de ser aquela simplesmente de salvaguarda e apresentação passando a ser quem colabora diretamente com o artista para constituição do campo enunciativo público que se forma em torno das exposições. Ao mesmo tempo, mostras temporárias ganham espaço dentro das

⁸ Sobre esse assunto, ver: O'Neill, Paul (2007) **The culture of curating and the curating of culture(s):** the development of contemporary curatorial discourse in Europe and North America since 1987. PhD thesis, Middlesex University. Disponível em: <http://eprints.mdx.ac.uk/10763/> Acesso em 30 de agosto de 2020.

⁹ Sobre o período de transformação da figura do curador e de sua legitimação, ver: HEINICH, Nathalie & POLLAK, Michael. **From Museum curator to exhibition auteur:** inventing a singular position. 2000. In: GREENBERG, Reesa; FERGUSON, Bruce W.; NAIRNE, Sandy (edited by). London: Routledge, pp. 231 – 250.

instituições, permitindo que a figura do curador se estabeleça ainda como autor de exposições¹⁰.

A partir dos anos 1980, com a proliferação de instituições culturais, bienais e mostras de larga escala¹¹, estabelecem-se novas formas de recrutamento e institucionalização da profissão de curador. Emergem escolas de curadoria, nas quais o contato com curadores experientes passa a ser a forma de transmissão de conhecimento.

Nos anos 2000, surgem os estudos curatoriais, tradução do inglês *curatorial studies*¹² – uma tentativa de compreender a proliferação do número de exposições em âmbito global e de suas práticas, fornecendo ferramentas para a profissionalização do campo¹³, oferecendo disciplinas que privilegiam aspectos práticos da profissão, como questões relacionadas à produção cultural e gestão, mas também há uma ênfase em estudos de história da arte, crítica e colecionismo¹⁴. No Brasil, os *curatorial studies* não constituem um campo autônomo,

¹⁰ Sobre a questão do curador como autor, ver o debate de Claire Bishop com Boris Groys em Bishop (2015).

¹¹ A proliferação das Bienais no mundo e dos mega-eventos de exposição no contexto da globalização é um tema discutido entre vários autores, dentre os quais: Kompatsiaris (2017); Filipovic (2005) E Marchart (2014); Marchart (2019).

¹² O contexto também é marcado pelo surgimento do campo de História das Exposições. Sobre esse assunto, ver: Mary Anne Staniszewski, **The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art** (Cambridge, MA: MIT Press, 1998).

¹³ Como lembra Lisette Lagnado (2008, p. 13), “os estudos curatoriais (tradução do termo anglo-saxão *curatorial studies*) consolidados em paralelo com o processo mundial de privatização da cultura, estão inseridos no cinzento contexto das leis de mercado”.

¹⁴ Há estudos que se detém sobre os currículos de tal formação e suas especificidades, mas não nos ocuparemos com eles neste projeto. É interessante ressaltar, porém, que muitos destes cursos culminam na organização de uma exposição como trabalho final. De modo que há a pretensão de trazer um elemento prático para a formação destes jovens curadores na universidade. Analisei brevemente os currículos da University of Essex (UK), Goldsmiths University of London (UK) e também da University of Zurich. Para mais discussões sobre o tema, ver Bellini (s.d.).

mas se encontram dentro de cursos de História, Teoria e Crítica da Arte e Arquitetura. Os estudos recentes¹⁵ encaminham-se para constituir o campo específico da História das Exposições, mas ainda há muito a ser explorado¹⁶.

Neste contexto, a figura do curador ganha centralidade e este é colocado como personagem decisivo nas dinâmicas dos museus e instituições culturais. Na contemporaneidade, o curador atinge status de celebridade como pode ser visto internacionalmente, com exemplos como Hans Ulrich Obrist e Nicolas Bourriaud. Ao observarmos o funcionamento da estrutura e do *saber-fazer* exposições, percebemos a insustentabilidade deste mito em torno da curadoria autoral. Realizar uma exposição – bem como um filme, uma peça, um site – exige o envolvimento de diversos atores, atuando colaborativamente.

A transformação deste pensamento acerca do campo nos leva à ideia de curadoria coletiva. Esta ideia é explorada em profundidade num texto de Boris Groys para o catálogo da *Manifesta 8*. Em seu ensaio, “Multiple authorship”, Groys (2005) discute a quebra das fronteiras entre artista e curador na era contemporânea e como pensar a curadoria coletiva tem, como ponto de partida, uma criação de redes de colaboração. Entre artistas e curadores e curadores entre si criam-se objetivos comuns acerca de contextos teóricos, políticos ou artísticos. Assim, a prática colaborativa resulta em uma autoria múltipla, díspar e heterogênea que se combina, se sobrepõe e se intercepta de tal forma

¹⁵ Ver, por exemplo, os estudos orientados pela Prof. Dra. Mirtes Cristina Marins de Oliveira (PUC-SP), pelo Prof. Dr. Martins Grossman (USP) e as pesquisas de Ivair Reinaldim (UERJ).

¹⁶ Nesse sentido, destaca-se a colocação de Lagnado (2015): “A curadoria transborda as margens reservadas à redação de um texto. Há muitas ferramentas em comum, porém toda curadoria permite reinventar seu próprio método. Trata-se de uma produção outra, com critérios distintos. Por exemplo, até que ponto a teoria estética é válida para definir a qualidade de uma exposição?”

que não pode ser resgatada uma autoria individual soberana (Groys, 2005).

Esta forma de fazer e pensar a prática tem o potencial de produzir discursos, que permitem histórias multidimensionais, dando espaço ao dissenso e criando relações distintas entre passado, presente e futuro.

A Academia de Curadoria absorve em termos teóricos e práticos a ideia de curadoria coletiva, organizando-se a partir de núcleos de trabalho em paralelo com a seleção de obras e construção de discursos curatoriais: núcleo expográfico e de tecnologia, comunicação e educativo. Além de curadoras e curadores, os membros de cada subgrupo são pesquisadores interdisciplinares – arquitetura, design e comunicação são algumas das áreas contempladas.

No último ano, a Academia dedicou-se à pesquisa e prática de curadoria a partir do digital e acreditamos que, mesmo não necessariamente acompanhando os desenvolvimentos tecnológico-digitais, o curador contemporâneo é capaz de realizar parcerias com artistas digitais para atualizar seus pontos de vista. Compreendemos que o curador ou a curadora não necessariamente seja um/uma especialista em tecnologias para poder mediar obras que operam nesse universo. Como Quaranta nos lembra, o excesso de especialização em suportes e linguagens trazido pelas categorizações dos museus de arte, muitas vezes, contribuiu para o estabelecimento de nichos, apartando determinadas manifestações artísticas do complexo da arte contemporânea, em particular, as artes digitais¹⁷.

¹⁷ Hoje, novas abordagens curatoriais estão surgindo em conjunto com modos de apresentação e disseminação ativados digitalmente, distinguidos pela reprodutibilidade perpétua, múltiplas temporalidades e materializações que se cruzam e a subsidência do espaço físico. [...] Esse espaço comum pode oferecer acesso a novos trabalhos, iluminar a existência de trabalhos entendidos em outros lugares no tempo e no espaço, ou oferecer materializações, versões, atribuições, interpretações e representações múltiplas ou

Em uma mostra de artes digitais, bem como numa mostra de artes não-digitais, a curadoria deve mediar a visão das obras a serem exibidas, um cenário específico para tanto e elaborar uma narrativa para sua apresentação. Compreendemos, assim, que a curadoria deve compreender os vários modos de ação e condições que as etapas de produção e apresentação implicam, tanto tecnicamente como em termos de conteúdo, para poder conduzi-los de forma plena. No caso de uma exposição online, é importante entender as possibilidades e modos de ação digitais para pensar e agir além das possibilidades das exposições físicas.

Critérios de seleção

Um critério curatorial do projeto Artemídiamuseu é historicizar a produção em artes digitais desenvolvida no cenário artístico brasileiro, do experimentalismo ao debate do acesso e usos políticos de novas tecnologias, passando pela gambiarra e cultura *hacker*¹⁸. Ao pensarmos os desafios e especificidades da curadoria de/por/a partir de meios digitais, temas como “obsolescência e conservação”, “arquivamentos”, “dimensão pública”, “letramento digital”, devem estar presentes nas formas como os trabalhos se relacionam com os meios atravessados por essas questões.

alternativas de trabalhos existentes. LOWRY, Sean. “Curating with the Internet”, *In*: BUCKLEY, Brad and CONOMOS, John (org.). **A Companion to Curation**. West Sussex, UK: John Wiley & Sons, 2020. p.392.

¹⁸ Ver a experiência anterior com exposições digitais da coordenadora da Academia de Curadoria relatada em: “Tá me vendo? tá me ouvindo?: exposição digital nas redes sociais de um museu universitário”. 30ª ANPAP. **(Re)existências**: anais do 30º encontro nacional da ANPAP. Anais...João Pessoa (PB) ANPAP, 2021. Disponível em: www.even3.com.br/anais/30ENANPAP2021.

Assim, o projeto Artemídiamuseu prevê quatro exposições com os artistas que farão parte desta nova coleção de artes digitais¹⁹. “Segue em Anexo”, com Giselle Beiguelman, Vitória Cribb e Bruno Kowalski, é a primeira exposição da coleção que contará com mostras inteiramente digitais e uma híbrida, preferencialmente no próprio Museu Nacional da República, inaugurada em dezembro de 2023. Para cada mostra, são construídas narrativas curatoriais que apresentam o conjunto das obras relacionadas ao seu contexto de produção. No entanto, antes de desenvolvermos essa lista de representações das artes digitais brasileiras, é preciso compreender as especificidades de uma curadoria de/por/a partir de meios digitais²⁰.

A curadoria da coleção estabeleceu artistas e obras que pudessem contar a história recente das mais diversas formas, plataformas, pontos de partida e olhares das artes digitais. Isso só foi possível com um grupo heterogêneo de artistas de diferentes identidades, territórios e linguagens com as quais desenvolvem suas pesquisas poéticas.

O grupo apresentado na primeira exposição da coleção, “Segue em Anexo”, conta com um dos mais emblemáticos nomes das artes digitais no Brasil por seu pioneirismo na área, Giselle Beiguelman. Para além de uma representação histórica, o processo de reedição de um dos seus trabalhos em si já constitui uma das complexidades citadas. A estratégia escolhida para combater a obsolescência do meio, requer

¹⁹ A coleção conta ainda com obras de artistas como Lucas Bambozzi, Gabriel Massan, Loveletter.exe, entre outros.

²⁰ “Curators organize collaboration with stakeholders, understand the demands of specific technologies and/or materials, and plan and organize maintenance and conservation. Curators and commissioners establish and manage budgets, and work closely with artists in producing the work [...] Historical notions that the curator is the arbiter of value have shifted, especially with the widespread dissemination of social media, where there is constant contention”. (DIAMOND, 2020, p.326). *In*: BUCKLEY, Brad and CONOMOS, John (edit.). **A Companion to Curation**. Hoboken: Wiley-Blackwell, 2020.

um entendimento profundo das linguagens envolvidas, assim reescrever códigos, alterar o suporte ou a plataforma, são procedimentos que podem interferir na matriz conceitual do trabalho. Ao optar por esses trabalhos, a curadoria compreendeu a participação efetiva na reflexão sobre a conservação dos meios digitais e como trabalhar artistas no sentido de melhor oferecer ao Museu soluções para esses desafios.

Já os trabalhos expostos de Vitória Cribb trazem a discussão acerca das tecnologias atravessadas pela realidade social de nossos corpos. Com uma crítica ao fascínio por avanços tecnológicos enquanto nos afundamos em questões sociais urgentes, Cribb aborda os afetos entre humanos e máquinas. Em “Prompt de Comando”, de 2020, há uma tela de comando que projeta as complexas reflexões da artista através de texto, aproximando essas questões sociais, como o racismo e as desigualdades, com os dilemas da própria navegação. Os curadores das obras de Cribb nesta mostra – Ana Roman, Emily Mayumi, Isaac Guimarães e Lucas Alameda – explicam a forma de apresentação dos trabalhos:

Seguindo essa ideia de fluxo, respondemos às provocações feitas por Cribb com um outro fluxo de pensamento, uma mistura de nossas subjetividades orgânicas e interferências digitais. Inserimos todas essas referências em um Padlet, uma espécie de mapa mental navegável. De músicas a filmes, textos, gifs, memes, séries: está tudo lá, na mesma posição hierárquica. Em um tom às vezes mais político, e, em outros momentos, em um exercício de livre associação imagética, nossa intenção é compartilhar alguns aspectos de nossa própria experiência subjetiva e outros que nos foram apresentados pelo algoritmo e são parte de nós. Neste padlet, o espectador é convidado a navegar e circular livremente, lembrando que qualquer clique vai

alimentar um grande e ininterrupto circuito de geração de dados (Academia de Curadoria, 2021)²¹.

Bruno Kowalski é o terceiro artista a compor o grupo com trabalhos de edição de imagem, vídeo e modelagem que questionam a presença na comunicação de massa. Segundo os curadores Matheus Miranda, Rachel Vallego, Renata Reis e Thiara Grizilli,

Seja na espetacularização de si em “Starring...Me!”, no humor ácido de “Cavei Minha Própria Cova”, ou no possível anonimato de “Máquina de Ruído”, o artista responde a questões ainda pertinentes sobre como exibimos nossa subjetividade nas incontáveis telas que ocupamos, frequentemente sem questionar o que essa projeção acarreta em nossa percepção de mundo (Academia de Curadoria, 2021).

Se um trabalho de Beiguelman fornece material para reflexão pela forma como será exposto – reeditado, “reciclado” –, sua obra é fundamental para compreendermos os diversos aspectos das transformações sociais através do tempo, as novas possibilidades e também as novas disputas advindas das tecnologias digitais. Segundo as curadoras Aline Ambrósio, Laura Rago e Marina Romano,

Giselle ocupa empenas de edifícios e páginas da web como quem não enxerga limites entre as dimensões, como quem compreendeu o pós-virtual (tempo que ela mesma nomeia, de uma contemporaneidade que já ultrapassou o estranhamento à ascensão do virtual sobre as relações e a vida) antes dos outros (Academia de Curadoria, 2021).

²¹ A exposição “Segue em Anexo” está disponível no site: www.academiadecuradoria.com.br

“Segue em Anexo” apresenta os trabalhos Lv Yr GIF (2013), Glitched Landscapes (2013), além de Recycled (2001-2021) evidenciando assim as relações entre fazer, guardar e lembrar, ao mesmo tempo que realçando sua própria efemeridade.

Ao contrário, distante das verdades estabelecidas, a arte que se faz com tecnologias interativas tem como pressupostos básicos a mutabilidade, a conectividade, a não-linearidade, a efemeridade, a colaboração. A arte tecnológica interativa pressupõe a parceria, o fim das verdades acabadas, do imutável, do linear (Academia de Curadoria, 2021).

Artemídiamuseu e a expografia digital

O discurso expográfico ideal leva em conta a narrativa curatorial. Tanto na realidade presencial como no ambiente digital, a expografia produz sentidos que impactam a relação entre o *interator-leitor* e as obras de arte. Se espaços museais e expositivos foram vistos como detentores do saber e transmissores unilaterais de mensagens, atualmente a essa ideia soma-se ainda a relevância da participação dos visitantes agora em formato híbrido, presencial-virtual.

O espaço expositivo possibilita encontros tanto para a sociabilidade quanto para a fundamentação dos discursos e valores que os museus e espaços culturais gostariam de transmitir. Nesse sentido, a forma como esses espaços apresentam expograficamente e conceitualmente suas perspectivas em relação à arte, demanda uma participação ativa dos públicos para os quais esse discurso é pensado. Como ressalta Marília Xavier Cury, o espaço expositivo é, fundamentalmente, um ambiente de construção de valores (Cury, 2005, p. 27).

Nos anos de 1990, a internet viabilizou o alcance dos públicos a diferentes museus e exposições de arte, criando assim uma experiência museológica online, entendendo tratar-se de uma experiência distinta daquela presencial. Foram observadas diversas tentativas de aproximação expográfica virtual com o meio físico, em uma espécie de transferência entre o offline e o online²². Em 1995, por exemplo, a *Art in America*, revista estadunidense de grande repercussão na esfera artística, publicou um artigo – hoje histórico – sobre o impacto da internet para o meio. Nele, o historiador da arte e jornalista Robert Atkins comentava, em formato de diário, as primeiras iniciativas online do sistema de arte em Nova York, como venda de obras, arquivos digitais de artistas, prêmios, teleconferências, performances, laboratórios universitários de arte e tecnologia. Atkins observava ainda a presença de mulheres artistas programadoras, a formação de comunidades digitais e editais institucionais para aquisição de equipamento para produção de artes digitais. Seu diagnóstico era de que, no futuro, as práticas conceituais incentivarão formas de arte online²³.

Assim, a capacidade das mídias digitais gerou muitas especulações sobre o futuro dos museus, que passaram a ser acessados também virtualmente e de forma mais rápida. Desse modo, a forma de apreciação e consumo das obras de arte também se transformou, sendo prevista também a substituição dos espaços físicos museais pelos espaços digitais. Entretanto, essas previsões não se confirmaram,

²² O projeto “Era Virtual”, desde 2008, busca a introdução do digital nas práticas museais, expositivas e culturais e apresenta em seu texto descritivo o objetivo de “transportar museus, exposições e monumentos do patrimônio cultural brasileiro do mundo real para o virtual”. Era Virtual. Disponível no site <https://www.eravirtual.org/>. Acesso em 2 ago. 2022.

²³ O autor comentava como museus estavam utilizando a internet apenas para propagandas e informações de acesso, perdendo a oportunidade de educar por meio desse espaço. (ATKINS, Robert. “**The Art World (and I) Go On Line**”. Disponível no site: <http://www.robertatkins.net/beta/shift/online/artworld.html>. Acesso em 2 mar. 2023).

justamente por ter se compreendido que se tratava de experiências distintas²⁴.

A prática museológica online se intensificou no Brasil em 2008 a partir do projeto “Era Virtual” cuja premissa era a transposição de museus, exposições e monumentos do patrimônio cultural brasileiro do “mundo real” para o virtual. Junto a esse fenômeno, também eclode nacional e internacionalmente a digitalização de acervos e obras de arte, atendendo às exigências e conceitos das Cidades Inteligentes, que pressupõem o máximo de tecnologia possível no setor cultural e nas cidades.

[...] os museus, assim como outras instituições de patrimônio, reconhecendo a importância desse fenômeno, estão por todo o mundo rotineiramente digitalizando as suas coleções e adquirindo e criando artefatos digitais, e disponibilizando esses ativos para acesso via web, e também os utilizando como ferramenta de apoio à gestão dos acervos físicos: na documentação, conservação, restauração, segurança, etc. Entretanto, as potencialidades dos acervos digitais podem ser ampliadas se eles forem reconfigurados como matéria-prima para o empacotamento, reinterpretação, agregação e representação em novos contextos e com novos propósitos, estabelecendo

²⁴ “Conforme elucidado por Martins (2018, p.54) a cultura digital é caracterizada por “um conjunto de práticas sociais que acontecem de forma singular no espaço digital”, de modo que as variadas plataformas de interação digital medeiam condições e formatos de comunicação, interação e acesso à informação de forma distinta de quando isso se dá de modo presencial. Discute-se como as ferramentas digitais, associadas ao desenvolvimento de práticas sociais nos espaços virtuais, podem atuar em mecanismos de “socialização do simbólico” (Martins, 2018, p.53), entendido como um conjunto de práticas de distribuição de informações”. (AVELAR, Ana; CORREIA, Samara; ZAIDEN, Victor. “Casa Niemeyer Digital: uma jovem coleção universitária de arte contemporânea nas redes sociais”. **Revista ARA**, n.10. v.10, Outono+Inverno 2020/1, Grupo Museu/Patrimônio FAU-USP. Disponível no site: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2525-8354.v10i10>, p.199).

espaços de colaboração e interlocução que coletivamente definem o conceito de reuso (Sayão, 2016, p.47).

A experimentação nos ambientes digitais se ampliou nos últimos anos, intensificada com a pandemia de COVID-19 quando as ações e interações culturais se tornaram obrigatoriamente virtuais, em decorrência do isolamento social. Nesse momento, os espaços expositivos que possuíam ferramentas e expertise para criarem exposições virtuais ou que já tinham seus acervos digitalizados, conseguiram uma maior aproximação e engajamento com seus públicos, garantindo assim a conexão entre instituição, arte e população. Desse modo, foram produzidos sites, tours virtuais, *viewing rooms*, projeções e exposições virtuais com os mais diferentes formatos.

Entretanto, muitos desses projetos que visavam criar uma experiência digital espelhada e atrelada ao espaço físico, não foram bem-sucedidos em seus discursos expográficos e na conexão com os públicos, visto que essa recriação e transposição dos espaços é pautada por muitas perdas no campo sensível e sensorial das artes. O interlocutor termina por fazer comparações entre os dois ambientes expositivos e anseia por uma experiência virtual igual à física, algo inalcançável, visto que se trata de experimentações distintas e complementares, não equivalentes. Orlandi (2001) afirma que ao invés da sobreposição entre *offline* e *online* seja proposto “um efeito metafórico pelo qual algo que significava de um modo, desliza para produzir outros efeitos de sentidos diferentes. Desse ponto de vista, não há equivalência entre o que é dito em uma ordem de discurso e na outra” (Orlandi, 2001, p.153).

Como um processo de construção de conhecimento transdisciplinar, a arte digital não é reflexo e nem mesmo o

resultado das influências da ciência e da tecnologia na sociedade, mas sim, é o próprio fazer científico e tecnológico, que considera o computador como sistema complexo, em que interator, obra e dispositivos tecnológicos não podem ser vistos separadamente (Gasparetto, 2016, p.180).

A partir desse prisma norteador do discurso expositivo digital como complementar ao discurso expositivo no campo físico, se distinguindo pela linguagem, temporalidade, discurso, abordagem curatorial, espacialidade, acessibilidade, interatividade, sensorialidade, circulação (navegação), materialidade, plasticidade, percurso, mobilidade e, principalmente, pela relação entre sujeitos e produção de sentido, é que foi desenvolvida a expografia e a curadoria da “Segue em Anexo”, primeira exposição da coleção Artemídiamuseu.

Para “Segue em anexo”, foi realizada uma investigação acerca das artes digitais em sua interface com a curadoria, os processos artísticos, o arquivamento e a difusão, compreendendo que as artes digitais pressupõem uma transdisciplinaridade que precisa ser levada em conta pelo processo expositivo, tendo em vista que:

A arte digital é realizada por artistas, cientistas, programadores, designers, VJs, na maior parte das vezes, em equipes inter, multi ou transdisciplinares. Essa é uma arte do evento, dinâmica, que traz desafios em termos de produção, exposição, distribuição, mercado, conservação e preservação e acaba criando um espaço próprio de legitimação, que sustenta suas especificidades, normalmente, à parte do sistema da arte contemporânea (Gasparetto, 2016, p.90).

Assim, interessa-nos a discussão sobre o digital do ponto de vista da precariedade e da desigualdade, focalizando artistas que se

dedicam a pensar criticamente a pervasividade da tecnologia. O partido curatorial desta exposição e da coleção Artemídiamuseu foi baseado no conceito de “*hackeamento*” que, nas artes digitais, se opõe ao fascínio pela *high tech*, oneroso e de difícil acesso para a maior parte dos públicos. Na compreensão do professor Daniel Hora, uma abordagem hacker da tecnologia proporia desafiar aquilo que se entende como aspectos dados pelo avanço tecnológico, como a obsolescência programada, com ações que questionam essas imposições da indústria. Nas palavras de Hora, “o tempo da arte hacker não se contenta com a circunstância histórica dada”²⁵.

Além disso, esse conceito é explicitado não só na escolha dos artistas e de suas obras, mas também na expografia, que apresenta um olhar crítico e estético em relação à apresentação das obras, às possibilidades de arquivamento e interação e à obsolescência dos trabalhos para que sejam criadas memórias da experiência digital.

Nesse sentido, um dos maiores desafios da expografia e da curadoria foi trabalhar a imaterialidade do espaço digital. O ambiente digital apresenta fluxo constante e porosidade; é marcado pela velocidade das interações e mantido pela conectividade. Por isso, é um espaço desafiador, pois foge dos espaços legitimados pela arte, alcança diferentes públicos, rompe barreiras do espaço expositivo físico e do sistema artístico estabelecido, demandando uma adequação tanto em termos curatoriais e expográficos quanto conceituais.

Curadores, historiadores da arte, críticos e outros agentes também precisam se adaptar quando trabalham com as artes digitais e tecnológicas, adotando métodos e critérios que nem sempre são contemplados pelo sistema estabelecido pela arte contemporânea

²⁵ HORA, Daniel. “**Obsolescência prorrogada e retrofuturismo: transitoriedades da arte e da tecnologia**”. 2014. Disponível no site: https://www.gambilogia.net/blog/wp-content/uploads/2015/01/art13_DanielHora.pdf. Acesso em: 13 junho 2021.

– entendendo que a arte contemporânea é composta de uma multiplicidade de suportes, linguagens, discursos. Nesse sentido, as obras de arte trabalhadas na coleção Artemídiamuseu e na exposição “Segue em Anexo” são:

Obras que evidenciam conceitos e comportamentos de interatividade, computabilidade, virtualidade, imersão, transcinema, tempo real, interfaces, Interação Humano-Computador (IHC), mobilidade, conectividade, redes, acesso, colaboração, transdisciplinaridade, organismos híbridos, arte generativa, emergência, autonomia, complexidade, vida artificial, realidade virtual, realidade aumentada, realidade mista, realidade cívica, internet das coisas, gamificação, softwarização, makers e impressoras 3D, cidades inteligentes e objetos conectados, entre outros. Cada um desses conceitos abre um mundo de possibilidades e normalmente eles nunca aparecem sozinhos, são articulados com vários outros, em trabalhos, que circulam pelos espaços da arte digital (Gasparetto, 2016, p.180).

Na expografia digital, a narrativa é criada a partir das conexões propostas entre as obras digitais, o espaço e as possibilidades de interação com os públicos, por meio de recursos de navegação (baseados nos mecanismos de ação e reação – “cada *click* gera uma resposta”) e baseados em “uma temporalidade de forma dispersa, rarefeita. É uma espacialidade não geográfica, espaço feito de fragmentários, luminosidades, displays *touch screen*, uma espacialidade retigráfica, pela sua forma em rede” (Dias, 2016, p.159).

Desse modo, o projeto expositivo partiu do entendimento da não-neutralidade do espaço digital, compreendido aqui como um espaço cuja circulação acontece via navegação. A concepção do projeto

expográfico de “Segue em anexo” levou em conta a precarização da acessibilidade digital, assumindo e trabalhando a partir das limitações institucionais do próprio Museu Nacional cujo site ainda não estava disponível quando o projeto da coleção Artemídiamuseu teve início. Desse modo, o primeiro passo foi buscar meios de aproximar o museu do espaço digital. Para tanto, foi escolhida estrategicamente a plataforma Wix - de baixo custo, baixa tecnologia e fácil navegação – para abrigar o site e as exposições digitais do projeto²⁶.

Compreendendo a importância da navegabilidade nas exposições digitais, foi necessário realizar a exposição em duas versões, visando contemplar diferentes públicos do meio digital. Desse modo, há uma versão expositiva para *desktop* e *tablet*, na qual a experiência é mais completa e todos os recursos tecnológicos de interação podem ser acessados plenamente, tais como: gifs, obras digitais interativas (*web art*, *net art*, ilustração digital, modelagem tridimensional), sonorização, efeitos gráficos e de programação, vídeos, e outra versão mais concisa e densa para o mobile (Android e IOS), buscando uma leitura e acesso rápidos. Os trajetos expográficos de visitaçãobuscaram a criação de percursos significativos e visaram uma autonomia maior de navegação na exposição por parte dos usuários. Desse modo, foram criadas galerias virtuais para a criação dos fluxos da expografia, tendo cada artista três obras apresentadas e sendo a obra em destaque aquela destinada à doação para a coleção. Também foi pensada a textualidade da exposição não só pela leitura imagética de seus elementos visuais lidos em conjunto, mas também pelo conteúdo curatorial apresentado em forma de textos críticos sintéticos e textos descritivos referentes à

²⁶ Além de hospedar a exposição “segue em anexo”, o site também abriga as demais ações pedagógico-curatoriais complementares ao projeto, incluindo seminários com artistas e curadores, “conversas replicantes” em formato aberto e ampliado ao público, cursos sobre arte digital, curadoria e arte e tecnologia, além de publicações.

cada uma das obras, sendo todos eles reduzidos para captar o leitor e garantir uma navegação mais efetiva, sem prejuízo para o conteúdo.

A sinestesia da exposição é garantida por recursos sonoros e pelo movimento de cada uma das obras. Nesse sentido, Loureiro (2004) afirma que “as características da Internet lhes conferem configuração hipertextual, propiciando a conectividade e ampliando as possibilidades de interação com a obra, cuja(s) abertura(s) é(são) evidenciada(s) e/ou potencializada(s)”.

A acessibilidade gráfica do site foi estabelecida a partir da padronização de fontes, utilização de alto contraste entre textos e fundos de tela e a utilização de recursos que tornassem a navegação visualmente limpa e intuitiva, prevenindo interferências na experiência sensorial do visitante e evitando que abandonasse a página ainda em meio à visitação. Todas as obras foram disponibilizadas nas galerias, prevendo recursos de interação através de clicks do mouse ou *touch screen*, *zoom*, botões de controle e obras interativas, aproximando-se da ideia de gamificação²⁷ e da navegação descontraída. É possível baixar as obras, entretanto, para a preservação das obras e dos direitos autorais dos artistas, ficam disponíveis apenas durante o período em que a exposição estiver online.

Em termos estéticos, foi desenvolvida uma identidade visual com design personalizado para cada uma das galerias que expressavam de forma marcante uma atmosfera tecnológica e *gamer* por meio de uma paleta que remete ao antigo *Windows* e que também estavam presentes nas obras dos artistas, visando informar o usuário sobre o

²⁷ A gamificação (*gamification*) é uma técnica que utiliza a lógica e as características dos jogos para engajar, motivar comportamentos e facilitar o aprendizado de pessoas em situações reais, ou seja, fora do universo das brincadeiras. Desse modo, é possível tornar conteúdos densos mais acessíveis e descontraídos. (BALDISSERA, Olívia. “**O que é gamificação e como ela aumenta o engajamento**”. Disponível no site <https://posdigital.pucpr.br/blog/gamificacao-engajamento>. Acesso em 2 jul. 2022).

caráter histórico da coleção. A partir de uma paleta vibrante/neon, foram criados diversos *gifs* utilizados tanto na exposição quanto nas peças de comunicação com o objetivo de trazer mais dinamismo e atrair o público por meio da paleta e do movimento. A interface criada para essa exposição teve um *design* focado na questão plástica, na usabilidade e na acessibilidade, garantindo ao visitante uma navegação intuitiva e instigante pelas galerias e aproximando o design expositivo digital das obras de arte digitais.

A interatividade computacional estabelecida a partir das obras apresentadas foi exógena, conceito que segundo Couchot (2003, p.189) abrange obras de arte com interatividade simplificada, descrita como a primeira interatividade, que permite ao visitante/*interator* estabelecer um diálogo com a máquina por meio de interfaces físicas a partir de clicks com o mouse ou acionamento de botões do teclado.

Cada uma das obras trabalhadas representou um desafio distinto, em termos técnicos e poéticos, sendo que algumas delas se alteravam a cada experiência e interação. Giselle Beiguelman, por exemplo, trouxe uma perspectiva da obsolescência em sua obra “Recycled” que, para ser incorporada à exposição e ao acervo do Museu Nacional, teve de ser “reciclada” a partir da reconfiguração de seus códigos que estavam desatualizados, trazendo à tona questões como o arquivamento e a obsolescência nas artes digitais. Também na obra “Glitched Landscapes”, inspirada na glitch art, a arte do ruído e do erro, uma perspectiva do ativismo ou do hacktivismo, conceito que integra o ativismo e hackeamento pelo viés crítico.

A partir de ferramentas acessíveis, ultrapassamos barreiras técnicas e tecnológicas e apresentamos as obras de forma inédita, ao mesmo tempo com recursos limitados, fazendo com o que o visitante-interator experimentasse múltiplas sensações de estar dentro da exposição a partir da navegação digital. O próximo desafio será

apresentar essas mesmas obras no espaço físico do Museu Nacional, criando uma experiência híbrida (virtual-física) e demonstrando a versatilidade e diversidade de experiências proporcionadas pelo trabalho curatorial a partir das artes digitais.

Compreendendo as complexidades que envolvem museus e instituições culturais brasileiras – especificamente brasilienses –, principalmente de caráter público, o projeto da Academia propõe ações que oferecem experiências formativas a partir das exposições e dos acervos digitais, utilizando o capital intelectual de base acadêmica da equipe para a comunicação da arte contemporânea, assim reinventando o acesso à pesquisa, à curadoria e à arte a partir desse contexto digital. Posts, vídeos, *lives*, *webnários* e curadorias compartilhadas digitais proporcionam ambientes interativos, difundindo o patrimônio pela via digital e incentivando o engajamento de públicos.

Artemídiamuseu e os públicos

O pensamento curatorial do grupo Academia de Curadoria expande suas ações para as relações com os públicos através de uma abordagem pedagógico-curatorial. Neste eixo de ação, realizamos projetos de desdobramento das exposições curadas. Artemídiamuseu agrega em seu escopo a constituição de uma coleção de artes digitais para um museu público e também a multiplicação da formação em inovação digital para instituições culturais da grande Brasília²⁸, promovendo novas formas de exposição, educativo e comunicação destes espaços, assim garantem uma capilarização de seus públicos, uma vez que a situação híbrida (presencial + digital ou pós-digital – conceito que

²⁸ O projeto está ainda na sua primeira fase, já tendo desenvolvido ações a partir do Museu Nacional da República, nosso *hub*, com o Complexo Cultural de Samambaia. Em 2022, estão previstas ações com o Complexo Cultural de Planaltina e o Museu Vivo da Memória Candanga.

compreende as esferas digital e analógico como simultâneas²⁹ é uma realidade permanente, principalmente após a experiência vivida com o isolamento social causado pela pandemia de covid-19.

[...] the digital ecosystem, to which we are all connected and which is spawning the Internet of Things, has laid the foundations of the postdigital world we are now entering, in which physical and digital aspects are integrated seamlessly (Tula, 2019, p.10)³⁰.

Comprendemos o potencial de formação das artes e a capacidade de engajamento das múltiplas formas de conteúdo multimídia, dos audiovisuais à realidade aumentada/virtual, como presença imprescindível na mediação cultural hoje. Por essa razão, pensamos o projeto de coleção e exposições combinado às ações em parceria com as demais instituições, garantindo, assim, acessos, e promovendo educação através das artes e mídias digitais³¹.

²⁹ Para o professor da Universidade Estadual de Minas Gerais, Pablo Gobira, “o pós-digital diz respeito às convergências contemporâneas do digital e do analógico. A ideia de pós-digital surge a partir da presença do digital no cotidiano, nas coisas, na vida (Cramer, 2014; Santaella, 2016). É uma conformação em que o digital não é compreendido como ‘progresso’, permitindo que se desierarquize as relações tecnológicas”. GOBIRA, Pablo. “Museus e paisagens culturais pós-digitais”, em: GOBIRA, Pablo (org.). **Recursos contemporâneos: realidades da arte, ciência e tecnologia**. Belo Horizonte: Ed.UEMG, 2018, p.89.

³⁰ “o ecossistema digital, ao qual estamos todos conectados e que está gerando a Internet das Coisas, lançou as bases do mundo pós-digital em que estamos entrando, no qual os aspectos físicos e digitais estão integrados perfeitamente.” [tradução nossa]. GIANNINI, Tula; BOWEN, Jonathan. **Museums and Digital Culture: New Perspectives and Research**. Switzerland: Springer, 2019.

³¹ A principal inspiração para nossa visão de arte como instrumento de conhecimento origina-se na “‘proposta triangular’ de ensino da arte, na qual [Ana Mae] Barbosa (2010) sustenta que a aprendizagem em arte deva ser realizada na interseção entre conhecer a história da arte, o fazer artístico e a leitura de obras de arte, orientou o processo de trabalho. A autora qualifica o chamado ‘pensamento presentacional’ como aquele que absorve informações através de imagens, sendo a produção de arte um elemento chave à compreensão da criação de imagens, mas insuficiente para sua leitura e crítica de modo geral, por isso a necessidade de consubstanciação da prática com a história e a crítica no

As mostras que acontecem de forma online, assim como os trabalhos ditos *nato-digitais* são ferramentas importantes no entendimento de uma realidade específica do pós-digital. Seja ela de mudanças nos processos comunicacionais ou nas relações espaço-temporais. Essa nova realidade implica em uma reconfiguração das nossas abordagens educativas também.

É por essa razão que a Artemídiamuseu objetiva também a produção de conhecimento por vias acadêmicas e digital, promovendo encontros e atividades de formação, além da publicação de textos e artigos; auxílio às instituições parceiras no desenvolvimento de habilidades digitais; formação de públicos para a arte contemporânea por meio de ferramentas digitais; implementação de modelos reproduzíveis de curadoria digital contribuindo para a formação digital de profissionais; e a busca por avanços na superação de precariedades digitais institucionais.

O projeto é pioneiro em escala nacional que, apesar de parcerias territoriais locais, com o poder de expansão consegue-se ampliar o acesso e até mesmo promover a multiplicação dos conhecimentos gerados nas instituições parceiras no âmbito da digitalização de processos. Mais uma vez compreendendo essas ações para além do acervo e da exposição, sem desconsiderar que estes são os primeiros passos para as mudanças institucionais buscadas. Exhibitions, considered the centerpiece of the life of the museum, are increasingly tied to the museum's digital life where most of museum work and activities are carried

ensino” (Barbosa, 2010, p.34). (AVELAR, Ana; CORREIA, Samara; ZAIDEN, Victor. “Casa Niemeyer Digital: uma jovem coleção universitária de arte contemporânea nas redes sociais”. **Revista ARA**, n.10. v.10, Outono+Inverno 2020/1. Disponível no site: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2525-8354.v10i10p191-212>)

out and where art and information come together to convey content, meaning and narrative (Tula, 2019, p.XI).

A participação dos públicos já acontece na arte contemporânea de forma que educação e arte se cruzam em diferentes camadas relacionais. O protagonismo dos públicos gerado pelo digital pode ser uma importante ferramenta para aproximar essas abordagens aos modelos de comunicação institucionais. Pensar a constituição de comunidades digitais leva ao entendimento de que esse território é também um espaço de difusão e relacionamento com públicos e não-públicos dos museus. Nesse sentido, as instituições de arte já têm claro que não há volta do modelo digital de relacionamento com os públicos e que devem colocar-se como um *hub* digital por meio do qual experiências colaborativas entre públicos possam ocorrer.

Visitors/users empowered by digital technology, especially smartphones, have new expectations for engagement. There is a need for museums to convey meaning, engage visitors and reflect social consciousness and awareness. Museums of any size must have programs for outreach, diversity, inclusion and community interaction. Digital states of being and identity are changing visitor behavior and recasting museums' identity to aid visitors in new ways of thinking about the world, as well as their evolving social and cultural consciousness. As museums build relationships through social media, they can find themselves more vulnerable to audience opinion and its relationship to art on display (Tula, 2019, p.xi)³².

³² Idem. “Visitantes/usuários capacitados pela tecnologia digital, especialmente smartphones, têm novas expectativas de engajamento. É necessário que os museus transmitam significado, envolvam os visitantes e reflitam a consciência e a consciência social. Museus de qualquer tamanho devem ter programas de divulgação, diversidade, inclusão e interação com a comunidade. Os estados digitais de ser e identidade estão

Compartilhar conteúdos e promover a interação dos públicos com as equipes e acervos das instituições gera espaços de debate e reflexão, promove a participação ativa e fomenta a construção coletiva dos saberes. Realizar este tipo de movimento usufruindo dos meios digitais se faz fundamental em uma realidade que se demonstra híbrida e pós-digital. Cabe, então, ao museu compreender que públicos mobilizados online são também públicos em potencial para a visita presencial.

Considerações finais

A experiência com o estabelecimento da coleção Artemídiamuseu e sua primeira mostra, “Segue em Anexo”, demonstra como se pode dar o processo de integração das artes digitais a uma coleção de artes brasileiras contemporâneas. Mais do que isso, indica como as questões de conservação das artes digitais precisam ser discutidas e referenciadas para que surjam boas soluções de arquivamento. Percebemos como a curadoria na era pós-digital, com o hibridismo presencial-digital que opera em nossos cotidianos, é repleta de articulações com as redes e mídias sociais, pois a pesquisa em arte contemporânea acontece hoje por meio da Internet – desde o contato com artistas até o envio de portfólios, imagens de obras, negociação com galeristas e instituições.

Como Manovich e Quaranta defendem, nós também entendemos que as artes digitais não devem constituir-se como campo artístico à parte, mas serem integradas no sistema da arte contemporânea,

mudando o comportamento dos visitantes e reformulando a identidade dos museus para ajudar os visitantes a novas formas de pensar sobre o mundo, bem como sua consciência social e cultural em evolução. À medida que os museus constroem relacionamentos por meio das mídias sociais, eles podem se encontrar mais vulneráveis à opinião do público e sua relação com a arte em exibição”. [Tradução nossa]

dado que o suporte não constitui critério suficiente para separar as produções contemporâneas tendo em vista apenas linguagens artísticas.

Se todos os artistas agora, independentemente de sua mídia preferida, também usam rotineiramente computadores digitais para criar, modificar e produzir obras, precisamos ter um campo especial de arte de novas mídias? À medida que a mídia digital e em rede se tornou rapidamente onipresente em nossa sociedade, e como a maioria dos artistas passou a usá-la rotineiramente, o campo da nova mídia está enfrentando o perigo de se tornar um gueto cujos participantes seriam unidos por seu fetichismo da mais recente tecnologia computacional, e não por questões conceituais, ideológicas ou estéticas mais profundas [...] (Manovich *apud* Quaranta, 2013, s.p.).

Se as artes digitais operam hoje juntas e à parte do sistema convencional, trata-se mais da pouca receptividade do meio artístico do que propriamente da exclusividade discursiva desses trabalhos.



Imagem 1: Exposição Segue em anexo, 2021. Digital, 6cm X 12cm. Fonte: Disponível em: <https://academiadecuradoria.com.br/segue-em-anexo/>. Acesso em: 2 de abril. 2025.

Interferência

2021, 1'02"

Em Interferência, Vitória Cribb propõe o encontro com um corpo digital, cuja forma, textura e diagramação se assemelham àquelas do corpo humano que conhecemos. A existência deste corpo digital, disponível a nossa interação enquanto espectadores, se dá somente no plano virtual. Em um encontro com o absurdo (e até abjeto) contido neste corpo, Cribb nos provoca a refletir sobre uma certa autonomia do universo virtual e, ainda, sobre as múltiplas possibilidades de agenciamento e de criação de identidades neste campo.

acessar



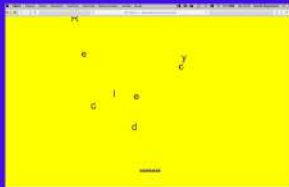
Imagem 2: Exposição Segue em anexo, 2021. Digital, 6cm X 12cm. Fonte: Disponível em: <https://academiadecuradoria.com.br/segue-em-anexo/>. Acesso em: 2 de abril. 2025.

Giselle Beiguelman

Obra doada para a
coleção ARTEMÍDIAMUSEU

Recycled

2001-2021



acessar

Em Recycled (reciclado), obra que agora integra a coleção ArtemídiMuseu, a palavra que dá nome ao trabalho aparece sempre reorganizada no site conforme a interação do observador, criando diferentes composições. Num tipo de ciberpoesia, Giselle usa da linguagem de programação aberta para reafirmar a lógica da Internet: compartilhar, copiar e reciclar.

Um "original de segunda geração", como colocado pela própria artista, Recycled traz em sua poética o debate a respeito dos originais no contexto da internet.

Aqui, Beiguelman evidencia as discussões mais avançadas em torno da conservação de net art e se alinha aos argumentos de ponta que desmontam as ideias de original e cópia, termos tão caros ao sistema da arte.

Produzido em 2001, o trabalho precisou de uma outra versão, de 2021, para ser exibido nos sistemas atuais, estes que utilizamos em suas versões sempre atualizadas. Assim, como visto em outras produções da artista, observamos um trabalho que, reciclado, se furta do iminente efeito da obsolescência - quando

Imagem 3: Segue em anexo, 2021. Digital, 6cm X 12cm. Fonte: Disponível em: <https://academiadecuradoria.com.br/segue-em-anexo/giselle-beiguelman/>. Acesso em: 2 de abril. 2025.

Referências

- ACADEMIA DE CURADORIA. **Exposição Segue em Anexo**. Acesso em: <https://academiadecuradoria.com.br/segue-em-anexo>. Acesso em: 9 de ago. 2022.
- ATKINS, Robert. “**The Art World (and I) Go On Line**”. Disponível em: <http://www.robertatkins.net/beta/shift/online/artworld.html>. Acesso em 2 mar. 2023.
- AVELAR, Ana; CORREIA, Samara; ZAIDEN, Victor. “Casa Niemeyer Digital: uma jovem coleção universitária de arte contemporânea nas redes sociais”. **Revista ARA**, n.10. v.10, Outono+Inverno 2020/1, Grupo Museu/Patrimônio FAU-USP. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2525-8354.v10i10.p.191-212>. Acesso em 2 mar. 2023.
- AVELAR, Ana; CORREIA, Samara. “Tá me vendo? tá me ouvindo?: exposição digital nas redes sociais de um museu universitário”. 30ª ANPAP. (Re)existências: anais do 30º encontro nacional da ANPAP. Anais...João Pessoa (PB), **ANPAP**, 2021. Disponível em: www.even3.com.br/anais/30ENANPAP2021. ISBN: 978-65-5941-380-5. Acesso em 2 mar. 2023.
- BEIGUELMAN, Giselle. Arte pós-virtual: criação e agenciamento no tempo da internet das coisas e da próxima natureza. *In: Cyber-arte-cultura: a trama das redes* [S.l: s.n.], 2013.
- BUCKLEY, Brad and CONOMOS, John (edit.). **A Companion to Curation**. Hoboken: Wiley-Blackwell, 2020.
- BULHÕES, M. A. **Web arte e poéticas do território**. Porto Alegre: Zouk, 2011.
- COUCHOT, Edmond; TRAMUS, Marie-Hélène; BRET, Michel (2003). A segunda interatividade. Em direção a novas práticas artísticas. *In: Arte e vida no século XXI: tecnologia, ciência e criatividade*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.
- CURY, Marília Xavier. **Exposição: concepção, montagem e avaliação**. São Paulo: Annablume, 2005.
- DIAS, Cristiane. A materialidade digital da mobilidade urbana: espaço, tecnologia e discurso. **Revista Línguas e Instrumentos Linguísticos**. n. 37. Jan./jun. 2016. p. 157-175. Disponível em: <http://www.revistalinguas.com/edicao37/edicao37.html>. Acesso em 20 jul. 2020.
- DOMINGUES, Diana. A Humanização das Tecnologias pela Arte. *In: DOMINGUES, Diana (Org.). A Arte no Século XXI: a humanização das tecnologias*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

- GASPARETTO, Débora Aita. **Arte Digital no Brasil e as (re)configurações no sistema da arte**. Porto Alegre, 2016. 289p. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.
- GIANNETTI, C. **Estética digital. Sintopia da arte, a ciência e a tecnologia**. Belo Horizonte: C/Arte, 2006.
- GIANNINI, Tula; BOWEN, Jonathan. **Museums and Digital Culture: New Perspectives and Research**. Switzerland: Springer, 2019.
- GOBIRA, Pablo. “Museus e paisagens culturais pós-digitais”. *In*: GOBIRA, Pablo (org.). **Recursos contemporâneos: realidades da arte, ciência e tecnologia**. Belo Horizonte: Ed.UEMG, 2018.
- GROYS, Boris. **Multiple Authorship in The Manifesta Decade: Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennials in Post-Wall Europe** ed. Barbara Vanderlinden and Elena Filipovic, MIT Press, 2005.
- HORA, Daniel. **Obsolescência prorrogada e retrofuturismo: transitoriedades da arte e da tecnologia**. 2014. Disponível em: https://www.gambilogia.net/blog/wp-content/uploads/2015/01/art13_DanielHora.pdf . Acesso em: 13 junho 2021.
- LOUREIRO, Maria Lucia de Niemeyer Matheus. Webmuseus de arte: aparatos informacionais no ciberespaço. **Ciência da Informação, Brasília**, v. 33, n. 2, p. 97-105, Ago. 2004. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-19652004000200010&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 14 Jul. 2020.
- LOWRY, Sean. Curating with the Internet. *In*: BUCKLEY, Brad and CONOMOS, John (org.). **A Companion to Curation**. West Sussex, UK: John Wiley & Sons, 2020.
- ORLANDI, Eni. **Discurso e texto: formulação e circulação dos sentidos**. Campinas: Pontes, 2001.
- QUARANTA, Domenico. **Beyond New Media Art**. Brescia: LINK Editions, 2013.
- RICHTER, D. Curating the Digital – A Historical Perspective. *In*: **Notes on Curating**. Issue 45 / April 2020. Disponível em: <https://www.on-curating.org/issue-45-reader/curating-the-digital-a-historical-perspective.html#.YgVUYO7MJBx>. Acesso 2 jul.2022.
- SAYÃO, Luís Fernando. Digitalização de acervos culturais: reúso, curadoria e preservação. *In*: **SEMINÁRIO SERVIÇOS DE INFORMAÇÃO EM MUSEUS**, 4., 2016, São Paulo. Anais [...]. São Paulo: s.n, 2016.

Ana Avelar

É professora de Teoria, Crítica e História da Arte, na Universidade de Brasília (UnB). Desenvolveu projetos curatoriais para a Casa Niemeyer entre 2017 e 2021 e foi curadora responsável pelo Programa de Residência Artística Internacional OCA. Realizou curadorias no MAC/USP e CCBB de Belo Horizonte, entre outros. Participa de júris de prêmios nacionais, como o Marcantonio Vilaça, Pipa e Rumos Itaú Cultural. Foi ganhadora do programa Intercâmbio de Curadores, promovido pela Associação Brasileira de Arte Contemporânea – ABACT em parceria com o Getty Research Institute. Sua exposição "Triangular: arte deste século", realizada na Casa Niemeyer em 2019, foi eleita melhor coletiva institucional do ano pela Revista Select e em 2020, melhor projeto adaptado ao digital. Como docente, ministra cursos nas áreas de crítica e curadoria, com especialização em arte brasileira. É coordenadora geral da Academia de Curadoria.

<http://lattes.cnpq.br/0622635664462350>

Ana Roman

É mestre em Geografia pela FFLCH-USP e doutoranda em Art History and Theory na Universidade de Essex (Reino Unido). Foi curadora, curadora assistente e pesquisadora em diversas mostras e exposições realizadas em instituições culturais do país. Foi assistente de curadoria da 34ª Bienal de Arte de São Paulo. Organizou as duas edições do curso "Exposições de arte: curadoria, mediação e produção" na Casa Plana, em 2017 e 2018. Foi pesquisadora do Instituto Rubens Gerchman (2019 - 2020). Curadora da 29ª MAJ – Mostra de Arte da Juventude (SESC-Ribeirão Preto) – 2019. Assistente de pesquisa do Prof. Dr. Michael Tymkiw (Essex University) (janeiro/fev 2019). Estágio na Hayward Gallery, Londres – Pesquisa para a mostra “Kiss My Genders” – 2018/2019. Textos para diversas mostras. É curadora e coordenadora de conteúdo da Academia de Curadoria.

<http://lattes.cnpq.br/7834970298967621>

Aline Ambrósio

É pós-graduada em Sustentabilidade em Cidades, Edificações e Produtos pela Escola de Arquitetura da UFMG. Graduada em Arquitetura e Urbanismo pela PUC Minas e em Design de Ambientes pela UEMG. É especialista em Expografia e em Produção de Exposições e atua profissionalmente como expógrafa, arquiteta, designer e curadora. As exposições mais recentes que realizou foram: Ideias: O Legado de Giorgio Morandi no CCBB-RJ e Brasilidade Pós-Modernismo no CCBB-SP. Dedicar-se à pesquisa em curadoria e expografia nos campos da arquitetura e do design efêmero. É membro e pesquisadora da Rede de Pesquisa e Formação em Curadoria de Exposições. Na Academia de Curadoria, é Coordenadora da Expografia e Tecnologia.

<http://lattes.cnpq.br/4227316671216408>

Renata Reis

É bacharel em Teoria, Crítica e História da Arte pela Universidade de Brasília (UnB). Atualmente é bolsista FAP/DF no grupo de pesquisa Academia de Curadoria (CNPq/UnB) atuando principalmente nas áreas de mediação e produção de texto. Possui experiência em crítica e curadoria de arte contemporânea, também produzindo pesquisas sobre arte e escultura moderna. Foi curadora das exposições “Athos etc”, 2019, na Fundação Athos Bulcão e “Te Faço Nascer Livre”, 2019, na Casa da Cultura da América Latina (CAL/UnB), e assistente de curadoria da “Um dia abri os olhos e era Brasília”, 2022, no Museu de Arte de Brasília (MAB).

<http://lattes.cnpq.br/4015480934206950>

Thiara Grizilli

É mestranda em Estudos Museológicos e Curatoriais pela Universidade do Porto – Portugal (FBAUP), pós-graduada em Arte Educação pela ECA USP e Gestão Cultural Contemporânea pelo Itaú Cultural e Instituto Singularidades. Possui bacharelado e licenciatura em Letras (FFLCH USP), cursando graduação em

História da Arte (UNIFESP). É membra dos grupos Academia de Curadoria e Identidades (FBAUP). Atuou com mediação cultural em diversas instituições de São Paulo. Foi pesquisadora e produtora no Coletivo Sem Título, s.d., realizando mostras entre 2014-2017. Pela Secretaria Municipal de Cultura (SMC/SP) realizou curadoria de programação (artes visuais, literatura e programas de formação) e coordenou o núcleo de formação do Centro de Formação Cultural Cidade Tiradentes. Integrou grupos de acompanhamento de política públicas como "VAI" e "Jovem Monitor Cultural".

<http://lattes.cnpq.br/7393914646962034>

Por uma museologia comprometida com a vida: reflexões sobre postos de testagem e vacinação contra a covid-19 em museus e centros culturais no Brasil¹

In defense of a museology committed to life: reflections on the testing and vaccination against Covid-19 facilities inside museums and cultural centers in Brazil

**Clovis Carvalho Britto
Cauê Dominici de Paula Lopes
Gabriel Dourado Fernandes da Silva**

1 Pesquisa financiada pelo Programa de Iniciação Científica da Universidade de Brasília e Fundação de Apoio à Pesquisa do Distrito Federal.

RESUMO

O artigo investiga as relações entre instituições culturais, saúde e qualidade de vida, indiciando alguns dos impactos da pandemia de covid-19 no campo dos museus e da Museologia no Brasil, tendo como estudo de caso as ressonâncias da transformação de museus e centros culturais em postos de testagem e vacinação no período de emergência sanitária. A partir de uma metodologia qualitativa de abordagem exploratória que articulou revisão de literatura e análise de documentos por meio do mapeamento de indícios em sites institucionais, matérias na internet e postagens em redes sociais, o artigo se inspira no paradigma indiciário na investigação de pistas, indícios e informações que explicitam algumas das ressonâncias entre essas instituições, vacinação e qualidade de vida, com um mapeamento dos museus e centros culturais transformados em postos de testagem e vacinação contra a covid-19 no Brasil.

Palavras-chave: Museologia; Saúde; Vacinação; Covid-19.

ABSTRACT

This article investigates relationships between cultural institutions, health, and quality of life, highlighting some of the impacts of the COVID-19 pandemic on the field of museums and Museology in Brazil, as a case study of the repercussions of the transformation of museums and cultural centers into testing and vaccination centers during the health emergency. Using a qualitative methodology with an exploratory approach that combined a literature review and document analysis, mapping evidence on institutional websites, online articles, and social media posts, the article is inspired by the evidentiary paradigm of investigation of clues, evidence, and information that explain some of the resonances between these institutions, vaccination, and quality of life, mapping museums and cultural centers changed into testing and vaccination centers against COVID-19 in Brazil.

Keywords: Museology; Health; Vaccination; COVID-19.

Introdução

Para as mulheres, então, a poesia não é um luxo. É uma necessidade vital da nossa existência. Ela cria a qualidade da luz sob a qual baseamos nossas esperanças e nossos sonhos de sobrevivência e mudança, primeiro como linguagem, depois como ideia, e então como ação mais tangível.

Audre Lorde (2020, p. 47)

Afinal, os museus estão fechados porque não são serviços essenciais ou estão fechados porque são essenciais? Os museus são essenciais ou não? [...] Os museus têm dimensão poética e terapêutica – alegria, felicidade, estranhamentos. Tudo isso está na categoria dos afetos. Os museus produzem afetos e, porque produzem afetos, são essenciais em nossa dinâmica de vida.

Mario Chagas (2020, p. 1)

Quando concluímos este artigo, no dia 27 de janeiro de 2023, o Consórcio de Veículos de Imprensa² registrava 696.785 óbitos e 36.805.967 casos conhecidos de COVID-19³ desde o início da pandemia no Brasil. Também informava o total acumulado de vacinas aplicadas

² Parceria criada em 8 de junho de 2020 e encerrada em 28 de janeiro de 2023 entre os veículos de imprensa brasileiros O Estado de São Paulo, G1, O Globo, Extra, Folha de São Paulo e UOL, visando informar dados da pandemia de COVID-19 no Brasil recebidos das secretarias estaduais de saúde. O Consórcio de Veículos de Imprensa se justificou em virtude da restrição que o Ministério da Saúde promoveu sobre a divulgação de casos conhecidos e óbitos decorrentes da doença.

³ Segundo o Vocabulário Ortográfico da Língua Portuguesa (Volp), versão 2021-2022, covid-19 é o nome oficial da doença provocada pelo coronavírus da síndrome respiratória aguda grave 2 (SARS-CoV-2). Do acrônimo inglês COVID (de coronavirus disease), o termo faz ainda referência ao ano em que a doença foi pela primeira vez identificada (2019). Disponível em: <https://www.academia.org.br/nossa-lingua/busca-no-vocabulario> Acesso em: 16 out. 2022.

desde o início da campanha: 182.714.701 (1.^a dose), 173.065.096 (2.^a dose e dose única) e 108.536.650 (Dose de reforço).

Apesar de ainda mergulhados no contexto pandêmico, a ampliação da vacinação garantiu um maior controle e a flexibilização das restrições. Todavia, é fundamental reconhecer que a pandemia acentuou os abismos sociais, as diferenças no acesso à saúde e potencializou as desigualdades de renda. Embora todos possam ser susceptíveis ao contágio, algumas pessoas e grupos estiveram mais vulneráveis em virtude dos marcadores sociais da diferença e da desigualdade e das políticas de diferenciação promovidas pelo Estado. No caso brasileiro, somou-se a esse contexto um racismo de Estado que produziu uma subjugação da vida às políticas de morte, necropolítica (Mbembe, 2018).

Em 11 de março de 2020, a Organização Mundial da Saúde (OMS) decretou a pandemia do novo coronavírus em virtude do aumento no número de casos e a disseminação global. No caso brasileiro, o governo federal regulamentou a Lei n.º 13.979 de 6 de fevereiro de 2020, com a instituição do Decreto n.º 10.282, de 20 de março de 2020, que definiu os serviços públicos e as atividades consideradas essenciais. Tais atividades são as consideradas indispensáveis ao atendimento das necessidades inadiáveis e, se não atendidas, colocam em perigo a sobrevivência, a saúde e a segurança da população, a exemplo dos serviços de assistência à saúde, médicos e hospitalares; de assistência social e atendimento à população em vulnerabilidade; de segurança pública e privada; de defesa nacional e defesa civil; de transporte; de trânsito; de telecomunicações e internet; de distribuição de água, esgoto e lixo; de geração e transmissão de energia; de obras de engenharia e de iluminação pública; de produção, distribuição e comercialização de produtos de saúde, higiene, limpeza, alimentos, bebidas e materiais de construção; e de serviços funerários.

As ações do campo dos museus, das artes e do patrimônio não foram inseridas no rol de serviços e atividades consideradas essenciais. Os museus e centros culturais ficaram fechados ao público e parte de suas atividades desenvolveu-se de modo remoto denotando uma maior presentificação de ações no ciberespaço e contribuindo para uma maior robustez ou para a inauguração de iniciativas nesse âmbito. Em analogia à afirmação de Audre Lorde (2020) em epígrafe, é possível dizer que essas instituições não são um luxo, mas uma necessidade vital, manifestas como linguagem, ideia e ação tangível. O poeta e museólogo Mario Chagas (2020), em instigante provocação no segundo trecho escolhido como epígrafe, questiona se os museus fecharam porque não são ou porque são serviços essenciais, concluindo que são essenciais à dinâmica da vida e destacando sua dimensão poética e terapêutica.

O intuito deste artigo é investigar as relações entre instituições culturais, saúde e qualidade de vida, indiciando alguns dos impactos da pandemia de COVID-19 no campo dos museus e da Museologia no Brasil, tendo como estudo de caso as ressonâncias da transformação de museus e centros culturais em postos de testagem e vacinação no período de emergência sanitária⁴.

A restrição na sistematização e divulgação dos dados do Ministério da Saúde com relação aos casos conhecidos, vacinação e óbitos decorrentes da doença, que demandou a criação do Consórcio de Veículos de Imprensa, demonstra a importância de investigarmos a vacinação nos museus e centros culturais, visto que até o momento não localizamos essas informações reunidas e identificamos uma única

⁴ O Ministério da Saúde declarou em 3 de fevereiro de 2020 o estado de Emergência em Saúde Pública de Importância Nacional (ESPIN) causado pela crise sanitária da Covid-19. Após dois anos e três meses, em 22 de maio de 2022, foi declarado o fim da emergência sanitária em virtude do cenário epidemiológico mais arrefecido e de uma otimização da cobertura vacinal.

publicação específica destinada a essa temática (Chagas, Gonçalves e Vassallo, 2022). Do mesmo modo, conforme explicitaremos no artigo, as respostas dos órgãos federais e estaduais de saúde acionados pelas plataformas de ouvidoria e acesso à informação indicam o desconhecimento desses dados.

Por esses motivos, optamos por mobilizar uma metodologia qualitativa de abordagem exploratória que articulou revisão de literatura e análise de documentos sobre a temática por meio do mapeamento de indícios em sites institucionais, matérias na internet e postagens em redes sociais. O modo como nos inspiramos no paradigma indiciário (Ginzburg, 1999), na investigação de pistas, indícios e informações divergentes, será detalhado no decorrer do artigo. Inicialmente, o texto explicita a relação entre museus, centros culturais e saúde; evidencia algumas das ressonâncias entre essas instituições, vacinação e qualidade de vida; e, por fim, apresenta um mapeamento dos museus e centros culturais transformados em postos de testagem e vacinação contra a COVID-19 no Brasil durante o período de emergência sanitária.

“A Museologia que não serve para a vida, não serve para nada”

O título deste item reproduz o aforismo expresso na Declaração de Córdoba, elaborada na XVIII Conferência Internacional do Movimento Internacional para uma Nova Museologia, em 2017, na Argentina:

A museologia que não serve para a vida, não serve para nada;
Guardamos no corpo todas as memórias;
A museologia que praticamos envolve afetos, fraternidade,
reciprocidade, amor, alegria e poesia;
A memória, para todos nós, constitui uma forma deliberada de

resistência, de luta contra a destruição dos modos de vida que não se enquadram em nenhuma forma de colonialismo, entre as quais se encontram o sistema capitalista, o patriarcado e outras. A memória é, ao mesmo tempo, a afirmação dos valores humanos, da dignidade e da coesão social, colocando-se como ação propositiva de ocupação do presente e invenção de futuros (Declaração de Córdoba, 2017, p. 1).

Conforme destacaram Mario Chagas e Diana Bogado (2017), as mudanças conceituais e teóricas no campo dos museus afetam e produzem transformações na Museologia que, por sua vez, “está longe de ser ciência castiça e descomprometida com a vida, mas, ao contrário, bastante próxima de um saber-fazer ‘in-mundo’, ‘in-disciplinado’, contaminado de vida afetiva, política e social” (Chagas e Bogado, 2017, p.142). Portanto, embora muitos museus e algumas formas de conceber a Museologia manifestem o compromisso com a morte ou o exercício de tiranizar a vida, é importante perceber que os mesmos podem acionar a potência transformadora da vida, “compreendendo-os e praticando-os como acontecimentos e atos que afetam e potencializam a vida, não uma vida qualquer, mas uma vida produtora de mais vida do ponto de vista relacional, emocional, pensamental, intuicional, social e político” (Chagas e Bogado, 2017, p.142).

Nas últimas décadas, uma parcela do campo da Museologia tem repensado suas “matrizes disciplinares”, evidenciando o modo como “as diferenças entre conjuntos de exemplares apresentam a estrutura comunitária da ciência, [...] os compromissos comuns do grupo” (Kuhn, 2007, p. 234). As mudanças paradigmáticas empreendidas, tendo os processos museológicos como referência, demarcam um museu a serviço das coleções; um museu a serviço da sociedade; e, mais recentemente, um museu a serviço da diferença (Britto, 2019).

Essa última abordagem é marcada por perspectivas geradoras de um paradigma definido pela triangulação entre temas/problemas, territorialidades/desterritorialização e protagonistas sociais/grupos de interesse (Chagas e Pires, 2018).

De acordo com Cristina Bruno (2006), os museus contemporâneos são resultado de múltiplos cruzamentos de reiteradas heranças: do humanismo do Renascimento, do Iluminismo do século XVIII, da democracia do século XIX, da globalização do século XX e da inclusão social do século XXI. Nesse aspecto, compreende que o museu reconhecido como fenômeno histórico e a Museologia como fenômeno epistemológico despertam interesses comuns e essas reflexões contribuem para o estabelecimento de análises que convergem para “a função social do pertencimento, a singularidade da resignificação museológica dos bens culturais e a necessidade da educação da memória” (Bruno, 2006, p. 10-11). Dessa forma, destaca que a Museologia integraria um campo de conhecimento que se institui nas fissuras entre os processos de enquadramento dos indicadores de memória e os de socialização dos bens patrimoniais, com lógicas que são atravessadas por tensões “entre os diferentes campos que interagem nos museus, permeados pelos caminhos do enquadramento, do tratamento e da extroversão da herança patrimonial” (Bruno, 2008, p. 25). Nesse aspecto, problematizações contemporâneas fundamentais ao exercício museológico são apresentadas por um conjunto de práticas museológicas que, por sua vez, orientam a Museologia, especialmente no diálogo com a diversidade cultural, com a implantação de novas demandas patrimoniais e com os desafios para a inclusão e democratização da ação comunitária.

Isso pode ser evidenciado em diversas campanhas que problematizam a diferença nos museus e reafirmam seu aspecto político, conforme indicado por Judite Primo (2021) em alguns

exemplos: Nuestra cultura non cabe en sus museos (Chile, década de 1970), The incluseum (EUA, 2012), The empathetic museum (EUA, 2014), Museums & Race (EUA, 2015), Movimiento Justicia Museal (Argentina, 2016) e Museums are not neutral (EUA, 2017), além dos pontos de memória e das redes de museus e Museologia Social no Brasil (Rede de Museologia Social do Rio de Janeiro, Rede São Paulo de Memória e Museologia Social, Rede Indígena de Memória e Museologia Social, Rede de Museologia Kilombola e Rede de LGBT de Memória e Museologia Social etc.).

Essas iniciativas reconhecem a política e a poética dos museus e processos de musealização a partir de uma memória incorporada, de resistência e transformação, compreendendo os desejos de parte da comunidade museal em busca da valorização ao direito à diferença. Na verdade, pensar a diferença é reconhecer a Museologia inserida nos embates sobre a corpo-geopolítica do conhecimento e, nos últimos anos, problematizar os compromissos com a qualidade de vida, com práticas sustentáveis e a valorização da memória de diferentes comunidades.

Segundo Ramón Grosfoguel (2008) é necessário reconhecer que o lugar de enunciação e o corpo que produz a autoria epistêmica questionam a desvinculação dos agentes produtores de conhecimentos do seu lugar geo-corpo-político. A importância consiste na visualização do lugar geopolítico e corpo-político do sujeito que fala, rompendo com o conhecimento eurocentrado que desvinculou o lugar epistêmico étnico-racial/sexual/de gênero e o sujeito enunciador. Dessa forma, é importante reconhecer os impactos da geopolítica e da corpo-política na produção do conhecimento a partir de uma ética e de uma política da “pluriversidade” (Ballestrin, 2013). Escapando de modelos e projetos pautados na universalidade, essa proposta defende conhecimentos múltiplos que valorem a diferença, não apenas

temática, mas a partir de diferentes posições e modos de produção de conhecimento: “desprendimento, abertura, de-linking, desobediência, vigilância e suspeição epistêmicas são estratégias para a decolonização epistêmica” (Ballestrin, 2013, p. 108).

Isso é relevante quando observamos diferentes museus e distintas formas de promover a reflexividade em Museologia evocando uma corpo-geopolítica do conhecimento situada na crítica à colonialidade e na denúncia aos efeitos perversos do racismo, além de expressiva atuação em diversas linguagens artísticas promovendo aquilo que Nelson Maldonado-Torres (2018) definiu como um giro decolonial estético:

O corpo aberto é um corpo questionador, bem como criativo. Criações artísticas são modos de crítica, autorreflexão e proposição de diferentes maneiras de conceber e viver o tempo, o espaço, a subjetividade e a comunidade, entre outras áreas. [...] A criação artística decolonial busca manter o corpo e a mente abertos, bem como o sentido aguçado de maneira que o melhor possam responder criticamente a algo que objetiva produzir separação ontológica. [...] A performance estética decolonial é, entre outras coisas, um ritual que busca manter o corpo aberto, como uma fonte contínua de questões. Ao mesmo tempo esse corpo aberto é um corpo preparado para agir. O giro estético decolonial é um distanciamento da colonialidade da visão e do sentido. É um aspecto-chave da decolonialidade do ser, incluindo a decolonialidade do tempo, espaço e subjetividade (Maldonado-Torres, 2018, p. 48).

Essas reflexões reconhecem o conhecimento situado e incorporado que tem o corpo como veículo de transformação coletiva. Desse modo, pensar, criar e agir se interpenetram “em várias formas de comunidade que podem perturbar e desestabilizar a colonialidade

do saber, poder e ser, e assim mudar o mundo” (Maldonado-Torres, 2018, p. 50). Nesse contexto, algumas das transformações no campo dos museus e da Museologia evidenciadas nas últimas décadas têm sido impactadas por uma consciência sobre as diferenças culturais e uma crítica sobre a exclusão do corpo no pensamento museal e museológico:

A exclusão do corpo no processo do pensamento museal faz da produção de ciência nos museus um procedimento neutro e universal baseado no apagamento dos contextos e dos corpos envolvidos no encontro colonial. [...] A racionalidade cartesiana, ao separar o sujeito (coletor) do objeto (de coleta dos museus) engendra as representações de sujeitos sem corpos e destituídos de sua historicidade como assujeitados aos regimes de colonialidade que fundaram a musealização. É, portanto, preciso re-pensar o pensamento: este que nos chega como um instrumento de exclusão material e simbólica dos corpos que não podem ser pensados - isso porque, ao longo dos últimos séculos, alguns corpos não foram entendidos como corpos que pensam (Brulon, 2020^a, p. 10, grifos no original).

Por essa razão, é possível pensar em Museologia no plural a partir dos diferentes compromissos mobilizados. Existem as comprometidas com a morte e as que suscitam pulsões de vida, de criação e afeto. Evidenciar a existência de uma Museologia comprometida com a vida consiste em reconhecer a importância de romper com os limites disciplinadores dos corpos, das mentes e das práticas museológicas. Trata-se, nesse aspecto, de potencializar imaginações museais comprometidas com a transformação da vida e que auxiliam na identificação dos “limites da museologia normativa,

que dá mais valor à regras e normas do que à própria dinâmica da vida” (Chagas e Bogado, 2017, p. 144).

“O museu pode matar ou... fazer viver”

“O museu pode matar ou... fazer viver”, essa frase de Hugues de Varine (1979) traduz a importância do museu como uma tecnologia a serviço da qualidade de vida. Os museus podem provocar mortes físicas e simbólicas por meio dos esquecimentos, narrativas estereotipadas e desinformação, mas também possuem um papel curativo.

De acordo com Theodor Adorno (2001), em língua alemã, a expressão museal designa “objetos com os quais o observador não tem mais uma relação viva, objetos que definham por si mesmos e são conservados [...]. Museu e mausoléu não estão ligados apenas pela associação fonética” (Adorno, 2001, p. 173). Todavia, é necessário destacar que os museus também mobilizam pulsões de vida e, além disso, é possível suscitar uma leitura que insira a morte como integrante do ciclo vital.

Em outra chave de leitura, Heloísa Helena Costa (2012; 2020) reconhece que os museus possuem a faculdade de promover a saúde cultural e integral das comunidades e cidades:

Saúde Cultural é a capacidade que o indivíduo adquire de, através da percepção do valor dos bens culturais que compõem seu patrimônio, superar questões complexas da existência e melhorar sua qualidade de vida na qual o afeto catalisador, a memória afetiva e a autoestima elevada são fundamentos de base para obtenção da saúde integral (Costa, 2012, p. 91).

A pesquisadora ressalta que a preocupação com o potencial curativo dos museus pode ser visualizada ainda no Templo das Musas na Grécia, quando “a visita a espaços ‘musealizados’ teria o poder de energizar os visitantes e colaborar com a cura de seus males” (Costa, 2020, p. 149). Esse argumento dos museus como lugar regenerativo é apresentado pela autora a partir de um conjunto de experiências museais brasileiras que articula a temática da saúde, com destaque para o Museu de Imagens do Inconsciente no Rio de Janeiro e no Hospital Santa Isabel, unidade da Santa Casa de Misericórdia da Bahia, em Salvador. Em suas reflexões reconhece que os museus podem fazer bem à saúde.

Os museus podem fazer bem ou mal à saúde, dependendo dos compromissos e projetos com os quais se vinculam. Sua dimensão terapêutica tem sido evidenciada em diferentes experiências, a exemplo das ações realizadas no Museu de Imagens do Inconsciente no Rio de Janeiro e da imaginação museal elaborada pela médica Nise da Silveira (Cruz Júnior, 2009); e dos médicos canadenses que prescrevem visitas ao Museu de Belas Artes de Montreal como método de cuidado complementar no caso de dores crônicas, como alternativa aos exercícios físicos e forma de aumentar os níveis de serotonina (Redação Galileu, 2018). Destacam-se como iniciativas similares os recentes projetos desenvolvidos no Museu de Arte, Arquitetura e Tecnologia (MAAT) em Lisboa, destinado a promover consultas de psicologia, psiquiatria e terapia familiar na instituição (Silva, 2022); e por psiquiatras belgas que prescrevem visitas a museus e defendem que a arte, a cultura e o conhecimento podem auxiliar na terapia e complementar os tratamentos (Grandra, 2022).

Bruno Brulon (2020b) recorda que ao longo da história contemporânea os museus e a Museologia tiveram papéis significativos em momentos de crise, visando reconduzir a vida a partir do luto.

Destaca, por exemplo, as agendas da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) e do Conselho Internacional de Museus (ICOM) no contexto pós-guerras mundiais na Europa e as novas demandas sociopolíticas apresentadas nas décadas de 1960 e 1970 decorrentes do processo de descolonização formal e dos movimentos sociais.

Por essas razões, é importante compreendermos a existência de Museologias e museus comprometidos com a vida e, conseqüentemente, de práticas comprometidas com a morte:

Acionados pelos movimentos sociais como mediadores entre tempos distintos, grupos sociais distintos e experiências distintas os museus se apresentam como práticas comprometidas com a vida, com o presente, com o cotidiano, com a transformação social e são eles mesmos entes e antros em movimento (museus biófilos). No entanto, diante de um ente devorador como o museu, tantas vezes chamado de dinossauro ou esfinge, não se pode ter ingenuidade. É prudente manter por perto a lâmina da crítica e da desconfiança. Ele é ferramenta e artefato, pode servir para a generosidade e para a liberdade, mas também pode servir para tyrannizar a vida, a história, a cultura; para aprisionar o passado e aprisionar os seres e as coisas no passado e na morte (museus necrófilos) (Chagas, 2011, p. 7).

Portanto, é significativo pensar o lugar dos museus e da Museologia na produção e na valorização do conhecimento científico: “além dos trabalhos executados pelos pesquisadores nesses locais, eles são muito importantes para a preservação do patrimônio histórico e da biodiversidade” (Almeida Filho et al., 2021, p. 7). A pesquisa em suas coleções e a divulgação científica consistem em algumas das linhas de força, perspectiva que pode ser visualizada no caso

das vacinas. Tiago Venturi et al. (2022) informam que as vacinas são produtos biotecnológicos, que possuem partes inativadas ou enfraquecidas de um antígeno e que visam estimular uma resposta imunológica. Destacam que o objetivo principal das vacinas é a proteção de infecções, em especial as formas graves das doenças: “são instrumentos de saúde pública, responsáveis por erradicar doenças e salvar vidas e, independentemente de decisões individuais, mostraram ao longo da história sua efetividade e eficácia em prol da qualidade e aumento da expectativa de vida” (Venturi et al., 2022, p. 2).

Desse modo, seria importante investigar o papel dos museus no delineamento de uma “cultura de imunizações” no Brasil, reconhecida em “um processo de introdução de vacinas, de campanhas de vacinação e de vacinação em massa empreendidas pelo Estado brasileiro desde o final do século XIX” (Hochman, 2011, p. 376). Embora esse não seja o foco deste artigo, é possível evidenciar alguns museus no país que possuem as vacinas e as políticas de vacinação como temas de interesse, em especial museus de ciência ou de história da ciência (Quadro 1).

Quadro 1 – Instituições que musealizaram a vacinação no Brasil

Museu	Criação	Local
Museu da Patologia – Fiocruz	1903	Rio de Janeiro, Rio de Janeiro
Museu Biológico - Parque da Ciência Butantan	1914	São Paulo, São Paulo
Museu Inaldo de Lyra Neves-Manta - Academia Nacional de Medicina	1965	Rio de Janeiro, Rio de Janeiro
Museu de Ciências e Tecnologia - PUC-RS	1967	Porto Alegre, Rio Grande do Sul
Museu Histórico Professo Carlos da Silva Lacaz	1977	São Paulo, São Paulo
Museu de Saúde Pública Emilio Ribas	1979	São Paulo, São Paulo
Museu Histórico do Instituto Butantan	1981	São Paulo, São Paulo

Museu	Criação	Local
Memorial da Medicina Brasileira da Universidade Federal da Bahia	1982	Salvador, Bahia
Museu de História da Medicina Nise da Silveira	1990	Maceió, Alagoas
Museu da Fundação Nacional de Saúde	1991	Brasília, Distrito Federal
Museu José Francisco do Livramento - Santa Casa	1994	Porto Alegre, Rio Grande do Sul
Memorial da Medicina de Pernambuco	1995	Recife, Pernambuco
Memorial da Medicina do Rio Grande do Norte	1996	Natal, Rio Grande do Norte
Centro de Memória da Medicina de Minas Gerais	1997	Belo Horizonte, Minas Gerais
Museu Fernando Ferreira da Cruz da Beneficente Portuguesa	1997	Manaus, Amazonas
Centro de Memória e Museu Histórico da Faculdade de Medicina	1997	Ribeirão Preto, São Paulo
Museu da Vida – Fiocruz	1999	Rio de Janeiro, Rio de Janeiro
Museu da Medicina do Pará	1999	Belém, Pará
Museu da História da Medicina da Associação Paulista de Medicina	2000	São Paulo, São Paulo
Museu Engenheiro Augusto Carlos Ferreira Velloso - Santa Casa de São Paulo	2001	São Paulo, São Paulo
Museu de Microbiologia	2002	São Paulo, São Paulo
Museu do Instituto Evandro Chagas	2005	Belém, Pará
Museu da Misericórdia da Santa Casa de Misericórdia da Bahia	2006	Salvador, Bahia
Museu da Santa Casa de Misericórdia de Juiz de Fora	2006	Juiz de Fora, Minas Gerais
Museu de História da Medicina do Rio Grande do Sul	2007	Porto Alegre, Rio Grande do Sul
Museu da Saúde	2008	São Mateus, Espírito Santo
Museu do Instituto de Medicina Integral Professor Fernando Figueira (Imip)	2010	Recife, Pernambuco
Museu Nacional da Enfermagem Anna Nery	2010	Salvador, Bahia
Museu de História da Medicina de Mato Grosso do Sul	2014	Campo Grande, Mato Grosso do Sul
Museu do Amanhã	2015	Rio de Janeiro, Rio de Janeiro

Museu	Criação	Local
Santa Casa do Paraná - Museu da História da Medicina	2019	Curitiba, Paraná
Museu da Vacina - Parque da Ciência Butantan	em construção	São Paulo, São Paulo

Fonte: Elaborado pelos autores (2022).

Embora o quadro não seja exaustivo, ele permite percebermos como as temáticas da vacinação e das vacinas estiveram presentes em diversos museus brasileiros desde o início do século XX. As instituições museais foram identificadas a partir da busca em artigos de revistas científicas, dissertações e teses, além de sites institucionais e matérias que evidenciaram no caso brasileiro diversas formas de musealização da vacina. Os museus elencados apresentam múltiplos aspectos da vacinação na longa duração, demonstrando as estratégias de imunização no combate de doenças como a varíola, a poliomielite, a febre amarela e a influenza.

Essa reflexão se tornou mais evidente com o advento da pandemia de COVID-19, quando as/os profissionais de museus em todo o mundo reinventaram sua atuação, contribuindo para a visualização sobre os seus compromissos prioritários. Essa perspectiva pode ser ampliada para a compreensão dos museus como espaços de produção científica e tecnologias a serviço da qualidade de vida, do conhecimento e da saúde. Conforme destacou Cândida Cadavez (2020), a pandemia de COVID-19 sublinhou internacionalmente o lugar dos museus como “companheiros solidários”, reconhecendo a crescente responsabilidade social das instituições museais, a atuação interventiva e interativa.

Paulatinamente, ganhou força em todo o mundo um movimento de desinformação e de negacionismo científico. Nesse contexto, os museus tornaram-se uma das instituições fundamentais na difusão do conhecimento científico, na defesa da vacinação e da vida. Museus

reforçaram sua importância para a saúde cultural (Costa, 2020), mas também para a saúde física, tornando-se espaços de conscientização sobre a pandemia, educação sobre os cuidados preventivos, espaços comunitários para obtenção de alimentos e materiais de proteção.

Em 30 de abril de 2020, o Comitê para Educação e Ação Cultural (CECA BR) do Conselho Internacional de Museus do Brasil (ICOM BR) e a Rede de Educadores em Museus do Brasil (REM BR) lançaram “Carta Aberta dos educadores museais brasileiros sobre os efeitos da Pandemia de Covid-19 na educação museal no Brasil”. No mesmo mês e ano foram publicadas as “Recomendações do ICOM Brasil em relação à COVID-19 sobre conservação, gestão e segurança de acervos; proteção de profissionais e atuação de instituições museológicas, arquivísticas e bibliotecas em tempos de COVID-19”. Em 2021 o ICOM Brasil lançou a campanha #MuseusPelaVida:

[...] no intuito de mobilizar as instituições museais para defender ativamente a causa da prevenção e da imunização, prestando, dessa forma, um serviço relevante para suas comunidades. A ideia é que os museus ajudem a disseminar em seus canais digitais conteúdos de estímulo à vacina e à adoção das práticas de prevenção à Covid-19. [...] Um dos maiores problemas desta pandemia tem sido a circulação indiscriminada de fake news. Os museus têm credibilidade junto a seus públicos e devem utilizá-la para disseminar informações verdadeiras sobre a vacina e as medidas de prevenção. São nossos parceiros nesta campanha o Museu da Vida, da Fundação Oswaldo Cruz, o Museu de Microbiologia do Instituto Butantan, a Associação Brasileira de Centros e Museus de Ciência e a Rede Brasileira de Coleções e Museus Universitários. No site do ICOM Brasil há um repositório

de conteúdos elaborados por estas instituições e que podem ser replicados por todos os museus⁵.

Esses são alguns exemplos de ações que o campo museal brasileiro realizou no contexto da pandemia de COVID-19, evidenciando seu compromisso com a vida. Profissionais de museus realizaram lives, podcasts e webinários, mobilizaram as redes sociais e criaram exposições virtuais enfatizando as medidas sanitárias e, posteriormente, a importância da vacinação. Aos poucos, os museus reabriram seguindo os protocolos de segurança, exigiram o comprovante de vacinação de seus visitantes e/ou deram desconto ou isenção de pagamento para quem apresentasse o cartão de vacinação, realizaram exposições e ações educativas sobre a pandemia, a vacinação e a importância da ciência. Alguns museus e centros culturais tornaram-se postos de vacinação contra a COVID-19, radicalizando suas estratégias e potencializando seus compromissos poéticos, políticos e éticos com a vida.

Museus, centros culturais e preservação da saúde

Conforme destacamos, a restrição na sistematização e divulgação dos dados do Ministério da Saúde sobre os casos conhecidos, a vacinação e os óbitos decorrentes da COVID-19, além da falta de informações oficiais e a dispersão dos dados sobre a vacinação nos museus e centros culturais no Brasil, justificaram a pesquisa que resultou neste artigo e a adoção do paradigma indiciário como perspectiva metodológica.

Os silêncios e os interditos serviram de estímulo na criação de estratégias para a captação de rastros, através de um paciente

⁵ Guia da campanha #MuseusPelaVida, ICOM Brasil. Disponível em: <https://www.icom.org.br/wp-content/uploads/2021/05/Guia-MUSEUS-PELAVIDA.pdf>. Acesso em: 23 out. 2022.

desvendamento de pistas, sintomas, indícios (Ginzburg, 1999). A pesquisa demonstrou a existência de “espaços em branco”, repletos de ausências e incompletudes entre os ditos e os interditos: “é preciso aprender a ler os testemunhos às avessas, contra as intenções de quem os produziu. Só dessa maneira será possível levar em conta tanto as relações de força, como aquilo que é redutível a elas” (Ginzburg, 2002, p. 43).

Portanto, em resposta a nossa demanda de dados sobre testagem e vacinação em museus e centros culturais, via Plataforma de ouvidoria e acesso à informação, em 10 de outubro de 2022 a Coordenadora-Geral do Programa Nacional de Imunizações do Ministério da Saúde informou que:

Vale ressaltar que não compete a esta pasta ministerial definir os estabelecimentos das ações fora das salas de vacinas em âmbito federal, sendo assim, cabe aos estados e municípios, realizar ações para operacionalização da campanha de vacinação contra COVID-19, portanto, o Programa Nacional de Imunizações não quantifica essa métrica de população vacinada em instituições museus no Brasil.⁶

Seguindo a recomendação do Ministério da Saúde, solicitamos os mesmos dados sobre a testagem e a vacinação em museus e centros culturais para a Secretaria Estadual de Saúde do Rio de Janeiro. A escolha do Rio de Janeiro se deveu ao fato de ter sido o estado que identificamos o maior número de instituições museais e centros culturais transformados em postos de vacinação no país. Em 10 de

⁶ Conclusão da nota enviada por Adriana Regina Farias Pontes Lucena, Coordenadora-Geral do Programa Nacional de Imunizações do Ministério da Saúde, datada de 10 de outubro de 2022, em atendimento da demanda n.º 25072.037544/2022-28, gerada pelos pesquisadores via Lei de Acesso à Informação.

outubro de 2022, a Ouvidoria e Transparência Geral da Secretaria de Estado de Saúde do Rio de Janeiro informou que: “o controle de administração de vacinas é de competência municipal. Dessa forma, orienta-se que seu pedido seja formalizado junto a cada município”⁷.

Como era inviável entrar em contato com os 92 municípios do estado do Rio de Janeiro para quantificar essa métrica, optamos por identificar indícios nas redes sociais, em sites institucionais e em matérias jornalísticas, ampliando a pesquisa para os demais estados da federação e para o Distrito Federal. Tais indícios possibilitaram a elaboração do quadro 2 e da figura 1, relativos aos postos de testagem e vacinação contra a COVID-19 em museus e centros culturais brasileiros.

Quadro 2 – Postos de testagem e vacinação contra a COVID-19 em museus e centros culturais no Brasil

Instituição	Data	Local
Aquário Cultural	04/01/2022 a ?	Votorantim, São Paulo
Casa da Cultura Dr. Licurgo Leite	04/05/2021	Muzambinho, Minas Gerais
Casa Firjan	08/03/2021 a ?	Rio de Janeiro, Rio de Janeiro
Centro Cultural Cidade das Artes	31/03/2021 a ?	Rio de Janeiro, Rio de Janeiro
Centro Cultural de Jaguariúna	01/12/2021	Jaguariúna, São Paulo
Centro Cultural do Distrito	31/07/2021	Suzano, São Paulo
Centro Cultural dos Povos da Amazônia	01/02/2021 a ?	Manaus, Amazonas
Centro Cultural e Esportivo de Martinópolis	25/11/2021	Martinópolis, Ceará
Centro Cultural Glauber Rocha	30/04/2022	Vitória da Conquista, Bahia
Centro Cultural Grajaú	01/11/2021 a 30/11/2021	São Paulo, São Paulo

⁷ Resposta da manifestação pela Coordenação de Análise e Tratamento das Manifestações no dia 20 de outubro de 2022, em atendimento da demanda n.º 01620.2022.000488-54.

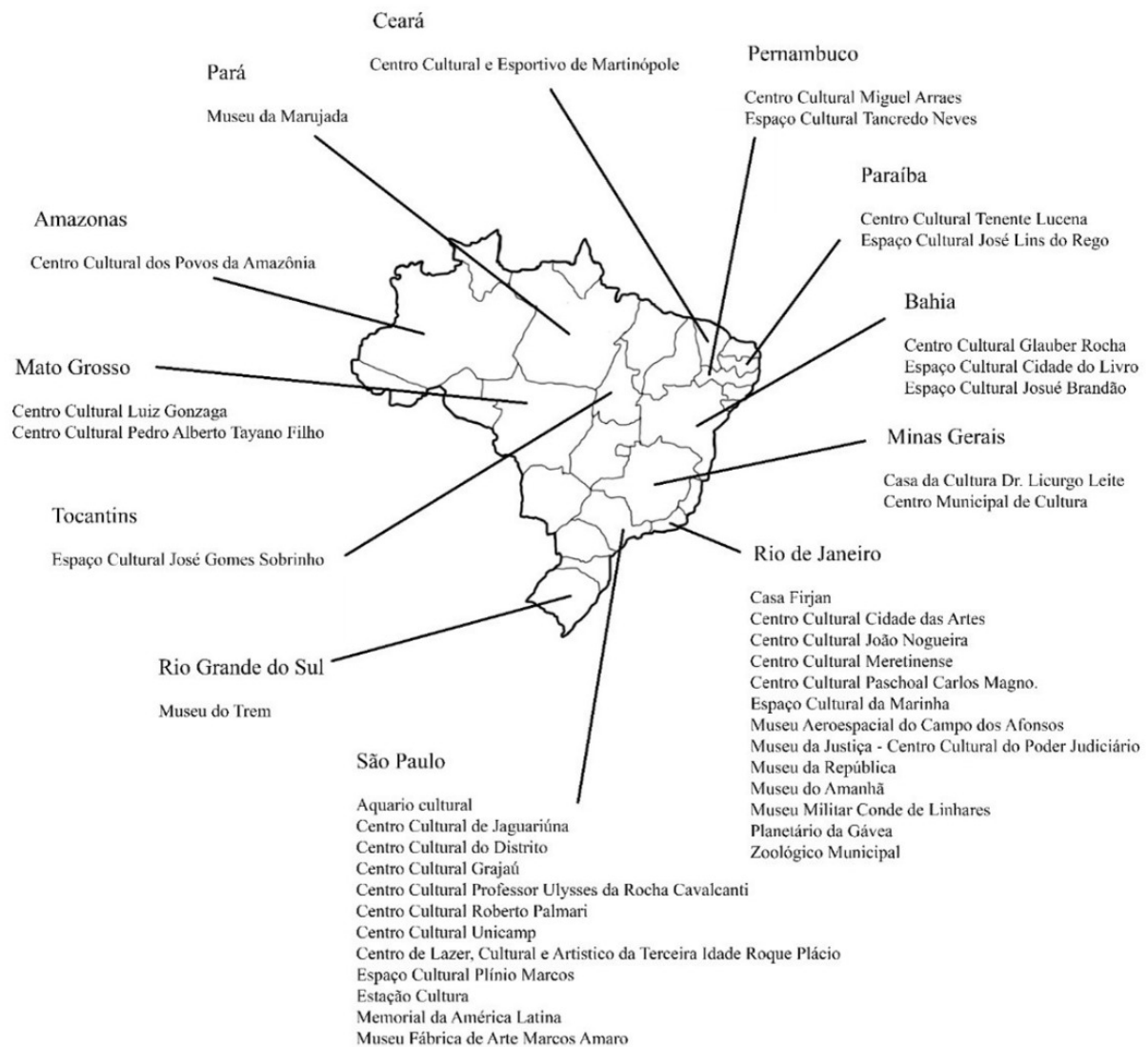
Instituição	Data	Local
Centro Cultural João Nogueira	06/04/2021 a 30/08/2021	Rio de Janeiro, Rio de Janeiro
Centro Cultural Luiz Gonzaga	?	Peixoto de Azevedo, Mato Grosso
Centro Cultural Meretinsense	?	São João de Meriti, Rio de Janeiro
Centro Cultural Miguel Arraes	20/08/2021 a 21/08/2021	Jaboatão dos Guararapes, Pernambuco
Centro Cultural Paschoal Carlos Magno.	21/04/2021 a ?	Niterói, Rio de Janeiro
Centro Cultural Pedro Alberto Tayano Filho	24/08/2021 a 27/08/2021	Tangará da Serra, Mato Grosso
Centro Cultural Professor Ulysses da Rocha Cavalcanti	a 05/12/2021	Jaguariúna, São Paulo
Centro Cultural Roberto Palmari	14/10/2021 a 22/09/2021	Rio Claro, São Paulo
Centro Cultural Tenente Lucena	15/12/2021	João Pessoa, Paraíba
Centro Cultural Unicamp	17/08/2021 a 24/09/2021	Campinas, São Paulo
Centro de Lazer, Cultural e Artístico da Terceira Idade Roque Plácio	28/10/2021	Valinhos, São Paulo
Centro Municipal de Cultura	14/08/2021	Uberlândia, Minas Gerais
Espaço Cultural Cidade do Livro	10/01/2022 a ?	Lençóis Paulista, Bahia
Espaço Cultural da Marinha	23/04/2021 a 13/11/2021	Rio de Janeiro, Rio de Janeiro
Espaço Cultural José Gomes Sobrinho	15 e 19/12/2021	Palmas, Tocantins
Espaço Cultural José Lins do Rego	22/07/2021	João Pessoa, Paraíba
Espaço Cultural Josué Brandão	05/07/2022	Itabuna, Bahia
Espaço Cultural Plínio Marcos	21/03/2020	Ilha Comprida, São Paulo
Espaço Cultural Tancredo Neves	a 30/08/2021	Caruaru, Pernambuco
Estação Cultura	25/07/2022 a 29/05/2022	Barretos, São Paulo
Memorial da América Latina	07/03/2021 a 28/10/2021	São Paulo, São Paulo
Museu Aeroespacial do Campo dos Afonsos	22/04/2021 a ?	Rio de Janeiro, Rio de Janeiro

Instituição	Data	Local
Museu da Justiça - Centro Cultural do Poder Judiciário	30/03/2021 a 24/04/2021	Rio de Janeiro, Rio de Janeiro
Museu da Marujada	03/09/2021 a ?	Bragança, Pará
Museu da República	25/02/2021 a 06/11/2021 19/01/2022 a 20/04/2022 26/04/2022 a 08/09.2022	Rio de Janeiro, Rio de Janeiro
Museu do Amanhã	01/04/2021 a ?	Rio de Janeiro, Rio de Janeiro
Museu do Trem	05/05/2021 a ?	São Leopoldo, Rio Grande do Sul
Museu Fábrica de Arte Marcos Amaro (FAMA)	23 e 24/07/2021	Itu, São Paulo
Museu Militar Conde de Linhares	12/04/2021 a ?	Rio de Janeiro, Rio de Janeiro
Planetário da Gávea	08/02/2021 a ?	Rio de Janeiro, Rio de Janeiro
Zoológico Municipal	14/05/2022 a ?	Volta Redonda, Rio de Janeiro

Fonte: Elaborado pelos autores (2022).

É importante destacar que os dados apresentados não pretendem ser exaustivos, consistem em indícios que possibilitam inferir a importância dos museus e centros culturais brasileiros durante o período de emergência sanitária decorrente da pandemia de COVID-19. Nossa intenção ao sistematizar essas pistas é inspirar pesquisas e possibilitar a construção de uma sequência narrativa a partir de indícios e fontes dispersas. Por essa razão, as 41 instituições identificadas em doze estados (Amazonas, Bahia, Ceará, Mato Grosso, Minas Gerais, Pará, Paraíba, Pernambuco, Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul, São Paulo e Tocantins) consistem em uma amostragem elaborada a partir dos indícios localizados nas redes sociais, nos sites institucionais e em matérias difundidas na internet. Provavelmente existem pistas sobre museus e centros culturais que não foram localizadas e que impactariam a composição dessa tessitura.

Figura 1: Postos de testagem e vacinação contra a COVID-19 em museus e centros culturais no Brasil.



Fonte: Elaborada pelos autores (2022).

O quadro aponta uma composição diversa de instituições, cujas datas da vacinação também consistem em informações aproximadas. Muitas fontes indicaram apenas as datas de início da vacinação, outras demonstram que esses espaços passaram por sucessivas reaberturas em decorrência do aumento de casos da doença ou da disponibilidade de doses. Alguns museus e centros culturais funcionaram apenas no período noturno, outros somente nos finais de semana e também

existiram aqueles que se tornaram postos de vacinação em uma data específica.

As fontes também indicam, em alguns casos, a quantidade de doses aplicadas nesses espaços, a exemplo, informações em sites institucionais que explicitam cerca de 262.471 doses aplicadas no Museu da República, no Rio de Janeiro; mais de 90.000 doses no Memorial da América Latina, em São Paulo; e as 28.902 doses aplicadas no Espaço Cultural da Marinha, no Rio de Janeiro; e que possibilitam estimar que os museus e centros culturais contribuíram para salvar vidas de milhares de pessoas.

Além disso, as instituições se tornaram pontos para articulação de outras ações. No Museu da República ocorreu a arrecadação de alimentos para famílias carentes, ação organizada pelo grupo Preserva Catete, em parceria com o Museu da República e a ACLama (Associação de Moradores e Amigos do Catete, Largo do Machado e Adjacências). Mário Chagas, Renata Gonçalves e Simone Vassallo (2022, p.32-33) também destacaram que no Museu da República ocorreu “o início da formação de uma coleção de objetos referentes ao contexto histórico da pandemia, incluindo máscaras, jalecos do SUS, frascos e embalagens de vacina, material de propaganda das vacinas, material de crítica política e mais”. No Centro Cultural Roberto Palmari, em Rio Claro-SP, foram arrecadados alimentos no âmbito da campanha Vacina Contra a Fome, distribuídos às famílias atendidas nos Centros de Referência de Atendimento Social (Cras) do município. Ação que também ocorreu no Centro Cultural Paschoal Carlos Magno, em Niterói-RJ, estimulando a doação de alimentos não perecíveis e itens de higiene e limpeza.

Considerações finais

Se aquilo de que precisamos para sonhar, para conduzir nosso espírito de maneira mais direta e profunda rumo à esperança, for desprezado como sendo um luxo, vamos abrir mão do cerne – da fonte – do nosso poder, da nossa condição de mulher; vamos abrir mão do futuro dos nossos mundos.

Audre Lorde (2020, p. 48)

A afirmação de Audre Lorde (2020) em epígrafe traduz as problematizações apresentadas ao longo deste artigo. Os museus e centros culturais não podem ser compreendidos como um luxo, mas são fundamentais por serem espaços de produção de sonho, afetos e saúde. A pesquisa evidenciou o modo como essas instituições podem se conectar com compromissos de vida e de morte, desnaturalizando imagens amplamente difundidas dos museus e apontando sua importância para a saúde física e cultural.

A partir de indícios foi possível inferir algumas ações de museus e centros culturais durante períodos de crise sanitária, em especial no enfrentamento da Emergência em Saúde Pública de Importância Nacional decorrente de infecção pelo novo coronavírus (COVID-19). As pistas possibilitaram um mapeamento que suscitam múltiplas ressonâncias dessas instituições e seus compromissos com a vida e a saúde coletiva, demonstrando como constituem em atividades essenciais em períodos pandêmicos ou não.

Os indícios sugerem a necessidade de pesquisas aprofundadas sobre cada uma das instituições identificadas; entrevistas com as/os profissionais dos museus e centros culturais, com profissionais de saúde e com as pessoas que se vacinaram nestes espaços, visando compreender suas percepções e os impactos sociais gerados por

essas iniciativas; além da possibilidade de obtenção de dados visando compreender os marcadores sociais da diferença, as motivações e as dificuldades de acesso.

Também é importante considerar a pluralidade de instituições museais brasileiras. Mesmo que algumas manifestassem o desejo de se tornar pontos de testagem e vacinação, certamente não concretizariam este intento em virtude da precariedade da infraestrutura e da falta de pessoal, além da confluência de fatores políticos, da dificuldade de acesso da população e dos compromissos defendidos por suas equipes. Essa conjuntura merece ser evidenciada quando percebemos a rarefeita participação de museus e centros culturais na testagem e imunização contra a COVID-19 durante a emergência sanitária.

As problematizações aqui delineadas consistem em análises iniciais visando estimular as percepções e ações sobre os lugares de cultura, de memória e de produção do conhecimento em nossa sociedade, questionando como os museus e centros culturais têm a possibilidade de ecoar uma Museologia comprometida com a vida, de construir o futuro e de “conduzir nosso espírito de maneira mais direta e profunda rumo à esperança” (Lorde, 2020, p. 48).

Referências

- ADORNO, Theodor W. **Prismas: crítica cultural e sociedade**. São Paulo: Ática, 2001.
- ALMEIDA FILHO, Marcos Adelino et al. As pesquisas abordando Ciências/Biologia em museus: análise de uma década em revistas científicas. **Research, Society and Development**, Vargem Grande Paulista-SP, v. 10, n. 6, 2021.
- BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. **Revista Brasileira de Ciência Política**, Brasília, n.º 11, p. 89-117, 2013.
- BRITTO, Clovis Carvalho. **“Nossa maçã é que come Eva”**: a poética de Manoel de Barros e os lugares epistêmicos das Museologias Indisciplinadas no Brasil. Tese (Doutorado em Museologia), Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Lisboa, 2019.
- BRULON, Bruno. Descolonizar o pensamento museológico: reintegrando a matéria para re-pensar os museus. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, São Paulo, Nova Série, vol. 28, 2020a, p. 1-30.
- BRULON, Bruno. Museus pandêmicos: apontamentos a partir de uma museologia do luto. **Revista Museu**, 18 maio 2020b. Disponível em: <https://revistamuseu.com.br/site/br/artigos/18-de-maio/18-maio-2020/8487-museus-pandemicos-apontamentos-a-partir-de-uma-museologia-do-luto.html>. Acesso em: 23 out. 2022.
- BRUNO, Maria Cristina Oliveira. Definição de curadoria: os caminhos do enquadramento, tratamento e extroversão da herança patrimonial. *In*: Bittencourt, J. N. (Org.). **Caderno de Diretrizes Museológicas 2**. Belo Horizonte: Superintendência de Museus, 2008.
- BRUNO, Maria Cristina Oliveira. Museologia e museus: os inevitáveis caminhos entrelaçados. **Cadernos de Sociomuseologia**, Lisboa, n. 25, 2006.
- CADAVEZ, Cândida. Nem só da COVID-19 é a culpa: museus e comunidades – considerações sobre novas (re)definições e fruições. *In*: MAGALHÃES, Fernando; COSTA, Luciana Ferreira da; HERNANDÉZ, Francisca Hernández; CURCINO, Alan (Orgs.). **Museologia e Património**. Leiria: Escola Superior de Educação e Ciências Sociais, Politécnico de Leiria, 2020.
- CHAGAS, Mario; GONÇALVES, Renata de Sá; VASSALLO, Simone Pondé (Orgs.). **Cuidando da vida: relatos da vacinação contra a covid-19 no Museu da República**. Rio de Janeiro: Museu da República, 2022.

- CHAGAS, Mario. **Mario Chagas e Paulo Nascimento conversam sobre os desafios dos museus em tempos de Covid-19**. Rio de Janeiro: Museu da República, 2020. Disponível em: <https://museudarepublica.museus.gov.br/ibram-compartilhando-mario-chagas-e-paulo-nascimento-conversam-sobre-os-desafios-dos-museus-em-tempos-de-covid-19>. Acesso em: 16 out. 2022.
- CHAGAS, Mario; PIRES, Vladimir Sibylla. Sociedade, museus e território. *In*: CHAGAS, Mario; PIRES, Vladimir Sibylla (Orgs.). **Território, museus e sociedade: práticas, poéticas e políticas na contemporaneidade**. Rio de Janeiro: UNIRIO; Brasília: IBRAM, 2018.
- CHAGAS, Mario; BOGADO, Diana. A museologia que não serve para a vida, não serve para nada: o Museu das Remoções como potência criativa e potência de resistência. *In*: CALABRE, Lia et al. (Orgs.). **Memória das Olimpíadas no Brasil: diálogos e olhares**. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2017.
- CHAGAS, Mario. Museus, memórias e movimentos sociais. **Cadernos de Sociomuseologia**, Lisboa, v. 41, n. 41, 2011.
- COSTA, Heloísa Helena F. G. Museus fazem bem à saúde?: uma tese sobre museu e saúde na sociedade do século XXI. **Museologia & Interdisciplinaridade**, Brasília, n. 9, v. 17, p. 147–157, 2020.
- COSTA, Heloisa Helena F. G. Museologia e patrimônio nas cidades contemporâneas: uma tese sobre gestão de cidades sob a ótica da preservação da cultura e da memória”. **Boletim Museu Paraense Emílio Goeldi Ciências Humanas**, Belém, v. 7, n. 1, p. 87-101, jan.-abr. 2012.
- CRUZ JÚNIOR, Eurípedes Gomes da. **O Museu de Imagens do Inconsciente: das coleções da loucura aos desafios contemporâneos**. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio), Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro; Museu de Astronomia e Ciências Afins, Rio de Janeiro, 2009.
- DECLARAÇÃO de Córdoba. XVIII Conferência do Movimento Internacional para uma Nova Museologia**. Córdoba/Argentina, 2017. Disponível em: http://www.minom-icom.net/files/minom_2017_-_declaracion_de_cordoba_-_esp-port-fr-ing_0.pdf. Acesso em: 12 out. 2022.
- GINZBURG, Carlo. **Relações de força: história, retórica, prova**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história**. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

- GRANDRA, Vasco. **Experiência inédita na Europa: psiquiatras belgas prescrevem visitas a museus em projeto-piloto.** 10 out. 2022. Disponível em: https://rr.sapo.pt/noticia/mundo/2022/10/10/experiencia-inedita-na-europa-psiquiatras-belgas-prescrevem-visitas-a-museus-em-projeto-piloto/302982/?fbclid=IwAR1h_SQHfRBdEuP9Rj66Yfc9EOgOfgo5USWhAgrTqo5vWAWekS3ebiAD8nI. Acesso em: 16 out. 2022.
- GROSGUÉL, Ramón. Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: Transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, n. 80, mar. 2008.
- HOCHMAN, Gilberto. Vacinação, varíola e uma cultura da imunização no Brasil. **Ciência & Saúde Coletiva**, v. 16, n. 2, p. 375-386, fev. 2011.
- KUHN, Thomas S. **A estrutura das revoluções científicas.** 10. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- LORDE, Audre. **Irmã outsider: ensaios e conferências.** Belo Horizonte: Autêntica, 2020.
- MALDONADO-TORRES, Nelson. Analítica da colonialidade e da decolonialidade: algumas dimensões básicas. In: BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSGUÉL, Ramón (Orgs.). **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico.** Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.
- MBEMBE, Achille. **Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte.** Tradução Renata Santini. São Paulo: N - 1 edições, 2018.
- PRIMO, Judite. **Sociomuseologia e pandemia: resiliência e insurgências.** Aula inaugural para o curso de graduação em Museologia da Universidade Federal de Goiás em 5 de agosto de 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DQBt2zjVFLQ> Acesso em: 7 set. 2022.
- REDAÇÃO Galileu. Médicos canadenses prescreverão visitas a museus para melhorar bem-estar. **Revista Galileu**, 24 out. 2018. Disponível em: <https://revistagalileu.globo.com/Ciencia/noticia/2018/10/medicos-canadenses-prescreverao-visitas-museus-para-melhorar-bem-estar.html>. Acesso em: 16 out. 2022.
- SILVA, Raquel Dias da. Maat e Manicômio lançam consultas de psicologia e psiquiatria no museu. **TimeOut**, Lisboa, 20 set. 2022. Disponível em: <https://www.timeout.pt/lisboa/pt/noticias/maat-e-manicomio-lancam-consultas-de-psicologia-e-psiquiatria-no-museu-092022>. Acesso em: 23 out. 2022.
- VARINE, Hugues de. Le musée peut tuer ou... faire vivre. **Technique et architecture**, n. 326, p. 82-83, 1979.

VENTURI, Tiago et al. História da vacina e História da Astronomia: episódios históricos para a Educação em Ciências em tempos negacionistas. **Terræ Didática**, Campinas-SP, 18, 1-12, 2022.

Clovis Carvalho Britto

Doutor em Museologia pela Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias. Professor da Faculdade de Ciência da Informação da Universidade de Brasília.

E-mail: clovisbritto@unb.br

Cauê Dominici de Paula Lopes

Graduando em Museologia pela Universidade de Brasília. Bolsista do Programa de Iniciação Científica da Universidade de Brasília e Fundação de Apoio à Pesquisa do Distrito Federal.

E-mail: cauedpl@gmail.com

Gabriel Dourado Fernandes da Silva

Graduando em Museologia pela Universidade de Brasília. Bolsista do Programa de Iniciação Científica da Universidade de Brasília e Fundação de Apoio à Pesquisa do Distrito Federal.

E-mail: gabriel.dousilva@aluno.unb.br

**Marketing de cauda longa e divulgação
museal: a experiência do projeto
#EuValorizoAsFortalezas**

**Long tail marketing and
museum advertisement: the
#EuValorizoAsFortalezas
project experience**

Salvador Gomes

RESUMO

A divulgação de museus importou a ideia da área do *marketing* de que se deve buscar atingir um público-alvo bem identificado. Embora tal conceito ainda seja muito importante, sua aplicação precisa ser atualizada para o mundo digital. O presente artigo pretende mostrar como adaptar o conceito de “cauda longa”, seguindo Anderson (2006), à divulgação museal, conforme descrita por Remelgado (2014), indicando sua aplicabilidade para o crescimento da comunicação institucional via internet. A ideia central é que traz mais resultado tornar-se um agregador de diferentes públicos com interesses bem definidos do que apostar unicamente em um público-alvo limitador e, muitas vezes, disforme. Como estudo de caso, trabalharemos o Projeto #EuValorizoAsFortalezas, da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), criado durante a pandemia da COVID-19. Os resultados do projeto mostram que os internautas ficaram mais tempo no site e o acessaram mais vezes via nichos específicos quando a estratégia de *marketing* foi atualizada.

Palavras-chave: Divulgação; *Marketing*; Cauda longa; Fortalezas; Museus.

ABSTRACT

Museum promotion has imported from marketing the idea that one should seek to reach a well-identified target audience. Although this concept is still very important, its application needs to be updated for the digital world. This article aims to show how to adapt “the long tail” concept, according to Anderson (2006), to museum promotion, as described by Remelgado (2014), indicating its applicability for the growth of institutional communication via the internet. The central idea is that becoming an aggregator of different audiences with well-defined interests brings better results than betting solely on a limiting and often shapeless target audience. As a case study, we will work on the #EuValorizoAsFortalezas Project, from the Federal University of Santa Catarina (UFSC), created during the COVID-19 pandemic. The results of the project show that internet users stayed longer on the website and accessed it more often

through specific niches when the marketing strategy was updated.

Keywords: Promotion; Marketing; Long tail; Fortresses; Museums.

1 Introdução: *marketing* de museus e cauda longa

Até a alguns anos atrás, as ações de *marketing* e de comunicação nos museus obedeciam a uma orientação geral dos estudos de mercado: o foco no público-alvo. Alguns manuais eram enfáticos até em guiar a apresentação do acervo. “Os curadores que defendem que fazem uma exposição para ‘todos’, provavelmente só o estarão a fazer para eles próprios e para os seus colegas mais próximos”, escreveu Paal Mork (2004, p.181), então diretor de comunicações e *marketing* do Museu Norueguês da História Cultural - Norsk Folkemuseum. Passados alguns anos, a assertiva precisa ser atualizada. Obviamente, ainda hoje se mantém muito da forma como entendemos o mercado e a necessidade de foco no trabalho de divulgação, isso inclui a maneira como os museus tratam seus acervos e sua comunicação com os interessados no assunto, portanto, ainda é muito importante estabelecer quem são os públicos-alvo das instituições museais.

Certamente, identificar esse público, traz segurança a políticas de manutenção e salvaguarda de acervos, além de contribuir com a própria existência dos museus. Afinal, a quem eles servem? No entanto, a internet derrubou barreiras de diferentes tipos, potencializando a descoberta de novos conteúdos para cada pessoa conectada. Hoje, o perigo na exclusividade do foco em um público-alvo é limitar-se, estagnando o crescimento da divulgação.

Na década de 1980, era essencial para os comerciantes manterem em estoque os LPs¹ mais vendidos do mercado. Com espaço

¹ LP é uma sigla para Long Play: disco de vinil utilizado em aparelhos de som populares na década de 1980. Os LPs eram uma das principais mídias de comercialização de música de então. Os aparelhos de som ampliavam as vibrações de uma agulha que tocava a superfície do disco, enquanto esse fazia movimentos circulares. No vinil, havia sulcos onde a agulha se encaixava. Essas ranhuras faziam-na vibrar de acordo com o som registrado. Os LPs tinham esse nome por conta da duração de tempo que ficavam tocando. Assim, eram uma mídia com maior capacidade que os compactos – também discos de vinil para

limitado nas lojas de discos, não valia a pena ocupar prateleiras com artistas pouco conhecidos. Deixar em exposição o LP de um músico ou um grupo menos famoso era tirar o lugar do campeão de vendas, potencializando o fracasso da loja. Era a época dos *hits* ou “arrasa-quarteirões”, para Anderson (2006), são produtos culturais de massa altamente vendáveis, destinados a um público cujos detalhes das preferências individuais eram simplesmente desconhecidos, esses conceitos, talvez possam ser substituídos hoje por viral ou *trending topics*.

A internet mudou essa perspectiva ao permitir que as pessoas encontrassem algo mais parecido com seu próprio gosto, além de dar voz a qualquer um que queira analisar, indicar a um amigo ou até mesmo criticar tal produção cultural. Tudo isso a custos muito próximos a zero, sem tirar o lugar de ninguém na prateleira virtualmente ilimitada do mundo digital. Os *hits* ou “arrasa-quarteirões” e a definição do público-alvo consumidor ainda são importantes. Isso vale para a indústria musical (para ficarmos no exemplo anterior) e para tudo o mais que está na internet, incluindo acervos ou produtos museológicos de divulgação. No entanto, existem muito mais formas de alcançar um público maior, potencialmente mais engajado – pois encontra exatamente o que procura – a ficar apenas em *hits* criados para uma massa, cujo interesse apenas se supõe uniforme. A ideia central é que ofertar mais diversidade de conteúdo (ou produtos), ainda que o consumo individual de cada um deles seja pouco expressivo, possa ser tão importante quanto oferecer apenas o essencial para um público-alvo numeroso (cf. Anderson, 2006). Explicando de outra forma: um número grande (muitos assuntos)

aparelhos de som, mas que traziam poucas músicas e, por isso, eram menores. Os discos de vinil fazem parte hoje de um mercado de colecionadores e apreciadores de seu som característico, mas não são, há tempos, o principal meio de divulgar música.

multiplicado por um pequeno (pouco interesse) é igual a um número pequeno (poucos assuntos) multiplicado por um grande (muito interesse). Por que olhar só para um lado? Há que se prestar atenção em públicos-alvo que consomem *hits*, mas também no mercado de nichos.

As transmissões de TV ou rádio do passado (*broadcasts*) são outro exemplo:

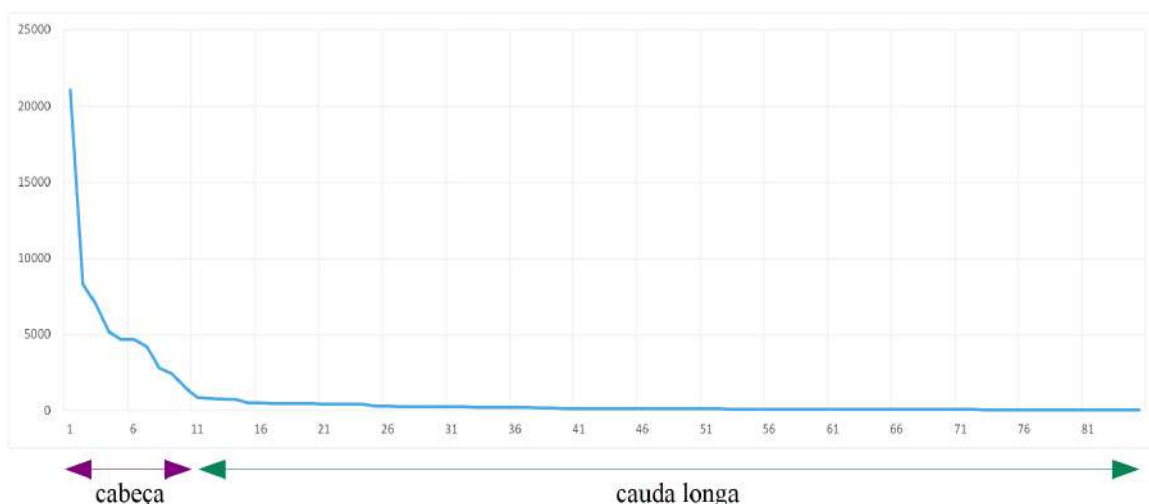
A grande vantagem do broadcast é sua capacidade de levar um programa a milhões de pessoas com eficiência sem igual. Mas não é capaz de fazer o oposto – levar um milhão de programas para cada pessoa. No entanto, isso é exatamente o que a internet faz tão bem. A economia da era do broadcast exigia programas de grande sucesso – algo grandioso – para atrair audiências enormes. Hoje, a realidade é a oposta. Servir a mesma coisa para milhões de pessoas ao mesmo tempo é demasiado dispendioso e oneroso para as redes de distribuição destinadas à comunicação ponto a ponto. Ainda existe demanda para a cultura de massa, mas esse já não é mais o único mercado. Os *hits* hoje competem com inúmeros mercados de *nicho*, de qualquer tamanho (Anderson, 2006, p.5, destaques nossos).

A ideia de explorar também os mercados de nicho, não apenas os de *hits*, ficou conhecida como “cauda longa” depois da publicação do livro homônimo do editor Chris Anderson (2006). O termo foi inspirado na parte que representa os produtos menos comercializados nos gráficos de vendas: a linha se alonga em direção à direita e se mantém próxima ao limite inferior. A parte mais à esquerda do traço, que representa os campeões de vendas, é chamada cabeça (cf. Anderson, 2006). Esses elementos podem ser identificados no gráfico a seguir. Embora ele não tenha sido desenhado com números da

comercialização de nenhum produto, sua forma é igual à publicada em várias páginas de Anderson (2006), ou seja, mostra a distribuição de uma lei de potência – um pequeno número de coisas ocorre com alta amplitude e um grande número, com baixa (cf. Anderson, 2006, p.119).

O gráfico abaixo, como já apontado, não trata da venda de um produto. O desenho foi composto de acordo com a audiência do site de uma instituição museal e foi elaborado com dados de visitação de 85 páginas diferentes do site da Coordenadoria das Fortalezas da Ilha de Santa Catarina (CFISC) – www.fortalezas.ufsc.br –, setor da Secretaria de Cultura, Arte e Esporte (SECARTE), da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). O período de captação desses dados foi de 21 de setembro de 2021 a 13 de novembro de 2022² – meses em que esteve ativo o Projeto “#EuValorizoAsFortalezas: história para todo o mundo”.

Gráfico 1 – Visualizações de páginas (eixo vertical) X assuntos (eixo horizontal) – fortalezas.ufsc.br.



Fonte: Google Analytics

² No cadastro oficial do projeto, consta uma data diferente de início (18 de outubro de 2021). Isso ocorre, pois, as ações vinculadas às estratégias aqui explicadas começaram um pouco antes da formalização do projeto. Porém, para a geração de relatórios – principalmente da ferramenta Google Analytics – julgou-se importante considerar alguns dias anteriores ao registro.

A CFISC é responsável pela gestão, guarda, manutenção, divulgação e organização da visita de três monumentos catarinenses do século XVIII tombados como patrimônio histórico nacional desde 1938 e considerados museus a céu aberto, são eles: Fortaleza de Santa Cruz de Anhatomirim; Fortaleza de Santo Antônio de Ratonés; e Fortaleza de São José da Ponta Grossa, juntas, essas fortificações recebiam cerca de 200 mil visitantes por ano antes da pandemia de COVID-19 (cf. Tonerá, 2021). O Projeto #EuValorizoAsFortalezas serviu para alavancar a divulgação desse conjunto que reúne três patrimônios históricos. Pelo exposto anteriormente, e por características particulares na história dessas fortificações, que serão indicadas mais adiante, escolheu-se apostar no *marketing* de cauda longa. Mesmo as páginas com mais audiência que foram produzidas no escopo do Projeto #EuValorizoAsFortalezas são representadas por pontos na parte reta da linha do gráfico 1. Ou seja, no período, nenhum *hit* (área da cabeça) foi acrescentado ao site da CFISC.

O objetivo deste artigo é mostrar que as estratégias de *marketing* na *internet*, atualmente, é um ponto positivo, diferentemente do que poderia parecer há alguns anos atrás na mídia tradicional ou na visita dos museus, quando o foco se concentrava em um público-alvo específico e o sucesso dependia somente de prestar atenção no comportamento desse grupo. Ao contrário, o site www.fortalezas.ufsc.br manteve índice de acesso acima de 2 mil mensais, batendo um recorde de visitas em um dos meses do período em que o projeto esteve ativo. Além disso, os temas tratados, ainda que não sejam *hits* no gráfico, foram aqueles que mantiveram por mais tempo os internautas navegando no site. E mais, foi por conta dessa diversidade de temas que, proporcionalmente mais pessoas decidiram acessar o portal via assuntos distintos dos *hits*. Talvez, o exemplo a seguir possa servir para que mais museus invistam na diversificação dos temas e das abordagens em sua estratégia de

divulgação, reunindo mais pessoas atraídas por preferências distintas em torno de seus acervos e temas. Obviamente, existem certas condições para trabalhar a cauda longa, elas também serão tratadas nas próximas linhas deste artigo.

2 O projeto #EuValorizoAsFortalezas

As fortalezas da Ilha de Santa Catarina são um conjunto de fortificações construídas pela Coroa Portuguesa no século XVIII que em parte, sobreviveu ao tempo. O objetivo desse sistema era defender o território luso, no qual hoje conhecemos como a Grande Florianópolis, região metropolitana da capital catarinense, de possíveis agressões estrangeiras, sobretudo daquelas que, como se esperava, viriam da Coroa Espanhola. A Ilha de Santa Catarina ganhava importância na estratégia lusa de então, pois suas baías de mar calmo eram porto natural e seguro para a ancoragem de frotas inteiras vindas da Europa. Tal retaguarda mostrava-se de suma importância no contexto em que se encontrava a colônia portuguesa na América séculos atrás – os limites territoriais do Brasil não estavam rigorosamente definidos e eram motivos de litígio com os espanhóis ao sul. Assim, as primeiras fortalezas na região da Ilha de Santa Catarina começaram a ser erguidas em 1739, com o início pioneiro das obras da Fortaleza de Santa Cruz de Anhatomirim, localizada em uma pequena ilha da baía norte da Grande Florianópolis – hoje território do município de Governador Celso Ramos. Nas décadas seguintes, mais e mais unidades foram criadas para proteger a região, ao todo, o sistema defensivo catarinense contou com mais de quatro dezenas de edificações, de diferentes tamanhos e funções (cf. Tonera, 2021). Com o tempo, muitas desapareceram, mas outras foram recuperadas das ruínas.

Desde sua construção, as fortalezas não foram somente prédios bélicos, eram inicialmente também centros administrativos – marcos da presença portuguesa efetiva no território. Mas, ao longo dos séculos, também foram hospitais, entrepostos alfandegários, lazaretos, presídios, pontos de observações científicas, entre outros (cf. Toner, 2021; Vieira Filho, 2001; Martins e Gonzaga, 2017). Na história mais recente, algumas fortificações foram também laboratórios da UFSC, que assumiu primeiramente a gestão da Fortaleza de Santa Cruz de Anhatomirim, em 1979 (cf. Toner, 2021). No início da década de 1990, a responsabilidade pela Fortaleza de São José da Ponta Grossa e pela Fortaleza de Santo Antônio de Ratoles passaria também à UFSC. Naquela altura, as três estavam reformadas e abertas ao público para visitação. Tal diversidade de acontecimentos que levou as fortalezas de prédios coloniais a monumentos turísticos recuperados, mostra como as fortificações são um assunto que pode ser abordado de diferentes pontos de vista. E há uma profusão de histórias de todo o tipo: como um recorte de jornal do século XIX que buscava uma mulher para “alugar” para trabalhar na Fortaleza de Santa Cruz de Anhatomirim; a lenda de que havia um lobisomem entre os soldados que prestavam guarda na Fortaleza de Nossa Senhora da Conceição de Araçatuba, construída em 1742, no canal da baía sul; um time de futebol formado por marujos em Anhatomirim, em 1919, antes de nascerem os populares clubes da região: o Figueirense e o Avaí... Essa pluralidade facilita trabalhar diversos assuntos na divulgação da história dessas fortificações, efetivamente possuindo material para alongar a cauda de temas. Também foi fundamental para o projeto a utilização do Banco de Dados Internacional sobre Fortificações – fortalezas.org. Esse site colaborativo de acesso gratuito é mantido pela CFISC com informações do patrimônio fortificado de todo o mundo, contando com dados de mais de 2,5 mil fortificações (cf. CFISC, 2021).

Foi essa profusão de conteúdo que guiou o *Projeto #EuValorizoAsFortalezas: história para todo o mundo*. Trata-se de uma ação de comunicação, registrada como projeto de extensão da UFSC sob o número 202120315, com início em 2021 – quando o mundo passava pela pandemia da Covid-19. A motivação do projeto foi a experiência de alguns servidores técnico-administrativos em educação da CFISC que constataram, no dia a dia de trabalho, que as fortalezas ainda são assunto pouco conhecido por muitas pessoas. Assim, o principal objetivo foi iniciar uma ação para popularizar a importância desses monumentos na história do sul do Brasil, em consonância com três linhas específicas: (i) uma das finalidades da própria universidade, que versa sobre a promoção e divulgação do conhecimento; (ii) a Candidatura a Patrimônio Mundial do Conjunto de Fortificações Brasileiras pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO); e (iii) a Carta do Recife, assinada por três ministros de estado em 2017, que contém diretrizes de como trabalhar a valorização desses bens fortificados nacionais. A respeito da universidade, podemos destacar que uma de suas finalidades é:

[...] promover a divulgação de conhecimentos culturais, científicos e técnicos que constituem patrimônio da humanidade e comunicar o saber através do ensino, de publicações ou de *outras formas de comunicação*. (UFSC, 2020, p.17, destaque nosso)

Para além dessa dimensão, que já justificaria o Projeto #EuValorizoAsFortalezas dentro da UFSC, há a candidatura a patrimônio mundial pela UNESCO, que está em andamento sob a coordenação do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Trata-se de uma candidatura de bem seriado, ou seja, composto de 19 fortificações pelo país. Essas construções, que formam

a tal série, compõem um só patrimônio que “representa as inúmeras construções defensivas implantadas no território nacional, nos pontos que serviram para definir as fronteiras marítimas e fluviais do Brasil” (IPHAN, 2014). Esse é um dos aspectos que pretende sublinhar a existência de valor universal excepcional nesse conjunto, o que justificaria sua classificação como patrimônio mundial. A candidatura, iniciada em 2015 (cf. CFISC, 2022), está atualmente em andamento e somente passará por análise final após sinalização do governo brasileiro de que tudo estará pronto. Uma das dimensões que devem ser avaliadas futuramente é o aspecto de como tais fortificações são percebidas e valorizadas pela população brasileira. O próprio manual da UNESCO para preparação da candidatura destaca: “as Orientações Técnicas ressaltam em diversos momentos a necessidade de promover a participação da comunidade local e de outros interessados no Patrimônio Mundial de forma geral” (UNESCO, 2013, p.56). Além disso, em 2017, foi assinada a Carta do Recife, que versa sobre as diretrizes de valorização do conjunto candidato a patrimônio mundial. Uma delas é “implementar estratégias de comunicação para a valorização e divulgação das fortificações” (FORTALEZAS.ORG, 2017). A UFSC tem sob sua responsabilidade duas das fortalezas na lista de candidatas a patrimônio mundial: Santa Cruz de Anhatomirim e Santo Antônio de Ratonés (cf. IPHAN, 2014). Assim, o Projeto #EuValorizoAsFortalezas, embora na sua dimensão técnica de projeto de extensão tenha se encerrado em novembro de 2022, teve como função estabelecer bases para a construção de uma nova forma de comunicação, calcada, como temos apontado, no novo entendimento de certa mecânica do mundo virtual – a cauda longa. Tudo com o objetivo de atualizar os canais de comunicação disponíveis para que mais gente pudesse ter acesso à história das fortalezas da Ilha de Santa Catarina. No entanto, isso não é tudo. As diretrizes do Projeto #EuValorizoAsFortalezas completam as estratégias de comunicação adotadas (UFSC, 2022):

Foco na valorização da história das fortalezas e, depois, na divulgação das instituições;

1. Priorização do triângulo defensivo (fortificações que estão sob gestão da UFSC), mas não tratar as fortalezas da baía norte de forma exclusiva;
2. Foco em educação e conteúdo relevante;
3. Abordagem plural de assuntos e marketing de cauda longa;
4. Síntese que leva à análise;
5. Foco em resultados mensuráveis;
6. Trabalho entre setores e instituições.

Apesar de ter nascido em meio a um contexto ímpar – a pandemia da COVID-19 – o Projeto #EuValorizoAsFortalezas não teve como principal motor o fechamento à visitação pública das fortificações. Ainda que elas estivessem em funcionamento no período, as estratégias de comunicação se justificariam da forma como implantadas na pandemia. No entanto, a reorganização das tarefas na CFISC, com o *lockdown* imposto pelas condições sanitárias e a chegada de novos membros à equipe em 2021, viabilizaram o projeto. Isso porque oportunizaram que uma parte da força de trabalho pudesse ser destacada para execução do projeto, ainda que não fosse dedicada exclusivamente a ele. A CFISC conseguiu dispor de um servidor técnico-administrativo em educação e dois alunos bolsistas (que fizeram as funções de ilustrador e de analista de rede social) para atuarem diretamente no projeto. Cada membro desse núcleo central ocupou-se com a tarefa por 20 horas semanais. Outras duas servidoras fizeram parte do projeto com dedicação de 2 horas semanais – atuando como uma espécie de consultoras e membros de reuniões de avaliação

de resultados (cf. UFSC, 2022). Contar com uma equipe dedicada à comunicação não é a realidade de muitos museus, conforme destaca Remelgado:

De facto, a comunicação deixou de ser encarada como uma “ferramenta tática”, de utilização pontual, para se assumir, cada vez mais, como uma ferramenta estratégica ao nível da gestão e organização da instituição, essencial à concretização dos seus objetivos, contribuindo para a sua afirmação junto dos públicos. No entanto, a existência de um departamento/gabinete de comunicação ou de um profissional da área na equipa do museu, não constitui uma realidade comum à maioria das instituições museológicas, por razões de ordem diversa, nomeadamente financeira, o que não deverá constituir um impedimento à existência de uma estratégia de comunicação com metodologias próprias. (2014, p.123-124)

Assim, durante 15 meses – de setembro de 2021 a novembro de 2022 – a equipe dedicou-se a alimentar o site da CFISC (www.fortalezas.ufsc.br) e as redes sociais que o setor já dispunha: a fanpage do Facebook e o perfil do Instagram (ambos localizados por @fortalezasdaufsc). No entanto, a forma de comunicação foi alterada. Antes da implementação do Projeto #EuValorizoAsFortalezas, tais canais na internet recebiam pouca atualização e estavam focados em um grupo pequeno de temas. As postagens eram motivadas pelo que podemos identificar como *ações de gestão*. Assim, a CFISC estava focada em comunicar, por exemplo, alterações na cobrança de ingressos e horários de visita; anúncios do Dia de Gratuidade; chamadas para palestras e eventos; lançamento de livros; fechamentos temporários e restrições, etc. O Projeto #EuValorizoAsFortalezas continuou a fazer as publicações com esses temas quando era o caso,

naturalmente. Isso porque são eles que ocupam a cabeça do gráfico mostrado anteriormente. Seguindo Anderson (2006), podemos dizer que esses temas (quando visitar, quando entrar de graça, o que ver nas fortalezas...) são os hits de busca no site. Para se ter uma ideia, dos 15 meses do projeto, a página mais acessada trata de informações de visitação da Fortaleza de São José da Ponta Grossa (15.791 visualizações no período, conforme números do Google Analytics), uma fortaleza que se pode chegar a pé – as outras precisam de travessia de barco. Nenhuma instituição museal, ou mesmo nenhum negócio, pode prescindir da divulgação desse tipo de informação. Porém, como temos defendido aqui, só publicar tais orientações, por vezes identificadas como “serviço” (cf. Remelgado, 2014), ou mesmo só apostar na divulgação do fim último da instituição museal, limita a possibilidade de comunicação com um público mais amplo. Isso impede descobertas acidentais, mas felizes, para internautas. Por exemplo: ao tratarmos o tema futebol, mostrando que a Ilha de Anhatomirim teve seu próprio time, alguém que se interesse pelo esporte pode encontrar a história das fortalezas (sobre a qual talvez nunca tenha ouvido falar) e passar a ler sobre o tema.

Assim, o Projeto #EuValorizoAsFortalezas concentrou-se em trabalhar assuntos que podem ser identificados com a área de *história e cultura* em oposição somente às *ações de gestão*. Dessa forma, surgiu, por exemplo, um calendário de datas comemorativas (Dia do Livro, Dia da Árvore, Halloween, dia em que o telégrafo foi inaugurado nas fortalezas, dia em que a bandeira portuguesa foi retirada de Anhatomirim depois da Independência do Brasil, dias de santos que batizam as fortalezas etc) que geraram postagens no site e nas redes sociais. Em outras palavras, com equipe que possa se dedicar à produção, além de estratégia e de objetivos bem definidos, pode-se aumentar a oferta de assuntos, trazendo resultados para a comunicação como um todo. Foi assim que, ao invés de somente

tratar das informações de serviço e dados históricos mais usuais nos textos de divulgação (por que foram construídas as fortalezas, que uso tiveram, como foi o episódio da invasão espanhola etc), optou-se por abordagens mais focadas (nicho) tais como: o que é o código morse, utilizado para comunicações através da estação Radiotelegráfica de Anhatomirim; quais tecnologias seculares foram empregadas nas fortalezas, algumas inspiradas em castelos medievais; como surgiu a lenda da árvore dos enforcados na Fortaleza de Santa Cruz; o que é desenho de observação, exercício de alunos de arquitetura feito nas fortalezas; o que a renda de bilro tem a ver com as fortificações; como um grupo de golfinhos, que vivem há anos na baía norte, está relacionado com a Ilha de Anhatomirim, entre outros assuntos.

3 Como fazer: a síntese que leva à análise

Trabalhar com a cauda longa é apenas parte do processo do desenvolvimento de uma comunicação mais ampla para museus. Obviamente, a cartilha para buscar destaque entre a infinidade de assuntos na internet tem algumas orientações.

Os “Nativos Digitais” são, não só consumidores de informação, mas também produtores de conteúdos, privilegiando a *multidireccionalidade* e a participação. Os desafios impostos aos museus por esta geração são complexos, pondo em causa uma postura demasiado estática e contemplativa que algumas instituições museológicas tradicionalmente mantêm. É fundamental inverter esta tendência, promovendo uma experiência *atrativa, criativa* e, simultaneamente, *participativa*, em que as novas tecnologias podem assumir um papel dinâmico e enriquecedor na relação com os públicos (Remelgado, 2014, p.59, destaques nossos).

As tecnologias atuais possibilitam níveis diversos de interação, desde simples enquetes em redes sociais até reconstruções de acervo digital com imersões de realidade aumentada. Apesar disso e dos complexos desafios citados por Remelgado (2014), a aplicação prática pode ser uma simples revisão de processos. O Projeto #EuValorizoAsFortalezas utilizou-se de algumas ferramentas no tratamento de assuntos em redes sociais, como enquetes com humor. Essa é uma abordagem que, embora possa parecer demasiadamente simples, altera a relevância da publicação na medida em que aumentam as interações. Via de regra, um dos parâmetros utilizados pelas redes sociais para medir a relevância de uma postagem – e consequentemente quanto ela será exibida aos perfis de seguidores – é a quantidade de interações (cliques, curtidas, comentários, participações em enquetes, etc). Vejamos exemplos de publicações na seção *stories*³ do perfil @fortalezasdaufsc no Instagram:

³ A seção *stories* envolve publicações de curta duração no Instagram. Após 24 horas da postagem, a rede social exclui o conteúdo automaticamente – a não ser que seja salvo como “destaque”. Os *stories* têm apresentação diferente do conteúdo do *feed*, que permanece publicado indefinitivamente no perfil.



Publicações 1, 2 e 3: Enquetes na seção *stories* do Instagram (Imagens 1 e 2: banco de dados fortalezas.org. Imagem 3: ilustração de Eduardo Brundo de Oliveira)

A publicação 3 mostra ainda outra aposta do Projeto #EuValorizoAsFortalezas: ilustrações próprias. Não passaram à História muitas imagens de Dom Pedro de Cevallos, o herói espanhol que tomou a Ilha de Santa Catarina da Coroa Portuguesa em 1777 (cf. Flores, 2004) – ainda mais uma em que ele esteja embarcado. Com base em algumas pinturas que o retratam, foi possível reconstruir a situação acima.

O aspecto mais importante dos três exemplos, para além do uso da ferramenta de enquete, é que eles são portas de entrada para diferentes assuntos, trabalhados mais extensamente no site da CFISC. A sequência da publicação 1 leva o internauta a conhecer o tour virtual pela Fortaleza de Santo Antônio de Ratonos – um conjunto de vídeos produzidos em parceria com alunos e professores do Curso de Guia de Turismo Regional do Instituto Federal de Educação de Santa Catarina (IFSC), durante a pandemia. O *story* 2 é um convite para as postagens referentes ao aniversário do Tratado de Tordesilhas

e sua relação com as fortalezas. A publicação 3 é um gancho para conhecer o herói da invasão espanhola no dia do seu nascimento. Essa é a diretriz que chamamos *síntese que leva à análise*, no Projeto #EuValorizoAsFortalezas. As redes sociais são excelentes espaços para a prática da concisão e exploração estética. Quase sempre uma bela fotografia atrai mais atenção que qualquer informação escrita. No entanto, somente essas postagens não conseguiriam produzir os resultados esperados pelo projeto. Assim, quase todas as publicações nas redes sociais são convites para conhecer mais sobre as fortalezas, muitas vezes, começando por temas específicos. Vejamos outros exemplos.



Publicações 4 e 5: Feed⁴ do Instagram e matéria completa no site. Ilustração: Eduardo Brundo de Oliveira.

4 A seção *feed* do Instagram concentra as publicações que permanecem no perfil da rede social, ao contrário dos *stories*, que desaparecem após 24 horas da postagem. Assim, as imagens mais significativas e os conteúdos que têm leitura a qualquer tempo alimentam essa seção. Os usuários recebem as postagens do *feed* dos perfis que estão seguindo rolando a barra de exibição da rede social.



Publicações 6 e 7: *Feed* do Instagram e matéria completa no site.
Ilustração: Eduardo Brundo de Oliveira.

Importante destacar que a diretriz de estabelecer sínteses que levam a análises não é meramente fazer um link entre rede social e o site. Nas postagens do *feed* do Instagram, por exemplo, preocupou-se sempre em produzir um carrossel (sequência de slides em um só post) com seis imagens que contam uma versão resumida da história. Ao final, o internauta é convidado a conhecer o assunto de forma mais completa no site. Uma vez que acesse a URL, ele terá opção de conhecer várias outras páginas. Por exemplo: a publicação 3, mencionada acima, mostrará ao internauta detalhes para conhecer o personagem espanhol mais famoso das fortalezas: Dom Pedro de Cevallos. Mas, uma vez que acesse a matéria correspondente, surgirão links para outros assuntos: como a desproporção entre o poderio espanhol e o português no sul do Brasil em 1777.



Publicação 8: Matéria completa no site sobre a invasão espanhola. Ilustração: Eduardo Brundo de Oliveira.

A importância de oferecer uma opção de análise, transcendendo a mera síntese, é entregar caminhos diferentes aos internautas, como um completo hipertexto. Ao acessarem o site via cauda longa, ou seja, através de um nicho específico – como aqueles que reúnem amantes do futebol ou curiosos por lendas de Halloween – os internautas precisam saber para onde podem ir a partir dali, conforme Anderson (2006). O ideal é que possam encontrar com facilidade a cabeça da cauda, para que tenham acesso às informações disponíveis para a grande audiência.

Os exemplos mostrados aqui são todos de conteúdo produzido pela equipe do Projeto #EuValorizoAsFortalezas. Aliás, todas as publicações que foram escopo do trabalho foram responsabilidade da CFISC. No entanto, o marketing de cauda longa mostra uma característica de sites de sucesso associada não à produção, mas à disponibilidade de produtos ou assuntos (cf. Anderson, 2006). Varejistas virtuais como a Amazon e o Mercado Livre – sucessos em abarcar uma variedade enorme de itens à venda – não fazem nem os produtos, nem as descrições a respeito deles, nem as avaliações após a compra. O que esses sites fazem é unir tudo isso, contando com gente disponível a fazer essas tarefas. A Amazon e o Mercado Livre são o que Anderson

(2006) chama de *agregadores*. Essa característica advém de uma força do marketing de cauda longa: a possibilidade de uma ligação direta entre a oferta e a demanda (cf. Anderson, 2006). Em outras palavras, o mercado de nichos funciona se houver boas ferramentas para que conecte o internauta que busca certo tema ao local onde o assunto procurado está publicado. Assim, o Projeto #EuValorizoAsFortalezas implantou no site da CFISC algumas técnicas de *Search Engine Optimization (SEO)* – Otimização do Motor de Busca. O próprio Google ensina como ajustar algumas publicações e metadados de sites para auxiliar o buscador, como em Google Developers (2022). Dessa forma, todas as publicações do projeto receberam *tags*; palavras destacadas ao longo do texto; muitos links, entre outras atualizações que não vinham sendo praticadas. Somente essas técnicas, no entanto, não transformam o site da CFISC em um agregador, no mesmo sentido dos varejistas citados anteriormente. Afinal, o Projeto #EuValorizoAsFortalezas foi efetivamente o criador do conteúdo e, no site, agregou o que a equipe da CFISC conseguiu produzir. Mas haveria como juntar tudo que pode estar na internet em torno de um assunto, potencializando ainda mais a força da cauda longa de estreitar o caminho entre oferta e demanda? A resposta batizou o projeto da CFISC. Era preciso ter uma *hashtag*. Assim, nasceu o nome do projeto e também mais uma ferramenta na busca de seus objetivos: #EuValorizoAsFortalezas.

4 Principais resultados do projeto

Os 15 meses de execução do Projeto #EuValorizoAsFortalezas tiveram como resultado geral o aumento de seguidores nas redes sociais

ao longo do período⁵. O maior crescimento verificou-se entre os seguidores do Instagram.

Tabela 1 – Seguidores Instagram

21/09/2021	726
16/11/2022	1.541
Crescimento	112,26%

Fonte: Meta Business Suite

Tabela 2 – Curtidas fanpage Facebook

21/09/2021	1.157
16/11/2022	1.237
Crescimento	11,02%

Fonte: Meta Business Suite

No início do Projeto #EuValorizoAsFortalezas, ficou estabelecida a meta de crescimento de 45% no número de seguidores para as duas redes sociais. Tal cifra, à época, levaria o @fortalezasdaufsc a colecionar resultados semelhantes a outros perfis de setores da UFSC, como o do Museu de Arqueologia e Etnologia (MARquE) – @marqueufsc. Em 18 de novembro de 2022, o perfil da CFSIC no Instagram tinha mais seguidores que o do museu. Não é possível, somente com esses números, identificar as razões exatas pelas quais tais cifras cresceram nessa ordem. É certo que o fato de haver mais frequência nas publicações contribuiu para a relevância dos perfis @fortalezasdaufsc e o alcance de mais seguidores. No Instagram, o

⁵ Para os relatórios sobre as redes sociais, o período difere um pouco do site. O motivo é a limitação na ferramenta disponibilizada aos perfis @fortalezasdaufsc pelo serviço Meta Business Suite. No entanto, é importante ressaltar que a diferença entre os relatórios é de apenas alguns dias, não alterando de forma significativa as análises feitas aqui.

Meta Business Suite indica que houve crescimento de mais de 2.000% no número de contas alcançadas em relação aos dois meses anteriores ao início do #EuValorizoAsFortalezas. Durante a execução do projeto, foram feitos 344 posts no Instagram (somando as seções de *feed* e *story*) e 106 postagens na *timeline* do Facebook. Foram utilizados insights do próprio Meta Business para ajustar horários de publicação, na tentativa de alcançar o maior número de usuários conectados ao mesmo tempo. Todo o crescimento é orgânico, não foi impulsionada⁶ nenhuma publicação.

O desenvolvimento nas redes sociais foi expressivo. No entanto, os fenômenos do uso de marketing de cauda longa são identificados nos números do site. Infelizmente, não há como comparar a audiência da URL anterior ao projeto. Isso porque não havia vínculo do site da CFISC ao Google Analytics e, por isso, não houve aquisição do comportamento dos visitantes anteriormente. A tabela a seguir mostra os números de usuários conectados ao site mês a mês e o número de páginas visualizadas durante o projeto.

Tabela 3 – Resultado mensal – www.fortalezas.ufsc.br

	Mês	Usuários	Visualizações de páginas
1	SET/21*	756	1.751
2	OUT/21	2.404	5.770
3	NOV/21	2.093	5.287

⁶ Uma publicação impulsionada é aquela que recebe um aporte de dinheiro para que a rede social apresente o conteúdo a mais pessoas – grosso modo, pode-se comparar a uma propaganda daquele conteúdo. O Instagram e o Facebook filtram o que é mostrado a cada usuário, baseando a escolha do que exibir nas interações que essa pessoa tem com diferentes perfis. Assim, nem todo o conteúdo chega a todas as pessoas que seguem o perfil autor da postagem. Para envolver um público maior, as redes sociais oferecem a opção de impulsionar a publicação, com custos variados. O crescimento orgânico é aquele que não utiliza esse recurso – em outras palavras, é o resultado sem patrocínio.

	Mês	Usuários	Visualizações de páginas
4	DEZ/21	2.430	5.671
5	JAN/22	2.984	6.371
6	FEV/22	2.164	4.751
7	MAR/22	3.072	6.908
8	ABR/22	2.738	6.506
9	MAI/22	2.376	6.129
10	JUN/22	2.148	5.594
11	JUL/22	3.253	8.381
12	AGO/22	2.556	6.469
13	SET/22	2.543	6.336
14	OUT/22	2.456	5.731
15	NOV/22**	1.291	2.776
	Total	35.264	84.431

*A partir de 21 de setembro de 2021.

**Até 13 de novembro de 2022.

Fonte: Google Analytics.

Pode-se verificar o pico de usuários conectados em julho de 2022: 3.253. Os dados que advém dessa análise de comportamento indicam que a maior parte dos internautas chega às URLs através de pesquisa orgânica (67,6%) e vão direto à cabeça dos assuntos do site. De fato, as 10 páginas mais visitadas somam 48.378 visualizações (tabela 4). Esse número corresponde a 57,30% do total de visualizações de todo o site: 84.431, conforme a tabela 3. Essa é justamente a concentração nos hits, nos arrasa-quarteirões, indicada por Anderson (2006). Especificamente a respeito do site da CFISC (www.fortalezas.ufsc.br), essas páginas mais acessadas são aquelas que

contém informações sobre horário de funcionamento, como chegar às fortalezas, valores dos ingressos, em suma, páginas “de serviço” (cf. Remelgado, 2014). Importante frisar que manter tais dados no site, de forma atrativa e fácil de encontrar, é essencial. O fato de este artigo chamar a atenção para a outra parte do gráfico 1, em que são mostradas as visualizações dos conteúdos menos acessados, em nada quer dizer a negligência dessas informações básicas de serviço.

Tabela 4 – Cabeça: as 10 páginas mais acessadas entre 21 de setembro de 2021 e 13 de novembro de 2022

	Páginas (URLs)	Usuários	Visualizações de páginas
1	Fortaleza de São José da Ponta Grossa	21.069	15.791
2	Fortaleza de Santa Cruz de Anhatomirim	8.348	6.465
3	Capa do site	7.001	5.020
4	Guia de visitação da F. de São José da Ponta Grossa	5.218	4.377
5	Fortaleza de Santo Antônio de Ratones	4.710	3.660
6	Horário de funcionamento das fortalezas	4.702	3.690
7	Valores dos ingressos	4.219	3.585
8	Transporte náutico para as fortalezas	2.828	2.397
9	Guia de visitação da F. de Santa Cruz de Anhatomirim	2.458	2.073
10	Guia de visitação da F. de Santo Antônio de Ratones	1.542	1.320
	Total	62.095	48.378

Fonte: Google Analytics.

Por outro lado, olhando para a cauda longa, o Google Analytics indica que as 20 páginas mais bem localizadas para fora da cabeça – que foram produzidas com o tema *história e cultura* em oposição à *gestão* – somam 3.342 visualizações no período (tabela 5), o que, em termos absolutos, é um número pouco expressivo frente à massa

que buscou as informações mais acessadas. Porém, como já mostrado acima, a busca por assuntos na cabeça atraiu 57,30% das visualizações. Isso indica que, para a cauda longa, resta a distribuição de 42,70% do total.

Tabela 5 – Cauda longa: as 20 páginas de *história e cultura* mais acessadas entre 21 de setembro de 2021 e 13 de novembro de 2022

	Páginas (URLs)	Usuários	Visualizações de páginas
1	12 fatos para conhecer o Brigadeiro Silva Paes, criador das fortalezas, e suas contribuições	899	782
2	Oito contra um no mar: o dia em que os espanhóis tomaram a Ilha de Santa Catarina faz 245 anos	789	674
3	Dia das Bruxas: conheça a lenda do lobisomem da Fortaleza de Araçatuba, no sul da Ilha	506	441
4	Cinco curiosidades sobre a candidatura das fortalezas a patrimônio mundial	303	269
5	Primeiro de outubro: a assinatura do tratado que devolveu a Ilha de SC aos portugueses	178	158
6	Por que, há 42 anos, a UFSC assumiu a gestão das fortalezas da baía norte?	142	113
7	9 fatos sobre o espanhol mais famoso da história das fortalezas: Pedro de Cevallos	135	113
8	Dia da Rendeira e do Rendeiro: o que essa atividade tem a ver com as fortalezas?	106	93
9	Dia da Árvore: catálogo mostra pinturas de plantas encontradas em Desterro em 1803	97	83
10	Tratado de Tordesilhas faz 528 anos: entenda a relação com as fortalezas	97	82
11	Dia Nacional do Futebol: Anhatomirim fundou seu time antes de Figueirense e Avaí	91	68
12	Dia das Crianças: livro infantil conta a história das fortalezas em português e inglês	80	73

	Páginas (URLs)	Usuários	Visualizações de páginas
13	Fivela encontrada na Ilha de Anhatomirim pode ter mais de 110 anos	73	69
14	Três obras sobre as fortalezas da Ilha de SC para conhecer neste Dia Nacional do Livro	69	59
15	#QuarentenaArte: paper toy é diversão e aula sobre história	67	63
16	No Dia de Santo Antônio, conheça a história de união que salvou uma fortaleza há 40 anos	58	36
17	Há 134 anos, Anhatomirim entrava na era das comunicações rápidas a distância	53	39
18	Praça Esteves Júnior já foi o Forte de São Francisco Xavier da Praia de Fora	51	48
19	Dia de São Caetano: conheça a bateria de proteção do flanco leste da Ponta Grossa	50	40
20	Relato mostra o cotidiano da Ilha de Santa Catarina após a Independência do Brasil	43	39
	Total	3.887	3.342

Fonte: Google Analytics.

No entanto, o que somente as visualizações não mostram é que a proporção de entrada no site via cauda longa (66,84%, de acordo com o Google Analytics) é maior que a da cabeça (55,51%). Isso indica que aqueles que chegaram pelo site encontrando exatamente o que buscavam é, proporcionalmente, mais relevante nos nichos, sublinhando ainda mais essa característica de individualização de assuntos. Além disso, a média de tempo gasto no site pelos internautas foi maior na cauda longa: 3min35seg contra 2min12seg da média para as 10 páginas mais acessadas – de acordo com o Google Analytics. Obviamente, os nichos têm mais conteúdo para ser lido e costumam atingir diretamente o interesse do leitor. Porém, ao gastar mais tempo no site, o internauta também está mais propenso a deslocar-se para a cabeça do gráfico. Infelizmente, no entanto, os números não indicam que isso tenha acontecido na maioria dos casos durante o Projeto

#EuValorizoAsFortalezas. Considerando as 20 páginas mais bem localizadas na cauda longa, a taxa de saída foi, em média, de 60,14%. Assim, de cada 10 internautas, entre aqueles que estiveram nos nichos mais acessados, seis saíram de lá sem visitar mais nenhuma página. Entraram por seu interesse e por lá ficaram.

Esses números sugerem que o Projeto #EuValorizoAsFortalezas teve sucesso em atrair público para a cauda longa dos assuntos disponíveis no site da CFISC. Porém, faltou seduzir os internautas a percorrerem mais o site, até encontrarem os hits ou se apropriarem melhor da história das fortalezas – um dos objetivos do projeto. Essa pode ser uma tarefa para o futuro da gestão do site, dando mais caminho para os usuários permanecerem na URL, explorando, aprendendo. Mas, para além dos debates da cauda longa, vale ressaltar uma dimensão ainda não comentada do projeto: o trabalho entre setores. Ao longo dos 15 meses de produção de conteúdo, foram publicados no site da CFISC 55 posts (24 em 2021 e 31 em 2022). De cada 10 matérias dessas, seis tiveram destaque no site da UFSC (www.ufsc.br), sendo aproveitadas como material para a comunicação de toda a universidade. Por seis vezes, enquanto o projeto esteve ativo, as fortalezas – via material produzido pelo #EuValorizoAsFortalezas – foram o principal assunto do site da UFSC, inclusive com destaque de imagem central da capa.

5 Conclusão: comunicação museal como agregadora

Para explicar o conceito de cauda longa, Anderson (2006) se vale de vários exemplos. Um deles é o sucesso da Amazon. Se tivesse que se concentrar em um público-alvo, qual seria o foco da gigante de vendas pela internet? Talvez todos os que possuam conexão e um cartão de crédito? Isso dilui demais os interesses individuais. Obviamente, a

Amazon não produz o que vende. Ela é o que Anderson (2006) chama de *agregadora*, conforme já definimos. A loja virtual reúne, através de uma cauda longuíssima, uma diversidade gigantesca de produtos – como não é responsável pela produção, fica mais fácil ter cada vez mais coisas em suas “prateleiras” virtuais. Quando escreveu *A Cauda Longa*, Anderson (2006) apontou que 25% dos livros comercializados pela Amazon estavam fora da lista dos 100 mil mais vendidos da plataforma. O marketing precisava olhar para além dos hits. Porém, há, como vimos, condições para isso.

Guardadas as proporções, a divulgação de conteúdo ou acervo de museus pode ganhar muito imitando esse modelo. Claro que ser o responsável por alongar a cauda significa trabalhar mais e ter de dispor de mais recursos para isso. E se os hits não estiverem prontos, fará mais sentido concentrar-se em oferecê-los ao público primeiro. Porém, independentemente de onde venha o conteúdo, parece que a comunicação museal de maior sucesso será aquela que for *mais agregadora* em torno do assunto principal a que se dedica a instituição. Muito mais que focar em público-alvo específico e limitado, na internet faz mais sentido tratar de tantos interesses distintos quantos possam ser vinculados ao escopo do museu. Assim, seguindo no exemplo do Projeto #EuValorizoAsFortalezas, foi mais produtivo fazer um esforço para explicar por que assuntos aparentemente distintos – como futebol, lendas, energia solar, captação de água da chuva, ecologia, voluntariado, código morse... – guardam uma relação com as fortalezas da Ilha de Santa Catarina. Agregando temas diferentes, a cauda se alonga e fica mais fácil para o internauta encontrar uma boa história para contar e colar no seu post a hashtag #EuValorizoAsFortalezas.

Referências

- ANDERSON, Chris. **A Cauda Longa**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2006.
- CFISC. **Fortalezas.org ultrapassa a marca de 11 mil imagens de fortificações do mundo**, 2021. Disponível em <https://fortalezas.ufsc.br/2021/11/26/fortalezas-org-ultrapassa-a-marca-de-11-mil-imagens-de-fortificacoes-do-mundo/>. Acesso em 18 nov 2022.
- CFISC. **Cinco curiosidades sobre a candidatura das fortalezas a patrimônio mundial**, 2022. Disponível em: <https://fortalezas.ufsc.br/2022/02/21/cinco-curiosidades-sobre-a-candidatura-das-fortalezas-a-patrimonio-mundial/>. Acesso em 18 nov 2022.
- FLORES, Maria Bernardete Ramos. **Os espanhóis conquistam a Ilha de Santa Catarina: 1777**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2004.
- FORTALEZAS.ORG. **Carta do Recife**, 2017. Disponível em: https://fortalezas.org/index.php?ct=bibliografia&id_bibliografia=3280. Acesso em 18 nov 2022.
- GOOGLE DEVELOPERS. **Guia de SEO para iniciantes**, 2022. Disponível em: <https://developers.google.com/search/docs?hl=pt-br>. Acesso em 18 nov. 2022.
- IPHAN. **Fortificações Brasileiras**, 2014. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/1609/>. Acesso em 18 nov. 2022.
- MARTINS, Celso; GONZAGA, Armando. **Memórias das Fortalezas – Ilha de Santa Catarina – No meio do caminho havia um Armando**. Florianópolis: Bernúncia Editora, 2017.
- MORK, Paal. Marketing. In: BOYLAN, Patrick (Ed.). **Como gerir um museu: manual prático**. Paris: ICOM, 2004:175-192.
- REMELGADO, Ana Patricia Soares Lapa. **Estratégias de Comunicação em Museus: Instrumentos de Gestão em Instituições Museológicas**. 2014. Tese (Doutoramento em Museologia). Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, 2014.
- TONERA, Roberto. **Fortificações da Ilha de Santa Catarina**. 2021. Disponível em: https://fortalezas.org/?ct=artigo&id_artigo=101. Acesso em 29 out 2022.
- UNESCO. **Manual de Referência do Patrimônio Mundial – Preparação de Candidaturas para Patrimônio Mundial**. Brasília: UNESCO Brasil, IPHAN, 2013.
- UFSC. **Relatório de Gestão 2020**. Florianópolis, 2020.

UFSC. **Sistema Integrado de Gerenciamento de Projetos de Pesquisa e de Extensão (Sigpex)**. Florianópolis, 2022.

VIEIRA FILHO, Dalmo. **Santa Catarina 500: terra do Brasil**. Florianópolis: A Notícia, 2001.

Salvador Gomes

É mestrando de filosofia na área de Epistemologia e Lógica do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). É bacharel em Filosofia e graduado em Jornalismo, como melhor aluno do curso, também pela UFSC. Atualmente exerce a atividade profissional de agente de comunicação na Coordenadoria das Fortalezas da Ilha de Santa Catarina (CFISC) da Secretaria de Cultura e Arte (SeCArte) da UFSC. Coordenou o projeto de extensão "#EuValorizoAsFortalezas: história para todo o mundo", iniciado em 2021. Tem experiência em lecionar na área de aviação civil. Como jornalista, atuou por 13 anos em diferentes publicações, recebendo o Prêmio Esso de Jornalismo na Categoria Regional 2, em 2009.

O museu na formação estética docente: caminhos pela rede

**Museums in teachers' aesthetic training:
paths through the network**

**Luciana Esmeralda Ostetto
Simone Bibian**

RESUMO

A concepção de museu de arte como espaço de conhecimento e, também, como espaço privilegiado para a formação estética de professores das infâncias, as abordagens (auto)biográficas e das histórias de vida e de formação e os estudos sobre mediação cultural e formação docente guiaram a pesquisa que dá base a este artigo. Desenvolvida no contexto pandêmico, a investigação privilegiou a escuta de professoras da Educação Infantil e, no diálogo entre educação e arte, foi encaminhada uma proposta de formação estética, denominada “Olhares Múltiplos: ateliê artístico e poético”. Respondendo aos desafios do distanciamento pandêmico, a referida proposta de formação foi desenvolvida *online*, por meio de dispositivos de mídia digital (*podcast*) e utilização das redes sociais, e teve como fio condutor o acervo de arte de um museu, acessado remotamente. Este artigo apresenta o processo e as narrativas docentes, os quais contribuem para perspectivar outras abordagens formativas, tecidas com o museu, pelas redes.

Palavras-chave: Educação Museal; Formação Estética de Professores; Educação Infantil; *Podcast*; Pandemia.

ABSTRACT

The conception art museums as a space for knowledge and as a privileged space for the aesthetic training of early childhood teachers, the (auto)biographical approach, life and educational stories, studies on cultural mediation and teacher training guided the research that underpins this article. Developed in the context of the pandemic, the investigation focused on listening to Early Childhood Education teachers and, in the dialogue between education and art, putting forward a proposal for aesthetic training, called “Olhares Múltiplos: ateliê artístico e poético” (Multiple Perspectives: artistic and poetic studio). Addressing the challenges of pandemic distancing, this training proposal was developed online, through digital media devices (*podcast*) and the use of social networks and had as its guiding thread the art collection of a museum, accessed

remotely. This article presents the teaching process and narratives, which contribute to envisioning other training approaches, woven with museums, online.

Keywords: Museum Education; Teacher Aesthetic Training; Early Childhood Education; Podcast; Pandemic.

Iniciando a conversa: o que estas crianças estão fazendo aqui?

Ao caminharmos pelos corredores de um museu de arte, podemos ver que é frequente a visitação escolar. No entanto, é bem mais raro vermos crianças da Educação Infantil¹, principalmente ao tratar-se de arte do século XIX. “O que estas crianças estão fazendo aqui?” – parecem perguntar os adultos ao se depararem com uma turma de meninas e meninos pequenos pulando e rindo pelos sóbrios corredores da galeria. Esse pensamento pode revelar uma visão de que crianças são como simples espectadoras, pois ainda há quem as considere sujeitos incompletos, caracterizados mais pelo que ainda não são, pelo que ainda não fazem, do que pelo que são e por suas competências. Essa visão da infância, construída socialmente na modernidade, não corresponde à visão da criança contemporânea, expressa em sua multiplicidade e potência, inclusive em documentos legais, como aponta a Resolução N° 5, de 17 de dezembro de 2009:

Art. 4º As propostas pedagógicas da Educação Infantil deverão considerar que a criança, centro do planejamento curricular, é sujeito histórico e de direitos que, nas interações, relações e práticas cotidianas que vivencia, constrói sua identidade pessoal e coletiva, brinca, imagina, fantasia, deseja, aprende, observa, experimenta, narra, questiona e constrói sentidos sobre a natureza e a sociedade, produzindo cultura. (Brasil, 2009b, p.18).

¹ Segundo a Lei N° 9.394, de 20 de dezembro de 1996, Art. 29, a Educação Infantil é a primeira etapa da Educação Básica e tem como finalidade o desenvolvimento integral da criança de zero a cinco anos de idade em seus aspectos físico, afetivo, intelectual, linguístico e social, complementando a ação da família e da comunidade (Brasil, 1996). BRASIL. **Lei N° 9.394, de 20 de dezembro de 1996**. Estabelece as diretrizes e bases da educação nacional. Brasília: Presidência da República, Casa Civil, Subchefia para Assuntos Jurídicos, [1996]. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l9394.htm. Acesso em: 3 fev. 2023.

Propiciar às crianças encontros com a arte está previsto nessa mesma Resolução, que fixa as Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação Infantil (DCNEI), na qual vemos anunciados os princípios ético, político e estético que devem nortear as propostas pedagógicas de creches e pré-escolas. Em seu Art. 9º, que trata das práticas, o documento ressalta que estas devem garantir experiências, entre outras, que:

[...] II - favoreçam a imersão das crianças nas diferentes linguagens e o progressivo domínio por elas de vários gêneros e formas de expressão: gestual, verbal, plástica, dramática e musical; [...]; IX - promovam o relacionamento e a interação das crianças com diversificadas manifestações de música, artes plásticas e gráficas, cinema, fotografia, dança, teatro, poesia e literatura [...]. (Brasil, 2009b, p.19).

Como poderia acontecer esse encontro de meninas e meninos com a arte no museu, um lugar que não foi feito para eles? Na trilha de inquietações advindas de caminhos que entrelaçam arte e pedagogia, museu e infâncias, em pesquisa anterior (Bibian, 2017), acolhemos as vozes de crianças de 4 e 5 anos de idade e suas professoras em uma visita a um museu de arte, em uma coleção específica – a de arte brasileira do século XIX. Buscamos entender como se relacionavam com o espaço do museu, que obras lhes chamavam atenção e que narrativas eram provocadas nesse encontro. Ficou evidente que crianças pequenas e seus professores podem ter experiências significativas nesses espaços quando narrativas compartilháveis são suscitadas pelo encontro com a arte e olhares, referências e sensibilidades são alargados.

Os dados produzidos naquela pesquisa possibilitaram discutir, também, a contribuição pedagógica das/nas ações dos museus. A análise empreendida indicou a necessidade de pensarem-se novas

formas de mediação e ações pedagógicas para/com as crianças. Na mesma direção, apontou que é imperativo criar propostas renovadas de formação estética para docentes que atuam com crianças menores de seis anos de idade. Afinal, para qualificar-se a Educação Infantil, é fundamental qualificar os principais interlocutores da relação das crianças com a arte e os museus: professores e professoras das infâncias. Essa qualificação, no âmbito que estamos tratando, implica acolher suas experiências e histórias: Como professores e professoras concebem e vivem os museus? Como poderiam se relacionar com a arte, sobretudo a produzida no século XIX, tão sacralizada?

Para perscrutarmos as questões formuladas, adotamos a perspectiva dialógica e participativa de Paulo Freire (1992), compreendendo com ele que nesse caminho, não caberia apontarmos, de maneira unidirecional, modos de fazer ou de ser. Ao contrário, fundamental seria abriremos espaços de diálogo com professores e professoras, acolher seus saberes e fazeres sobre/com a educação das infâncias. Por essas veredas, poderíamos ampliar possibilidades de interlocução, alargando oportunidades de encontros com a arte e com os museus (Bibian, 2017). A pesquisa que dá base ao presente artigo foi tecida por esses caminhos e princípios, atenta às vozes docentes.

Acolhendo as vozes docentes: um pedido de escuta

Conversar com professoras, saber como se relacionam com a arte e os museus, conhecer suas concepções e práticas pedagógicas, colocou-se como um essencial fio investigativo da pesquisa intitulada “Professoras das infâncias e museus de arte: tecendo encontros, entrelaçando saberes na rede”. Tecida na virtualidade, entre os anos de 2020 e 2021, pois estávamos em isolamento social por causa da pandemia da COVID-19, a pesquisa contou com a colaboração de nove professoras

de Educação Infantil da Rede Pública do município de Niterói e Rio de Janeiro. Os pressupostos teórico-metodológicos das abordagens (auto) biográficas, das histórias de vida e formação (Bragança, 2008; Delory-Momberger, 2016; Josso, 1999, entre outros) sustentaram a travessia. Um aspecto constitutivo das abordagens autobiográficas é a dimensão narrativa: participantes da pesquisa não são apenas informantes, mas interlocutores-narradores. Isso significa colocar o sujeito – suas histórias, os saberes da experiência, os percursos de vida e formação –, no centro do processo, de modo que a pesquisa se faz “com” os sujeitos e não “sobre” eles.

Outro aspecto diz respeito ao caráter formativo da investigação: além de produzirem-se dados, o processo de escuta e de diálogo adotado pode potencializar a reelaboração de sentidos sobre o vivido. Por exemplo, os sujeitos, ao compartilharem suas narrativas, investigam recônditos da memória, organizam o pensamento e tecem reflexões, o que lhes dá a oportunidade de ressignificar suas trajetórias e suas práticas, no caso, na docência com as infâncias, com a arte e as produções culturais.

Na escuta, muitos assuntos, e suas importâncias, foram levantados pelas participantes-narradoras. Das histórias partilhadas, chamou-nos atenção alguns pontos: a dificuldade em levar crianças aos museus (pela falta de transporte e apoio da escola) e, quando conseguiam meios de deslocamento, o pouco acolhimento por parte dos museus (que seguem não preparados para atender às especificidades desse público).

Outra questão apontada pela pesquisa foi uma reivindicação recorrente entre as docentes: serem ouvidas e apoiadas. As docentes sentem a necessidade de ter algum tipo de formação em arte, ao mesmo tempo em que sinalizam a dificuldade de acesso às informações, sobretudo por conta da jornada de trabalho. A narrativa

da professora Andrea² faz essa queixa, enunciada como um pedido, ainda que velado:

Como que ele [o professor] vai trabalhar, estimular as crianças, para desenvolver o gosto pela arte, se ele mesmo não tem isso desenvolvido? [...]. Ano passado, lá na Fundação [Municipal de Educação de Niterói], teve um curso e foi uma pessoa falar de museologia. Só sei que a gente não tinha acesso, não podia ir, porque a gente estava na escola³.

A professora nem está falando de ir ao museu, mas de poder participar de uma palestra promovida na Fundação Municipal de Educação de Niterói, o que reflete, em nosso entender, a ausência de políticas públicas que contemplem a formação continuada, ainda que esteja prevista na legislação. Vemos claramente a indicação no Parecer do Conselho Nacional de Educação, Câmara de Educação Básica (CNE/CEB) Nº 20, de 11 de novembro de 2009, sobre a revisão das DCNEI:

Programas de formação continuada dos professores e demais profissionais também integram a lista de requisitos básicos para uma Educação Infantil de qualidade. Tais programas são um direito das professoras e professores no sentido de aprimorar sua prática e desenvolver a si e a sua identidade profissional no exercício de seu trabalho. Eles devem dar-lhes condições para refletir sobre sua prática docente cotidiana em termos pedagógicos, éticos e políticos, e tomar decisões sobre as melhores formas de mediar a aprendizagem e o desenvolvimento

² As professoras autorizaram que seus primeiros nomes fossem revelados, pois a pesquisa privilegia a voz docente, haja vista que é inspirada em abordagens narrativas e autobiográficas, cujas histórias e memórias são uma afirmação de existência, autoral, única e singular, e não simplesmente um dado anônimo de pesquisa.

³ Professora Andrea, sujeito da pesquisa.

infantil, considerando o coletivo de crianças assim como suas singularidades (Brasil, 2009a, p.13).

Por um lado, havia a dificuldade em sair da escola para fazer a formação; por outro, havia a pandemia, o isolamento social e um museu de arte fechado ao público para as necessárias obras de restauração. Como responder aos apelos docentes? Propor um projeto de formação estética *online*, formulado a partir das narrativas recolhidas nos encontros iniciais da pesquisa com essas docentes, foi uma possibilidade.

Olhares múltiplos – ateliê artístico e poético: uma proposta de uma formação estética *online*

É evidente que ter informações históricas ou explicações técnicas sobre as obras poderiam ampliar as possibilidades de interpretação, porém nos pareceu que não seriam suficientes para abrir caminhos para uma experiência estética que o contato com a arte pode proporcionar. Despertar o olhar curioso, a experimentação, a dimensão poética, aventureira e brincante, que são soterradas sob a racionalidade do adulto, parecia-nos um caminho promissor.

O olhar alargado, criativo e capaz de acolher outras lógicas permite que docentes das infâncias possam reconhecer e dialogar com as múltiplas linguagens das crianças, pois só se pode propor, e partilhar juntos, uma aventura que se viveu. Como o professor pode abrir espaço para a arte em sua proposta pedagógica se ele mesmo não vê a arte como importante em sua própria vida? Como indicam alguns estudos (Ostetto, 2014; Ostetto e Kolb-Bernardes, 2015), a jornada de formação docente passa, necessariamente, por um tempo outro, de ampliação das sensibilidades, de ser afetado pela arte, pela cultura, pela natureza, por meio do olhar para dentro, pois “[...] a criança,

dentro e fora de nós, chama-nos à vida, à reinvenção constante de nós mesmos e do cotidiano” (Ostetto, 2014, p.121).

Para além do julgamento “gostei-não gostei”, a arte pode provocar lembranças, conexões surpreendentes, sentimentos e sensações que a torna, de certa forma, autobiográfica: vemos o que somos capazes de ver, como argumentam Martins, Picosque e Guerra (1998, p.75):

A emoção, a sensação e o pensar que provoca em nós são ressonâncias internas provocadas pelas sutilezas da própria linguagem. Quando estamos diante de uma obra de arte, a recriamos em nós. A contemplação de uma produção artística nunca é passiva, algo de nós penetra na obra ao mesmo tempo que somos por ela invadidos e despertados para novas sensibilidades.

Mais do que informações, é preciso deixar-se afetar e encantar-se. Entretanto, para que isso aconteça, é preciso abrir-se ao diálogo, arriscar-se no desconhecido. De que modo o olhar pode provocar estranheza, inquietação, surpresa, capaz de gerar novos sentidos ao que somos? Então, no contexto tão singular desta investigação, precisávamos pensar em uma formação que fosse um espaço de experiência, que ampliasse as possibilidades do encontro com a obra de arte.

Outra questão que precisava ser pensada: essa formação teria que ser *online*. Certo que nada substitui o encontro presencial caloroso: a visita ao espaço do museu com seus cheiros, sons, formas, estar frente a frente com a obra de arte, espantar-se com seu tamanho, observar as pinceladas, andar ao redor de uma escultura e vê-la em todos os seus ângulos (Martins e Picosque, 2012). Planejar essa formação para ser realizada de forma remota, pela internet,

era uma necessidade, uma vez que não seria possível encontros presenciais, nem visitas ao museu, por conta da pandemia e das obras de recuperação do prédio. Em meio às incertezas, com o olhar sobre a realidade, fomos construindo um caminho, o possível, indo pelas frestas e pelos desvios.

Para falar de arte, buscamos uma forma artística, o meio mais coerente para afetar as professoras. Assim, no início do processo, disponibilizamos 20 imagens de obras brasileiras do século XIX (enviadas para o *e-mail* das participantes), parte do acervo do museu em questão. Baseadas nesse material, nos encontros que se seguiram, elas falaram sobre quais obras lhes chamaram atenção, quais escolheriam para um trabalho pedagógico para/com as crianças e quais não julgavam adequadas (o nu artístico e cenas de violência foram recorrentes e frutos de análise na pesquisa). Foram selecionadas quatro obras de arte entre aquelas que mais foram comentadas pelas professoras, com as quais imaginamos um dispositivo imersivo que as afetasse: na forma de *podcast*, foram criados quatro episódios, um para cada obra. Afinal, por trás de cada obra e de cada artista, há sempre muitas histórias. A ideia não era elaborar um manual de como olhar uma obra, nem mesmo sugerir como “trabalhar” a obra com a criança, mas, sim, contribuir para ampliar o repertório artístico-cultural das professoras, despertar o desejo de buscar mais, ir além, criar seus próprios percursos e seleções.

Tomando em atenção ao que as docentes falaram sobre cada obra, foram produzidas as narrativas com duração média de 15 minutos. Foram utilizados músicas e sons, no intuito de construir uma paisagem sonora particular para cada uma, contextualizar a época, entrelaçar trechos de poesia e de contos, notícias de jornal e criar uma narrativa capaz de provocar sentimentos e memórias. Os episódios estão disponíveis neste *link*: <https://vimeo.com/761970265> (senha: museu).

Contudo, somente ouvir não bastava. Era preciso criar espaço/ tempo de compartilhamento das experiências provocadas pelo *podcast*, por meio do qual se ampliariam as reverberações. Então, foi criado um grupo fechado em uma rede social muito usada pelas docentes, o *Facebook*. Assim, abrir-se-iam caminhos para sensibilizar o olhar, em uma relação afetiva com as pinturas, evidenciando que não há uma única possibilidade de leitura, uma única verdade sobre a obra, mas, sim, várias camadas de significados e múltiplas formas de vê-la. Por isso, a proposta de formação foi chamada de “Olhares Múltiplos”.

No grupo de discussão, a mediação foi realizada de modo ativo, atenta ao outro, como um “[...] ‘estar entre’ que não é entre dois, como uma ponte entre a obra e o leitor, entre aquele que produz e aquele que lê, entre o que sabe e o que não sabe, mas em meio a um complexo de pensamentos, sensações, histórias reatualizadas” (Martins e Picosque 2012, p.47). Além de disponibilizar os episódios do *podcast* e provocar uma conversa sobre eles, era preciso ir além, era preciso provocar o encantamento. Gerar afetos, criar outros sentidos, propiciar que as professoras vivessem experiências estéticas, narrassem a vida vivida, compartilhassem memórias, ressignificassem sentidos e criassem suas próprias obras.

A partir desses princípios, a proposta de formação tomou a forma de um ateliê artístico e poético, um espaço de experimentação e de possibilidade de escuta, encontro, rememoração, ampliação de repertório, fertilizado com narrativas e fazeres artísticos. Eis o roteiro que guiou o processo: 1) Boas-vindas, gravado em vídeo (julgamos ser uma forma mais calorosa de começar); 2) Uma proposta de apresentação, para formar o sentimento de grupo; 3) Postagem de um episódio do *podcast* por semana; 4) Uma pergunta após cada episódio, para provocar a conversa sobre o que sentiram ao ouvirem a narrativa; 5) “Assombro Poético”, uma proposta de criação a partir de

cada episódio, com imagens de outras obras de arte, para inspiração e alargamento do repertório; 6) Após o final da formação, que durou seis semanas, um encontro coletivo, *online*, para conversarmos sobre a experiência.

Abrindo as janelas virtuais: experiências compartilhadas

As nove professoras que vinham participando da pesquisa foram convidadas a participarem do ateliê. Todas aceitaram muito bem e entraram no grupo de discussão fechado, criado no *Facebook*. A primeira postagem, após as boas-vindas, teve a proposta de se apresentarem por meio de dez palavras que dissessem sobre si e de quem se é. As palavras evocadas por elas, como “bonecas, brincadeiras, bicicleta, família, papai, quintal, professora”, estão plenas de significados. Como ponderou a professora Eliete: “Cada palavrinha dessa é carregada de uma quantidade de histórias [...]. Ali tem a história dos meus pais, tem a história da minha vó, tem a minha história, história da minha infância, história da minha vida inteira”. Ao dizerem de si, buscaram assim sentidos nas experiências da vida vivida que explicam quem são hoje.

O primeiro episódio do *podcast* se referiu à obra “Intrépido Marinheiro Simão, carvoeiro do Vapor Pernambucana”, de 1853, de José Correia de Lima. Essa obra mobilizou muito as professoras: Simão, retratado da obra, foi um marinheiro cabo-verdiano negro e livre, que salvou 13 pessoas de um naufrágio ocorrido na costa de Santa Catarina, em 1853. A narrativa do *podcast* conta detalhes do naufrágio, o salvamento e também a morte de 42 pessoas, inclusive de uma jovem noiva que ia se casar no Rio de Janeiro. A Professora Mônica, alagoana, cuja família mora próxima ao Rio São Francisco, foi afetada pela história e nos conta:

Estou encantada, saudosa, sofrida. Essa história me leva com coragem a atravessar minha infância. Corajosa, segurava a mão do meu pai atravessando numa canoa a vela o Rio São Francisco. A coragem morre quando, já adulta, atravesso a baía ao encontro de uma ilha, num barco a motor. Agora, minhas mãos trêmulas são acolhidas por minha filha caçula e pelo meu José. Quanto medo, quanta oração! Cheguei em terra firme. Ufa! Não sou a noiva.

Como “Assombro Poético”, foi proposto um autorretrato com objetos que contam quem são. Por intermédio de testemunhos sobre o fazer, as docentes refletiram sobre quem eram, onde estavam e para onde queriam caminhar, como disse a professora Mônica: “Eu peguei as coisas que marcam muito a minha infância e até agora, a minha fase adulta [...]. Eu não lembro muita coisa da minha infância, então é um resgate”. Elas viram a elaboração das propostas como oportunidade de “resgate”, de “reinvenção”, como ao dizer que é preciso revisitar a infância para seguir com outras infâncias: “[...] eu preciso conhecer a minha história de vida, para que eu possa compreender, entender a história de vida daquela criança e proporcionar a ela memórias que sejam positivas, que possam ajudá-las a crescer” (Professora Eliete).

Após a postagem do segundo episódio, que tratava da pintura “Joana d’Arc”, de 1883, de Pedro Américo, a proposta foi documentar os efeitos da pandemia em sua própria casa, por meio de fotografias. Mobilizadas pela expectativa da volta presencial às aulas, e revisitando momentos vividos durante a pandemia, por vezes dolorosos, puderam dar novos significados às experiências. A Professora Mônica escreveu poeticamente:

EU NA PANDEMIA; EU E A PANDEMIA

Álcool

Oração

Água
Sabão
Minhas criações para amenizar o tempo da prisão
Pássaro de espuma e retalhos pelo chão
Pintura
Porta-retrato de papelão.
Na caminhada, encontro boneca no chão.
Mais álcool
O ócio dando asas à imaginação.
No céu
Nuvens de algodão.

Na proposta, as docentes viram-se como protagonistas de suas histórias, contaram sobre mudanças vividas intimamente e revelaram os recursos internos que acionaram para atravessar um período tão complexo e novo: “Eu acho que eu passei um pouco mais de tempo tentando organizar a minha vida interior” (Professora Eliete); “A fé teve que estar presente, cada um com a sua crença, até o respirar, o olhar, o universo, o sagrado” (Professora Maria Aparecida); “A minha fé também me segurou. Me sustentou também, essa parte religiosa” (Professora Mônica).

Elas também refletiram sobre os ganhos obtidos: “Quando a gente ia imaginar que ia participar de um encontro tão rico, remotamente? A gente não pensava sobre isso” (Professora Patrícia); “Eu fiz pelo menos três ou quatro cursos ligados a mídias, como editar vídeo, como editar imagem, criação de filme” (Professora Eliete); “Acho que a gente passou a caminhar, a observar a natureza melhor” (Professora Maria Aparecida).

As narrativas falam de buscas, de desejos, de cuidados, de afeto, de fé, de criação, de novos olhares. Indicam a atribuição de novos sentidos ao vivido, vinculando-o ao presente. É esse movimento que

permite a projeção do que querem para o futuro: reconhecendo os saberes que emergiram da memória, podem rever projetos e traçar novos objetivos. Eis aqui a potencialidade das abordagens (auto) biográficas como pesquisa-formação, de que falamos anteriormente. Como propõem Ostetto e Kolb-Bernardes (2015, p.164):

Ao comporem narrativas sobre a vida vivida, colocam-se em posição de escuta, olham para múltiplas direções, dentro e fora de si, reportando-se ao que foram, ao que são, ao que desejam ser: ao que fizeram, ao que fazem, ao que projetam fazer. Caminhos a percorrer podem ser evidenciados no processo. Pelo trabalho da reflexão, no tramado de relações percebidas, a construção de significados em torno de novas rotas que se anunciam é potencializada.

Prosseguindo na formação, o episódio seguinte foi a respeito da obra “A Tagarela”, de 1893, de Belmiro de Almeida. Essa obra também foi muito comentada pelas professoras, talvez por despertar curiosidade e simpatia pela personagem retratada, que está sorrindo para o espectador, como quem está convidando para uma boa conversa. O artista era conhecido por sua irreverência, e, assim, foi proposta a criação de memes⁴ para as obras de arte. Essa forma brincante de lidar com a obra favoreceu a quebra de sacralidade que ronda as pinturas do século XIX. Disse a Professora Patrícia:

As obras do século XIX têm um certo estigma de algo mais elitizado. Por isso a gente se distancia demais. Mas a partir do

⁴ Por conta do limite de espaço e da requerida autorização para utilização da imagem (do museu e das autoras dos memes), optamos por não disponibilizar as produções. Sugerimos que os interessados consultem o trabalho original (BIBIAN, 2022, p. 166), no *link* <https://app.uff.br/riuff/handle/1/27242>.

momento que a gente conhece, que a gente se familiariza e se sente próximo daquilo, eu me sinto conhecedora daquilo, aquilo não é tão distante de mim. Então, eu tenho acesso, eu tenho conhecimento e eu vou até ela.

Invocando o ser brincante, as docentes divertiram-se e abriram espaços para o devaneio, a aventura, o riso, tão esquecidos na vida adulta e na formação de professores. E, ainda, pode ser uma possível porta de entrada para desejar ver a obra ao vivo e conhecer mais, segundo apontou a Professora Eliete:

Depois, quem sabe, através da curiosidade, querer saber “que imagem é essa?”. “De onde é isso?”. “Eu acho que eu já vi isso em algum lugar”. Aí vem a curiosidade e, de repente, com alguma informação, imagem de tal pintor, disponível em tal local. Acho que isso também pode criar o desejo de querer... “Poxa, mas eu quero ir lá conhecer A Tagarela”. “Quero saber onde é que está esse quadro. Quero ir lá ver, quero tirar uma selfie com esse quadro”.

Após o quarto *podcast*, a respeito da obra “Vista do Morro do Cavalão”, de 1884, de Georg Grimm, as docentes foram convidadas a pensarem em suas paisagens internas e externas e a (re)criarem um lugar. Experimentaram outras linguagens expressivas, usaram diferentes materialidades, aventurando-se na criação: tornaram-se autoras e protagonistas de uma história contada por elas.

“Já pensou um arco-íris aqui?”, disse a Professora Patrícia, com uma fotografia de deserto, tirada em uma viagem inesquecível. “Esse é o meu lugar”, disse a Professora Bárbara, ao postar uma obra sua feita com lego, a qual representa sua casa, sua família e o jardim feito por ela; seu movimento é de (re)afirmação e de (re)significação do que se é.

“Vocês vejam que toda vez que eu falo, eu povoo com minha mãe. Eu moro muito longe, eu estou aqui no Rio e ela está lá em Alagoas”, disse a Professora Mônica, sobre a memória emergida e valorizada.

Já a Professora Eliete preferiu fazer uma viagem para dentro, mergulhando em seu ser, fazendo-se poesia em forma de questionamento, dando a conhecer um “coração confuso” e pulsante:

CORAÇÃO CONFUSO

Que lugar é esse que tenho tanto medo de visitar?

Que lugar é esse que me aventuro aos poucos para explorar?

Que lugar é esse que reinvento, a cada dia?

Que lugar é esse???

É o lugar mais misterioso que já ouvi falar

Com seu vulcão explodindo de paixão

Suas cores e dores

Seus brilhos e sombras

É o território repleto de armadilhas pronto para te machucar

É também quente o suficiente para te aquecer no frio cortante.

Esse lugar é o meu coração.

As criações-narrativas dão testemunhos de experiências formadoras inscritas na memória e reveladas por meio do fazer artístico, possibilitando a reconstrução da própria história, criando sentidos que só são possíveis porque são materializados e compartilhados. Essa dimensão pode ser confirmada nas narrativas docentes, tecidas após o período de formação, na reunião coletiva *online* que fizemos, como planejado, para conversarmos sobre as reverberações do ateliê:

Foi de um crescimento incrível para mim. Aquele olhar de passagem nos museus não será mais o mesmo. E como me

ajudou a mudar o meu olhar, vai fazer com que eu mexa no jeito deles [as crianças] olharem. [...]. Ajudou bastante, a gente agora sai do ateliê de outro jeito. Eu, embora não tenha vivido perto de museus, minha amizade com museu é recente, mas hoje vai ser diferente quando puder levá-los. Foi um presente. (Professora Mônica).

Você trouxe isso de uma maneira muito sensível, não só com palavras, mas com música, com cinema, com outras obras. Então, isso enriqueceu demais o nosso repertório. A gente sai completamente diferente dessas oficinas. E como que tudo depende da forma que a gente é aguçada. Meus sentidos todos ficaram aguçados com tudo que você trouxe para a gente, com esse pacote aí. Não só da obra em si, mas do entorno. (Professora Eliete).

Nosso olhar em relação à arte, o meu olhar, passou a ser diferenciado. Há uma sensibilidade maior. E lindo, lindo. Que é de uma sensibilidade muito grande. Um trabalho muito bonito. Encantador. Só temos que agradecer pela oportunidade do aprendizado, que não se fala em arte neste país. (Professora Maria Aparecida).

Museu vivo na rede: espaço de formação

Com a pandemia da COVID-19, os museus, fechados fisicamente ao público, tiveram de criar formas de continuar existindo e se abriram cada vez mais virtualmente. Tiveram de reavaliar sua missão, a quem servem, como servem e como poderiam contribuir para construir novas formas de estar no mundo. Utilizando as redes já abertas, e/ou criando novas, essas instituições buscaram cada vez mais ser, como disse o

poeta e museólogo Mário Chagas⁵, “espaços de relação e não só de acumulação”.

Assim também seguiu a pesquisa-formação que realizamos, que buscou, nesse espaço da rede, um caminho para novas formas de aproximação dos museus com seus públicos. Pandemia, isolamento social, reformas no prédio, impedimentos e dificuldades dos professores de se deslocarem, e mesmo a distância geográfica, são muitos os motivos que provocam e justificam o caminho de democratização, de acessibilidade e de criação de novas possibilidades de diálogo.

Observamos que o uso das novas tecnologias, a exemplo, o podcast e o Facebook, como dispositivos para uma formação estética, podem sustentar uma contribuição importante dos museus para a ampliação do repertório artístico-cultural de docentes, em especial os das infâncias.

Novas formas de ser, de viver, de construir conhecimento, de criar, de compartilhar experiências, pois, por meio da rede, os museus chamam para perto, convidam ao diálogo, e, a despeito de todas as dificuldades, sobrevivem, afetam e celebram as inúmeras possibilidades de ser humano.

⁵ Anotações pessoais de *live* no *Instagram* do Instituto Brasileiro de Museus (Museusbr): “Museus em tempos de COVID-19”, com Mário Chagas e Paulo Nascimento, no dia 28 de abril de 2020.

Referências

- BIBIAN, Simone. **Crianças e professoras no museu: narrativas no encontro com a arte brasileira do século XIX**. Orientadora: Luciana Esmeralda Ostetto. 2017. 167 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2017
- BIBIAN, Simone. **Professoras das infâncias e museus de arte: tecendo encontros, entrelaçando saberes na rede**. 2022. 282f. Tese (Doutorado em Educação) - Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2022.
- BRAGANÇA, Inês F. S. Histórias de vida e formação de professores/as: um olhar dirigido à literatura educacional. *In*: SOUZA, Elizeu C.; MIGNOT, Ana Chrystina V. (org.). **Histórias de vida e formação de professores**. Rio de Janeiro: FAPERJ, 2008. p. 65-81.
- BRASIL. **Lei Nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996**. Estabelece as diretrizes e bases da educação nacional. Brasília: Presidência da República, Casa Civil, Subchefia para Assuntos Jurídicos, [1996]. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l9394.htm. Acesso em: 3 fev. 2023.
- BRASIL. **Parecer Nº 20, de 11 de novembro de 2009**. Revisão das Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação Infantil. Brasília: Conselho Nacional de Educação, Câmara de Educação Básica, [2009a]. Disponível em: http://portal.mec.gov.br/dmdocuments/pceb020_09.pdf. Acesso em: 3 fev. 2023.
- BRASIL. Resolução Nº 5, de 17 de dezembro de 2009. Fixa as Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação Infantil. **Diário Oficial da União**: seção 1, Brasília, DF, n. 242, p. 18-19, 18 dez. 2009b.
- DELORY-MOMBERGER, Christine. A pesquisa biográfica ou a construção compartilhada de um saber do singular. **Revista Brasileira de Pesquisa (Auto) Biográfica**, Salvador, v. 1, n. 1, p. 133-147, jan./abr. 2016.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Esperança – um reencontro com a Pedagogia do Oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- JOSSO, Marie-Christine. História de vida e projeto: a história de vida como projeto e as “histórias de vida” a serviço de projetos. **Educação e Pesquisa**, São Paulo, v. 25, n. 2, p. 11-23, jul./dez. 1999.
- MARTINS, Mirian Celeste Ferreira Dias; PICOSQUE, Gisa. **Mediação Cultural para professores andarilhos na cultura**. 2. ed. São Paulo: Intermeios, 2012.

MARTINS, Mirian Celeste Ferreira Dias; PICOSQUE, Gisa; GUERRA, M. Terezinha Telles. **Didática do ensino de arte**: a língua do mundo: poetizar, fruir e conhecer arte. São Paulo: FTD, 1998.

OSTETTO, Luciana Esmeralda. **Danças circulares na formação de professores**: a inteireza de ser na roda. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 201

OSTETTO, Luciana Esmeralda; KOLB-BERNARDES, Rosvita. Modos de falar de si: a dimensão estética nas narrativas autobiográficas. **Pro-Posições**, Campinas, v. 26, n. 1(76), p. 161-178, jan./abr. 2015.

Luciana Esmeralda Ostetto

É doutora em Educação (Unicamp), é professora da Faculdade de Educação da Universidade Federal Fluminense, onde atua no Programa de Pós-graduação (mestrado e doutorado), no Curso de Pedagogia e coordena o FIAR – Círculo de estudo e pesquisa Formação de professores, Infância e Arte. Desenvolveu estudos pós-doutorais com a pesquisa "A formação estética e cultural de professores para a educação infantil: Brasil e Portugal em diálogo", na Universidade de Évora-PT, por meio do Programa Professor visitante no exterior (CAPES, 2018). Além de artigos sobre o tema arte, formação estética docente, arte, infância e prática pedagógica, publicados em periódicos acadêmicos, publicou, em co-autoria com Maria Isabel Leite: "Arte, infância e formação docente" (Papyrus, 2004); organizou a coletânea "Museu educação e cultura" (Papyrus, 2005) e publicou "Danças circulares na formação docente" (Letras contemporâneas, 2014).

Simone Bibian

É doutoranda em Educação (UFF), mestre em Educação (UFF), graduada em Pedagogia (UFSCar), membro do FIAR - Círculo de estudo e pesquisa Formação de professores, Infância e Arte, é Técnica em Assuntos Educacionais atuando no Núcleo de Educação do Museu Nacional de Belas Artes/ RJ desde 2010. Além de publicar artigos sobre museus e infância, foi coorganizadora do livro "Educação

Infantil, Formação e Prática Docente nas Tramas da Arte: diálogos com Anna Marie Holm e Veia Vecchi” (Appris, 2021). Cocuradora da Exposição “Tempo de Brincar - o universo poético das infâncias no acervo do Museu Nacional de Belas Artes”, publicada no Google Arts&Culture. Entre outros, publicou os livros infantis: “O museu que Caio inventou” (Pinakothek, 2014) e “O menino, o cachorro” (Manati, 2006) - Prêmio FNLIJ 2007.

**Novas configurações em tempos de
pandemia: a presença online da reserva
técnica visitável do Museu de Arqueologia e
Etnologia (USP)**

**New configurations in pandemic times: the
online presence of the visitable technical
reserve collection of the Museu de
Arqueologia e Etnologia (USP)**

**Mayara Manhães de Oliveira
Carla Gruzman**

RESUMO

Apresenta-se parte da investigação sobre a Reserva Técnica Visitável do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, com foco na compreensão das ações realizadas durante a pandemia de COVID-19, principalmente no período de isolamento físico. Buscou-se referencial teórico da museologia, educação museal e divulgação científica. Os dados foram produzidos a partir de (1) entrevistas semiestruturadas com profissionais envolvidos e (2) identificação de publicações no perfil do Museu no *Facebook*, entre abril e setembro de 2020. O levantamento e sistematização dos dados possibilitou identificar frequência, temas e foco das postagens. As análises foram orientadas pela abordagem sócio-histórica para estudos da linguagem com interesse no posicionamento dos enunciados, vozes sociais, esferas de atividades e interlocutores. Os resultados indicam a rápida mobilização dos educadores para manter vivo o diálogo com os públicos. Destaca-se a atualização dos discursos sobre a RTV em relação à sua importância para diferentes públicos, que se dá frente ao agravamento das dificuldades das instituições museais em um contexto atípico.

Palavras-chave: Divulgação Científica; Educação Museal; Museus de Ciências; Reserva Técnica; Pandemia.

ABSTRACT

This article presents part of the research on the VISIBLE Technical Reserve at Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, focusing on understanding the actions carried out during the COVID-19 pandemic, especially during the period of physical isolation. Theoretical frameworks on museology, museum education, and scientific dissemination were used. The data was produced from (1) semi-structured interviews with professionals involved and (2) publications on the subject made on the Museum's Facebook profile between April and September 2020. The collection and systematization of the data made it possible to identify the frequency, themes, and focus of the posts. The analyses were guided by the socio-historical approach to language

studies, with an interest in the positioning of statements, social voices, spheres of activity, and interlocutors. The results indicate the rapid mobilization of educators to keep dialogue with the public alive. The updating of discourses on Visitable Technical Reserve in relation to its importance for different audiences stands out, which occurs in the face of the worsening difficulties for museum institutions in an atypical context.

Keywords: Scientific Dissemination; Museum Education; Science Museums; Technical Reserve; Pandemic.

Museus, acervos e públicos: transformações conceituais e práticas

Nas discussões sobre o lugar dos museus na sociedade, acentuadas a partir da segunda metade do século XX, emergiram críticas àqueles no formato clássico ou “conservador”, sobretudo no que se refere ao seu papel social e educativo (Santos, 2008; Chagas *et al.*, 2018). Explicitava-se, por exemplo, o distanciamento entre profissionais de diferentes setores, assim como o perfil das instituições muito voltado para o chamado público especializado (Cazelli e Valente, 2019).

Acentuaram-se, então, questionamentos sobre como os museus apresentavam acervos e conhecimentos aos visitantes, a demanda por ampliar e diversificar os perfis de públicos, assim como a maior atenção aos seus interesses e necessidades, o que trouxe significativas mudanças nas estratégias de comunicação e educação museais (Cury, 2005; Gruzman, 2012; Castro *et al.*, 2020).

Na medida em que as instituições buscaram aproximação com outros segmentos de públicos - o que já pode ser observado ao longo do século XIX - passaram a demonstrar cada vez mais uma preocupação educativa, ao realizarem exposições temáticas e deixarem de exibir os acervos em sua completude, a exemplo dos museus de história natural (Marandino, 2009). Como consequência, houve a separação espacial e epistêmica da atuação em curadoria, sendo delineado gradualmente o papel dos profissionais que se voltavam para os objetos expostos e daqueles que se dedicavam às coleções guardadas (Thiemeyer, 2017).

Nota-se, sobretudo ao longo do século XX, a consolidação de conhecimentos e práticas específicos do campo museal, no que se refere à preservação, pesquisa, comunicação e educação. A mudança de perspectiva sobre o museu de “templo” para “laboratório” se relaciona a fatores como a produção e incorporação de novos saberes científicos ao cotidiano dessas instituições, com destaque para a consolidação de

novas áreas do conhecimento, muitas vezes para responder questões atreladas aos acervos e seu papel social (Desvallées e Mairesse, 2012).

Na dinâmica de repensar a atuação destas instituições, os museus de ciências são convocados para maior discussão a respeito da mobilização de objetos e acervos na diminuição do distanciamento entre ciência e sociedade. Ainda que se fortaleçam perspectivas que reconheçam a importância dos públicos e busquem maior engajamento, persiste uma visão dicotômica entre os chamados especialistas e não especialistas (Castelfranchi, 2010; Rocha, 2012). Neste quesito, destaca-se o papel dos educadores que atuam com mediação humana ao interagirem diretamente com os visitantes e participarem da coprodução de novos conhecimentos (Batista *et al.*, 2020; Massarani *et al.*, 2021).

Desafios museais acentuados com o atravessamento da pandemia

Durante a pandemia de COVID-19, principalmente no período de isolamento físico em que as visitas presenciais foram interrompidas, muitos museus criaram ou fortaleceram o contato com públicos utilizando uma variedade de formas de compartilhamento de informações e experiências, por meio das mídias digitais em rede. Segundo o relatório de um levantamento internacional do ICOM (2020), mais da metade das instituições pesquisadas já realizavam comunicação *online* antes da pandemia de alguma forma. Notou-se que, após os *lockdowns*, em pelo menos 15% delas houve crescimento das ações deste tipo. Destaca-se que o uso das redes sociais digitais aumentou ou iniciou em quase 50% dos museus respondentes.

A situação de museus no contexto pandêmico vem sendo foco de reflexões e pesquisas de várias autoras e autores que nos ajudam a compreender os impactos nas rotinas das equipes e as possíveis

adaptações conduzidas (Hernández-Arellano *et al.*, 2021; Vinhas e Paula, 2021; Marti, 2022).

Neste período de crise sanitária, os museus brasileiros enfrentaram dificuldades agravadas e novos desafios impostos. No que tange à relação com os públicos, apontou-se a urgência em debater a situação de educadores museais quanto aos vínculos profissionais, formação e aprendizado de novas formas de atuar (ICOM, 2020; Marandino e Costa, 2020; Marti e Costa, 2020; Marti, 2022).

Estes profissionais se viram diante da necessidade de aprender ou aprimorar conhecimentos para desenvolver conteúdos no ciberespaço e manter o vínculo com a sociedade. Desse modo, observa-se que o caminho encontrado passa pela maior apropriação das chamadas redes sociais digitais e outras presentificações *online* dos museus (Marti, 2022). Contudo, há de se considerar que muitas instituições museais não dispunham de ferramentas tecnológicas, equipamentos e até mesmo a experiência profissional necessária para atuar neste meio (Martins *et al.*, 2021).

Como o trabalho de campo da presente pesquisa ocorreu no período de maior isolamento físico da pandemia, apresentamos um recorte a respeito da dinamização do perfil do *Facebook* do Museu de Arqueologia e Etnologia (MAE), da Universidade de São Paulo (USP), mais especificamente sobre a extroversão de suas práticas e divulgação *online* da Reserva Técnica Visitável (RTV) em 2020 por meio de uma série de 21 postagens.

Os públicos acessam as reservas técnicas: estratégias de aproximação

Em geral, a aproximação entre objetos musealizados e visitantes se dá por meio das exposições e ações de educação e divulgação

científica. Em boa parte dos museus, uma parcela considerável do acervo se encontra guardada, e não exposta. As RTs são os locais projetados ou adaptados com essa finalidade, onde ocorrem atividades interdisciplinares visando a gestão e preservação dos bens culturais. Idealmente, tais espaços contam com sistema de organização e sinalização específicos, possuem equipamentos que operam para garantir condições ambientais favoráveis, considerando conhecimentos sobre conservação preventiva e gestão de riscos, assim como adotam medidas de segurança. Faz parte do cotidiano das instituições museais a atuação de profissionais em pesquisa, preservação e documentação dos objetos nesses espaços (Amaral, 2011; Gomes, 2018).

Vários museus disponibilizam agendamento de visitas técnicas em RTs para pessoas com interesse profissional, ou seja, grupos muito restritos. Além disso, é possível observar iniciativas que buscam aproximação com outros segmentos de visitantes (Marins *et al.*, 2010).

Existem diferentes estratégias de acesso às RTs, a depender do público-alvo, se a aproximação com os objetos é direta ou indireta, com ou sem mediação humana, por meio de agendamento ou não. Para fins de análise, foram adotadas as definições de sistema de armazenamento visível, RT visível e RT visitável (Gomes, 2018). Por meio da leitura destas e de outras referências ao longo da pesquisa, foi possível identificar as características que são apresentadas no Quadro 1.

Quadro 1 - Características de Sistema de armazenamento visível, RT visível e RT visitável

	Sistema de armazenamento visível	RT visível	RT visitável
Natureza do armazenamento	Instalações e equipamentos adequados para acondicionamento dos objetos, em ambiente de livre circulação	Ambiente de trabalho com instalações próprias para a preservação do acervo e que permite visualização de objetos	Ambiente de trabalho com instalações próprias para a preservação do acervo e que permite visitas
Forma de aproximação entre visitantes e objetos	Salas de exposições ou outras áreas de circulação pública da instituição	Visualização total ou parcial da área de armazenamento, incluindo (ou não) áreas de trabalho	Com agendamento prévio e acompanhamento de profissional da instituição
Mediação humana	Quando há visitas para grupos	Limitada ou inexistente	Existente, com educadores museais e/ou profissionais de conservação/pesquisa

Fonte: Oliveira e Gruzman, 2023.

Estudos levantados ao longo da pesquisa indicam que há potencial educativo em explorar RTs, ao estabelecer aproximação mais direta entre visitantes e objetos, sem uma narrativa estruturada como aparecem nas exposições, além de possibilitar uma compreensão de como funciona um dos “bastidores” dos museus (Efthim, 2006; Caesar, 2007; Gomes, 2018).

Em relação aos museus de ciências que contam com RTs visitáveis, nota-se que há muitas possibilidades de engajar os públicos

nesses espaços, já que nos diálogos podem emergir questões sobre como se dá o processo de produção dos saberes científicos, a evolução tecnológica nos diferentes contextos, a ciência sócio-historicamente situada e ainda os conhecimentos científicos construídos e/ou mobilizados para o funcionamento dos próprios museus no que se refere à preservação das coleções e pesquisas sobre objetos (Dransart, 2013; Pereira, 2015; Gallimore e Wilkinson, 2019).

Como a pesquisa foi motivada pelo interesse inicial em conhecer estratégias de aproximação entre visitantes, profissionais de museus e acervos, o foco esteve nas chamadas RTs visitáveis, por envolverem visitas mediadas, geralmente com as equipes de setores educativos das instituições. Em um estudo anterior (Oliveira e Gruzman, 2019), foi possível identificar a iniciativa do MAE, considerado como possível campo empírico, tendo em vista seu reconhecimento no campo museal, a vasta experiência com ações educativas e as diversas atividades envolvendo um acervo musealizado atrelado a campos científicos.

Contexto da pesquisa

Em um levantamento realizado em fontes que reúnem dados cadastrais sobre museus brasileiros e da América Latina¹, constatou-se a escassez de informações específicas sobre RTs dessas instituições. Por meio de levantamento bibliográfico, foi possível identificar 6 iniciativas no exterior e 4 no Brasil, entre elas, a RTV do MAE (Oliveira, 2018).

No Brasil existem mais de 560 coleções e museus universitários, sendo que a maior parte se encontra na região Sudeste (42%). O estado de São Paulo concentra mais de 100 iniciativas, sendo que 28 fazem

¹ Publicações consultadas em estudo anterior: Guia dos Museus Brasileiros, Museus em Números, Guia de Centros e Museus de Ciência da América Latina e Caribe, Guia de Centros e Museus de Ciências do Brasil e MuseusBR.

parte da estrutura da USP, entre eles, o MAE (Granato *et al.*, 2020; RBCMU, 2022).

Os museus universitários são relevantes espaços de divulgação de pesquisas científicas e, muitas vezes, são eles próprios objetos de investigações. No Brasil tem crescido o número de eventos acadêmicos que incluem debates específicos a respeito de estudos realizados por/sobre este tipo de instituição museal (Colombo Junior, Ovigli e Lourenço, 2021).

O MAE é fruto de uma fusão, ocorrida em 1989, de instituições dedicadas à arqueologia e etnologia pré-existentes na USP e de coleções destas áreas que se encontravam no Museu Paulista (Bruno, 1995; Vasconcellos, 2019). Atualmente, está instalado em um edifício adaptado no *campus* Butantã, na cidade de São Paulo. Seu acervo conta com aproximadamente 1,5 milhão de itens ao todo, organizados em coleções, cujas origens remetem a civilizações do Brasil e de outras regiões do planeta.

Neste Museu, o processo curatorial² voltado para os objetos mobiliza profissionais de diferentes setores, de modo que se integra à cadeia ensino-pesquisa-extensão. Logo, fazem parte da rotina do MAE atividades como a formação e desenvolvimento de coleções; estudo, documentação e divulgação dos conhecimentos produzidos; conservação do acervo e “[...] comunicação do conhecimento arqueológico e etnológico por meio de exposições, experiências pedagógicas e educação para o patrimônio.” (USP, 2011).

Os objetos do acervo são mobilizados pela comunidade acadêmica por meio de aulas com demonstração e manipulação

² Trata-se do conjunto de ações, exercidas por vários profissionais, voltadas para a preservação, pesquisa, documentação e comunicação dos objetos que compõem o acervo. Esse trabalho pode inspirar atividades educativas e ser tema dos diálogos com os visitantes sobre como funcionam essas instituições.

de artefatos, visitas aos oito espaços de RT e seleção de itens para estudos. Também podem ser acessados por públicos externos à universidade por meio de visitas mediadas às exposições, oficinas, atividades de férias e formação de professores. Além disso, desde 2012 o MAE conta com a RTV, um espaço que preserva e ao mesmo tempo divulga uma coleção de bens arqueológicos da região amazônica.

O MAE herdou as experiências das instituições progressistas, incluindo a atuação em ações educativas, principalmente voltadas para o público escolar. Atualmente, a Seção Técnica de Educação para o Patrimônio estrutura as atividades em 4 Programas: *Programa de Mediação*, que compreende as visitas às exposições, à RTV e realização de oficinas; o *Programa de Formação*, com cursos para professores e formação dos bolsistas/estagiários; *Programa de Recursos Pedagógicos* que desenvolve materiais educativos para empréstimo às escolas; o *Programa de Ações Extra Muros* que abarca as atividades que acontecem em outros espaços (palestras, cursos, colaboração em pesquisas) e o *Programa de Acessibilidade* que visa atender as necessidades específicas de diferentes públicos recebidos pelo Museu (Vasconcellos e Silva, 2018).

Em decorrência de uma decisão judicial, a partir de 2005 o MAE passou a ser responsável por salvaguardar e divulgar coleções de objetos arqueológicos e etnográficos, antes pertencentes ao extinto Instituto Cultural Banco Santos (ICBS), ora localizado na cidade de São Paulo. Entre elas, está a coleção de arqueologia amazônica, contendo quase 2 mil artefatos (urnas funerárias, estatuetas, vasilhas, adornos, lâminas de machado, mãos de pilão), provenientes principalmente das culturas marajoara, tapajônica e guarita (Carneiro e De Blasis, 2016).

Além de cumprir com as necessárias ações de preservação desses objetos, a decisão judicial orientou que o MAE providenciasse o acesso público a esta coleção. Com isso, a equipe idealizou a RTV,

onde seria possível conciliar as ações de pesquisa, documentação, conservação e divulgação dos objetos. Após um período de planejamento, o espaço foi inaugurado, em 2012.

Junto às soluções como mobiliário para acondicionar os objetos, equipamentos de controle ambiental, medidas de segurança e recursos expográficos, a equipe da Seção de Educação elaborou uma proposta educativa bastante alinhada com os Programas que estruturam ações com visitantes. Com isso, a RTV conta com agenda de visita mediadas e oficinas, que ocorrem com uso de recursos pedagógicos como maquetes e pranchas educativas, e é tema de encontros de formação de professores e bolsistas.

Desde a sua abertura a RTV vem recebendo grupos de visitantes sistematicamente³, principalmente crianças e jovens por meio de escolas e do Projeto Girassol⁴, docentes e estudantes de cursos da USP, além de pesquisadores externos.

Seguindo uma tendência de museus do Brasil e do exterior (ICOM, 2020), com o início da pandemia o MAE intensificou sua presença nas redes sociais digitais ao lançar mão, entre outros temas, de aspectos da RTV para criar publicações.

Percurso metodológico

A pesquisa aqui apresentada é de natureza qualitativa. Trata-se de um estudo de concepção, ou seja, o foco esteve em aproximar-se dos fundamentos presentes ao conceber e planejar a iniciativa de nosso

³ Durante a pandemia de covid-19 as atividades presenciais do MAE foram interrompidas, entre elas, a visita à RTV. Até a data de elaboração deste artigo, ainda não haviam retomado o agendamento para a RTV devido a uma reforma na instituição.

⁴ Projeto voltado para público infanto-juvenil que ocorre no Jardim São Remo, favela localizada no mesmo território do campus Butantã da USP.

interesse, a partir dos discursos produzidos em diferentes meios pelos sujeitos participantes (Marandino *et al.*, 2009; Minayo, 2010).

Com essa orientação, buscou-se compreender a RTV do MAE por meio da produção e negociação de sentidos entre os profissionais envolvidos na concepção e desenvolvimento do projeto, assim como de sua proposta educativa. No presente artigo, o recorte se dá na intensificação da presença *online* do MAE nas redes sociais digitais no contexto pandêmico, que coincidiu com a elaboração da pesquisa. O interesse se volta particularmente em compreender a atualização dos discursos sobre a RTV neste momento.

Para a fundamentação teórico-metodológica, recorreu-se à filosofia da linguagem, da qual foram mobilizados aspectos teóricos e conceituais de Mikhail Bakhtin e dos intelectuais que com ele formaram o chamado Círculo⁵. Partindo do entendimento de linguagem como prática viva, não neutra e sócio-historicamente situada, Bakhtin se interessa pela atribuição de valores e significados nesse processo de compreender e de se posicionar em diversas instâncias sociais. Tal abordagem apresenta muitas possibilidades para pesquisas qualitativas voltadas para produções discursivas, por exemplo, as ações desenvolvidas para os públicos nos museus (Bakhtin, 2010; Gruzman, 2012; Oliveira, 2021).

São destacados os seguintes conceitos: enunciado, interlocutores, esferas de atividade e vozes sociais. Os enunciados podem ser entendidos como unidades de comunicação (ou unidades de sentido), as quais refletem as condições de produção de determinados discursos e também a influência de interlocutores na elaboração. A concretização de enunciados (textuais ou de outros tipos) se dá na

⁵ Mikhail Mikhailovitch Bakhtin (1895-1975). Filósofo russo reconhecido pela produção intelectual que contribuiu para o desenvolvimento de estudos linguísticos e literários. Possui obras escritas com outros estudiosos, por isso, muitas vezes se atribui autoria a Bakhtin e o Círculo.

interação entre dois ou mais interlocutores por meio de diálogos, ao assumirem posições de autor e destinatário(s). As esferas de atividades são as marcas de pertencimento dos sujeitos a diferentes grupos que interagem de alguma forma (nesse estudo, o foco esteve nas esferas relacionadas à atuação profissional dos sujeitos). Já as vozes sociais se referem às expressões em interação que emergem para formar os discursos, relacionadas a diferentes aspectos que atravessam o tema discutido (Barros, 2005; Bakhtin, 2010; Brait, 2010; Gruzman, 2012).

Para compreender a iniciativa da RTV em um contexto mais amplo dos campos do conhecimento aos quais se vincula, investimos nos estudos de referências da museologia, educação museal e divulgação científica, em especial aqueles que se dedicam à reflexão sobre o potencial dos objetos musealizados na relação entre profissionais de museus e públicos (Hooper-Greenhill, 1999; Ramos, 2004; Meneses, 2000; Marandino, 2009; Figurelli, 2012; Gruzman, 2012). O levantamento e leitura de trabalhos acadêmicos elaborados no âmbito da própria instituição foram de grande relevância para a compreensão da história institucional, da formação do acervo e da consolidação de sua área educativa (Bruno, 1995; Fleming e Florenzano, 2011; Vasconcellos, 2019).

Os procedimentos metodológicos realizados foram:

- **Entrevistas semiestruturadas**

Foram identificados como sujeitos da pesquisa os profissionais do MAE que participaram, de alguma forma, do planejamento e implementação da RTV, assim como das ações educativas neste espaço. Todos possuem formação (graduação e pós-graduação) em história, arqueologia, história social ou ciências sociais. A maioria tem experiência em educação museal, concepção e realização de exposições.

Elaboramos dois roteiros de entrevistas, sendo um voltado aos sujeitos que atuaram na concepção e implantação da RTV, e o segundo para aqueles que desenvolveram as ações educativas. As entrevistas ocorreram de forma remota, foram gravadas e transcritas.

- **Levantamento de fontes em mídias digitais**

Como o início da pesquisa coincidiu com a chegada da COVID-19 no Brasil, recorremos à solicitação de documentos digitais à própria instituição, além de realizar buscas em sites e redes sociais. O material obtido foi agrupado em categorias de acordo com seu propósito, entre eles, uma série de 21 postagens no perfil do MAE no *Facebook*. Trata-se de uma das redes sociais digitais que já foi considerada uma das mais populares do Brasil, a qual possibilita vasta difusão de informações, proporciona amplitude de conexão muito maior do que no espaço *offline* e suscita laços associativos entre os usuários (Recuero, 2012).

Com isso, construímos o *corpus* aqui apresentado com trechos de entrevistas e a série de postagens. A sistematização se deu com a organização de todos os dados produzidos em quadros que apoiaram a posterior categorização, análise e interpretação.

Resultados e discussão

A presença do MAE no universo digital se dá principalmente por meio do site institucional, de uma página no *Youtube* e perfis no *Facebook* e *Instagram*. Divulgam, em geral, aspectos relacionados ao acervo, pesquisas, eventos acadêmicos, exposições, atividades de ensino e ações educativas. O *corpus* aqui analisado é constituído por trechos das entrevistas a respeito da série de postagens sobre a RTV no *Facebook* e as próprias publicações, conforme apresentado anteriormente.

- **Entrevistas semiestruturadas**

Segundo os participantes do estudo, com o atravessamento da pandemia, a maior dedicação na produção de conteúdos para publicar nas redes sociais digitais foi a principal estratégia para interagir com os públicos, como podemos observar nos relatos de S3 e S4:

Nós já vínhamos trilhando, de alguma maneira, os caminhos online, da tecnologia, os caminhos virtuais pelos laboratórios de pesquisa, por experiências educativas. Agora eu acho que nós realmente nos dedicamos muito, nesses últimos tempos, em gerar muitos produtos, tanto de pesquisa, quanto educativos, nos valendo de tecnologias, de redes sociais. São muitas experimentações que têm sido feitas. (S3)

No momento da pandemia, a gente foi atravessado pelo mundo digital. A gente já vinha trabalhando um pouco nesse sentido, de forma tímida, mas com a pandemia a gente foi obrigado. Assim, não teve esse preparado ‘Vamos pensar com calma quais serão as estratégias educacionais do MAE no universo digital’. A gente foi atropelado em março, veio o pânico ‘O que vai acontecer com o mundo? O que vai acontecer com a gente? O que vai acontecer com os museus? O que vai acontecer com o nosso trabalho?’ (S4)

Na medida do possível, os profissionais se adaptaram para assumir essa nova forma de trabalhar em um momento crítico, já que o isolamento físico se prolongou e não havia perspectiva de reabertura das portas para visita presencial. Assim como o MAE, em boa parte dos museus os profissionais que assumiram esse papel possuem outras atividades sob sua responsabilidade ou não podem se dedicar exclusivamente a isso (ICOM, 2020). Desse modo, os educadores passaram a criar, de forma mais sistemática, conteúdos para publicar

no *Facebook*, além de manter a formação de bolsistas e professores de maneira remota, como explica S4:

A gente manteve essas ações à distância, principalmente por conta dos bolsistas. Muitos alunos precisam dessas bolsas. A gente não quis interromper o projeto pensando nos bolsistas e também nas professoras e crianças da comunidade [São Remo], então a gente fez algumas ações remotas. (S4)

Nota-se as maiores preocupações dos sujeitos neste momento de grandes incertezas: a continuidade dos diálogos com os públicos, das atividades de formação e a permanência de bolsistas. Os anseios quanto aos contratos dos profissionais, já existentes no que se refere à continuidade de processos de trabalho que há muitotempo necessitam de maior investimento, se acentuaram no cenário pandêmico, o que é expresso por S1:

Não sei muito se a gente vai conseguir reverter isso, a universidade entender que os museus têm suas especificidades, as equipes técnicas. Não dá para ter só equipe de docente e alunos, por exemplo, ou funcionário administrativo. A gente não consegue ser substituído por sistema. Porque na área administrativa estão substituindo [profissionais] por sistemas. Então essa parte de trabalho técnico não tem como, não se consegue cuidar do acervo por meio de sistema. Você não consegue fazer atendimento do público por meio do sistema, são coisas que são muito específicas. Então, a gente meio que tá num limite. (S1)

Percebe-se o anseio no que concerne ao trabalho que acontece primordialmente na forma presencial, a exemplo da curadoria das coleções e as ações educativas. Assim como o MAE, outros museus

enfrentaram o agravamento de situações que limitam suas atividades, como a redução das equipes, a exemplo dos setores educativos. Durante a pandemia, por meio de levantamento entre os educadores museais brasileiros, constatou-se o aumento de demissão destes profissionais (Marandino e Costa, 2020; Martins *et al.*, 2021).

O público escolar, sendo o principal segmento atendido pelo MAE, esteve impedido de acessá-lo presencialmente ao longo do período de isolamento físico da pandemia. Já nos primeiros meses, os educadores da instituição se organizaram para oferecer materiais e atividades de formação aos professores, em um novo formato, mas fundamentado nas experiências acumuladas pelo Museu ao longo de décadas, como relata S4:

Em agosto [de 2020], a gente vai oferecer formações de professores e também produzir algumas aulas para que professores possam utilizar em sala de aula. [Vamos] produzir vídeos e, a partir deles, esses professores conseguem disponibilizar para os estudantes. Aí a RTV vai entrar nesse sentido. A gente vai ter uma formação para professores sobre a RTV, e essa aula, de mais ou menos 40 minutos, é bem visual, com muitas imagens do acervo e a nossa voz de fundo, como se a gente estivesse na RTV. (S4)

As ações educativas para públicos escolares, de forma presencial, geralmente é uma das grandes frentes do trabalho educativo dos museus. A partir de março de 2020, os educadores do MAE foram impelidos a pensar rapidamente em atividades *online* para dialogar especialmente com professores que há muitos anos estabeleceram relações com a instituição, assim como atender novas demandas. Nota-se uma preocupação em manter o vínculo com as

escolas no sentido de unir esforços para adaptar processos educativos neste momento de crise sanitária.

Em síntese, os entrevistados deixam claro que a maior presença do MAE no digital em rede é bastante positiva e preveem que as publicações nas redes sociais devam ser mantidas de forma sistemática, não somente como uma alternativa enquanto o Museu esteve fechado para visitação pública durante a pandemia. A esse respeito, S1 diz:

As pessoas não têm acesso, então isso pode chamar atenção, despertar o interesse. Eu acho que é um caminho novo de divulgação, não só das atividades que a gente pode oferecer presencialmente, mas também do que a gente faz, sem necessariamente a pessoa chegar e ter entrada física no museu. A gente está avançando de passinho em passinho. Acho que essa quarentena fez a equipe se rever bastante e a gente vem dedicando bastante tempo a essa produção. (S1)

Observa-se uma nova maneira de dar visibilidade à RTV e à coleção de arqueologia amazônica, com propósito educativo, que se somará às visitas presenciais, quando for possível retomá-las. Ou seja, o MAE segue um caminho semelhante a vários museus ao investir em ações presenciais e digitais em rede com seus públicos, entendendo a relevância das duas modalidades (Vinhas e Paula, 2021).

Os desafios que se intensificaram neste momento histórico jogam luz na necessidade de debates e formação para os educadores museais atuarem no digital em rede (Marti, 2022).

- Postagens no *Facebook*

A série sobre a RTV no *Facebook* do MAE é constituída por 21 postagens publicadas entre abril e setembro de 2020, momento marcado pelo isolamento físico do início da pandemia de COVID-19.

Ocorreu com regularidade semanal na maior parte do período e foi produzida pelo Educativo do MAE. Está organizada em quatro temas: Acervo, Pesquisa, Educativo e Exposição. Cada publicação é composta por um pequeno texto e imagens que trazem o foco do conteúdo abordado em cada tema e também de *hashtags* como #maeemcasa e #culturaemcasa. No Quadro 2 é apresentada uma caracterização deste material:

Quadro 2 – Caracterização geral das postagens sobre a RTV no Facebook do MAE

Cód.	Data	Tema	Foco
P1	28/04/2020	Acervo	Introdução sobre a RTV.
P2	05/05/2020	Acervo	Pesquisa de mestrado sobre conjunto de objetos da RTV.
P3	12/05/2020	Educativo	Objetivos e dinâmica das ações educativas.
P4	19/05/2020	Acervo	Relação entre pesquisa e ações educativas.
P5	26/05/2020	Acervo	Propósito da RTV como espaço de preservação dos objetos e visitação.
P6	02/06/2020	Acervo	Como se dá a conservação dos objetos.
P7	16/06/2020	Acervo	Como garantem a localização dos objetos em RTs.
P8	23/06/2020	Acervo	Recursos expográficos desenvolvidos para a RTV.
P9	30/06/2020	Acervo	Empréstimo de objetos para outras instituições.
P10	07/07/2020	Pesquisa	Contextualização da produção e uso de objetos para interpretá-los.
P11	14/07/2020	Pesquisa	Pesquisas para compreender a ocupação humana em um território.
P12	21/07/2020	Pesquisa	Escavações para acessar artefatos que podem compor acervos de museus.
P13	28/07/2020	Pesquisa	Escavações para acessar artefatos que podem compor acervos de museus.

Cód.	Data	Tema	Foco
P14	18/08/2020	Educativo	Reações comuns dos visitantes diante de determinados objetos da RTV.
P15	25/08/2020	Acervo	Interpretações possíveis sobre objetos a partir de estudos arqueológicos.
P16	26/08/2020	Educativo	Apresentação de kit de objetos infantis indígenas do MAE.
P17	01/09/2020	Acervo	Interpretações possíveis sobre objetos a partir de pesquisas arqueológicas.
P18	03/09/2020	Exposição	Formas de extroversão das coleções de arqueologia amazônica do MAE.
P19	08/09/2020	Exposição	Estudo que inspirou mudanças na organização de objetos na RTV e criação de materiais para visitas.
P20	15/09/2020	Acervo	Breve relato sobre processo de transferência das coleções do ICBS para o MAE.
P21	22/09/2020	Pesquisa	Divulgação de pesquisa sobre objetos da RTV.

Fonte: Oliveira e Gruzman, 2023.

Nota-se que as postagens suscitaram interesse de seguidores do perfil do MAE. Além das curtidas, contabilizamos entre 9 e 62 compartilhamentos, se observada cada publicação. A maior parte das publicações está sob o tema “Acervo” (11), seguido de “Pesquisa” (5), “Educação” (3) e “Exposição” (2). Supõe-se que o MAE optou por dar maior ênfase a estes quatro processos de trabalho que desenvolvem, explicitando a interação entre atividades do processo curatorial do acervo musealizado no cotidiano da instituição.

Vários assuntos abordados possuem interseção com dois ou mais temas. São valorizadas as colaborações entre profissionais que atuam em pesquisa arqueológica, educação museal e museologia, a exemplo das atividades de conservação e documentação dos objetos, o desenvolvimento de exposições temporárias, as atualizações na RTV com base em estudos acadêmicos, a criação de um documentário, a

elaboração de recursos educativo-culturais e os possíveis roteiros de visita.

As Figuras 1 e 2 fazem parte das postagens desta série:

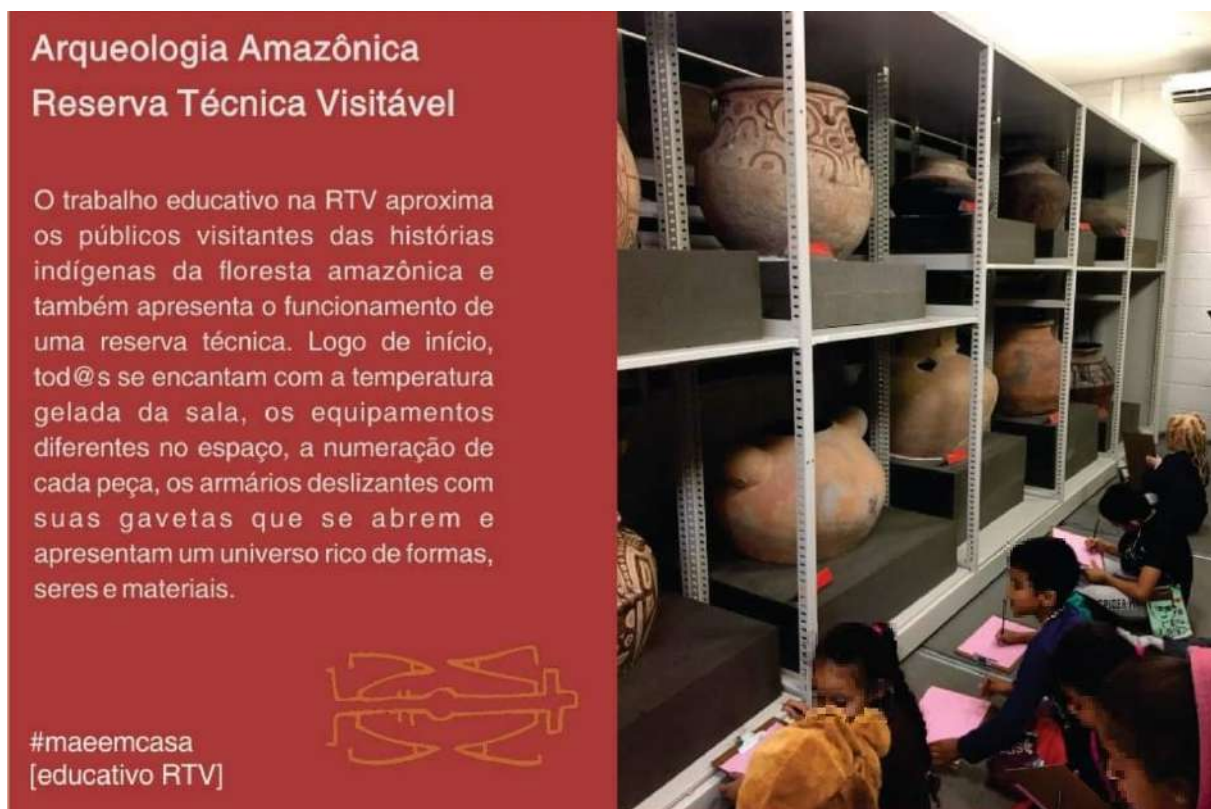


Figura 1: Crianças visitam a RTV. Parte da postagem P3. Data: 12/05/2020. Foto: Maurício André da Silva. Fonte: <https://web.facebook.com/maeusp>

Na imagem acima, que compõe a postagem P3 cujo tema é “Educativo”, vemos um pequeno texto de apresentação do trabalho com públicos realizado na RTV. É interessante perceber que traz elementos oriundos das experiências de visitas presenciais neste espaço (reação dos participantes). A foto selecionada para a publicação dá uma ideia do contato mais direto entre visitantes e objetos em uma RTV. Neste caso, aparecem urnas funerárias da cultura marajoara, que são frequentemente mencionadas nas postagens da série e nas entrevistas, devido à grande curiosidade que despertam nas pessoas, sejam pesquisadores ou não (Oliveira, 2021). Com isso, podemos

entender que, da mesma forma que estes objetos ganham maior destaque no espaço físico da RTV, o mesmo também ocorre em mídias digitais em rede.



Figura 2: Pesquisadora desenha decalques de uma urna funerária. Parte da postagem P21. Data: 22/09/2020. Foto: Jaqueline Belleti. Fonte: <https://web.facebook.com/maeusp>

A postagem 21, aqui ilustrada pela Figura 2, traz o tema “Pesquisa”. É destacada novamente as urnas funerárias, com a divulgação de uma pesquisa sobre a iconografia destes objetos. O papel da RTV é valorizado, já que o acesso público facilitado a uma coleção favorece novos interesses de estudos como este. Vemos a integração com o trabalho educativo aqui, pois a pesquisa mencionada inspirou a produção de materiais educativos utilizados em visitas mediadas (Oliveira, 2021).

As postagens do período estão vinculadas ou não a datas comemorativas e, muitas vezes, são produzidas no sentido de valorizar os profissionais do MAE e parceiros que atuam em diferentes áreas. A análise deste material fez emergir aspectos que possibilitam maior compreensão dos discursos produzidos em torno da RTV, com base em conceitos de Bakhtin, conforme demonstrado no Quadro 3:

Quadro 3 – Aspectos destacados das postagens sobre a RTV no Facebook do MAE

	Acervo RTV em casa	Pesquisa RTV em casa	Educativo RTV em casa	Exposição RTV em casa
Posicionamento dos enunciados	Complexidade do processo curatorial; responsabilidade sobre coleções em guarda provisória.	Importância das pesquisas com objetos; estudos <i>in loco</i> para contextualização das coleções; especificidades de um museu universitário.	Importância da mediação humana; diálogo sobre questões do passado e atuais dos povos indígenas; valorização dos saberes indígenas e da diversidade cultural; perspectiva decolonial.	Integração com instâncias universitárias; capacidade do MAE em promover colaborações; relação entre pesquisa e educação.
Vozes sociais	Preservação dos objetos musealizados; Organização institucional do MAE.	Reflexão crítica sobre aspectos sociais; valor afetivo e estético atrelado aos artefatos e seus contextos; organização institucional do MAE.	Reflexão crítica sobre aspectos sociais; Valor afetivo e estético atrelado aos artefatos e seus contextos; Papel social e educativo dos museus.	Valor afetivo e estético atrelado aos artefatos e seus contextos; Papel social e educativo dos museus; Organização institucional do MAE.
Esferas de atividade	Científica; universitária; museus universitários; educação e divulgação da ciência.			
Principais Interlocutores	Campo dos museus e dos museus universitários; Pesquisadores; Públicos (professores).			

Fonte: Oliveira e Gruzman, 2023.

Destaca-se, no posicionamento dos enunciados das publicações no *Facebook*, a intenção em explicitar a tríade ensino-pesquisa-extensão presente nas ações da RTV, bem como a atuação do MAE enquanto um museu universitário. Esse aspecto pode ser observado neste trecho da postagem P19: “Outras possibilidades de roteiros [de visitas] podem ser criadas principalmente com o crescimento de pesquisas de mestrado e doutorado que têm como base o acervo da coleção do ICBS.”

Quanto às vozes sociais, nota-se a intenção em demonstrar como as ações estão interligadas no cotidiano do MAE, tendo o funcionamento da RTV como exemplo. O papel social e educativo da instituição é enfatizado ao tratar das ações com visitantes: “Por meio de conversas dialógicas, as pessoas são estimuladas a olhar os objetos e produzir suas próprias interpretações [...]” (P3)

Aparecem também aspectos sociais no que se refere à presença humana na Amazônia, em conexão com temas relevantes da contemporaneidade, tais como diversidade cultural e preservação ambiental: “Essas distintas abordagens auxiliam no entendimento da ocupação da região amazônica desde há milênios, bem como nos rumos futuros de equilíbrio entre as ocupações humanas [...]” (P8)

O valor afetivo e estético atribuído aos objetos pode ser entendido a partir do que se apresenta sobre as reações de visitantes, por exemplo neste trecho: “Sempre que abrimos os armários onde elas [urnas funerárias] estão salvaguardadas, ouvimos expressões de surpresa e espanto, entre muitas outras reações. Algo acontece!” (P14)

A valorização das responsabilidades do MAE quanto à preservação do acervo e a relação com a sociedade se faz presente, por exemplo, no seguinte trecho da postagem P5: “A RTV alia os procedimentos relativos à cadeia operatória museológica de salvaguarda e comunicação.”

As esferas de atividades mais marcantes estão atreladas ao meio universitário e do campo dos museus, da divulgação científica e da educação. De modo semelhante, os principais interlocutores provêm destas esferas, como vemos nestes dois exemplos de postagens: “O recurso [Kit de Objetos Infantis Indígenas] é emprestado de forma gratuita para professores e professoras, mediante a realização de uma formação no museu.” (P16). “Uma equipe de arqueólogos, da Universidade Federal do Oeste do Pará, por meio de artefatos de sua coleção que pareciam estar associados ao processo de produção de muiraquitãs [...]” (P17).

A RTV se atualiza em tempos de pandemia: possíveis caminhos

Os museus foram profundamente afetados pela pandemia, sobretudo no período em que permaneceram com as portas fechadas. Os efeitos estão ocorrendo e serão mais bem compreendidos ao longo dos próximos anos. Os profissionais do MAE, assim como em outras instituições, se viram impelidos a manter suas atividades e o contato com seus públicos em um cenário inimaginável, somado às dificuldades já existentes. Salienta-se o papel dos educadores neste contexto, os quais rapidamente se mobilizaram para pensar em estratégias de formação e diálogos com a sociedade, por meio da ampliação do uso de mídias digitais em rede.

Vimos que a comunicação *online* sobre a RTV se constituiu em uma forma de atualização dos discursos sobre esta iniciativa, ao estruturar em uma série de postagens a respeito da transferência dos objetos de uma coleção particular para o Museu, a idealização do espaço, o projeto que concilia conservação e extroversão, as pesquisas, a documentação e as ações educativas realizadas. As atividades curatoriais com acervo, a tríade ensino-pesquisa-extensão e a relação

com os públicos são as dimensões valorizadas nos conteúdos e que o Museu intenciona divulgar. Contudo, percebemos o potencial ainda a ser experimentado pelo MAE no que se refere às interações que essas redes sociais digitais possibilitam. A partir das falas dos sujeitos, entendemos que há a intenção de seguir esse caminho, junto às atividades presenciais, quando for possível retomá-las.

Referências

- AMARAL, Joana Rebordão. **Gestão de acervos**: proposta de abordagem para a organização de reservas. 2011. Trabalho de projecto apresentado para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção e grau de Mestre em Museologia - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2011.
- BARROS, Diana Luz Pessoa. Contribuições de Bakhtin às teorias do discurso. *In*: BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin, dialogismo e construção do sentido**. 2ª ed. rev. Campinas: Ed. da Unicamp, 2005. p. 25-36.
- BATISTA, Alessandro Machado Franco, GONZALEZ, Ana Carolina de Souza; OLIVEIRA, Denyse Amorim de; BARROS, Héilton da Silva. A formação de mediadores no Museu da Vida: múltiplas vivências. **JCOM América Latina**, vol. 03, ed. 02, p. 1-12, 2020.
- BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin: conceitos-chave**. 4ª ed. São Paulo: Contexto, 2010.
- BRUNO, Maria Cristina Oliveira. **Musealização da Arqueologia**: um estudo de modelos para o projeto Paranapanema. 1995. Tese (Doutorado em Arqueologia) – Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1995.
- CAESAR, Lucinda G. Store Tours: accessing museum's stored collections. **Papers from the Institute of Archaeology**, n. 18 (S1), p. 3-19, 2007.
- CARNEIRO, Carla Gibertoni; DE BLASIS, Paulo. **Coleção Banco Santos no Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (MAE-USP)**: uma síntese. São Paulo: Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, 2020.
- CASTELFRANCHI, Yuriy. Por que comunicar temas de ciência e tecnologia ao público? (Muitas respostas óbvias... mais uma necessária). *In*: MASSARANI, Luisa. (org.). **Jornalismo e ciência**: uma perspectiva ibero-americana. 1. ed. Rio de Janeiro: Fiocruz / COC / Museu da Vida, 2010, p. 13-22.
- CASTRO, Fernanda Santana Rabello de; CHIOVATTO, Milene; COSTA, Andréa Fernandes; SOARES, Ozias de Jesus. La educación museal en Brasil: de la práctica al concepto. **ICOM Education**, v. 29, p. 99-113, 2020.
- CAZELLI, Sibeles; VALENTE, Maria Esther. Incursões sobre os termos e conceitos da educação museal. **Revista Docência e Cibercultura**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 2, p.18-40, 2019.

- CHAGAS, Mario de Souza; PRIMO, Judite; ASSUNÇÃO, Paula; STORINO, Claudia. A museologia e a construção de sua dimensão social: olhares e caminho. **Cadernos de Sociomuseologia**, v. 55, n.11, p. 73-102, 2018.
- COLOMBO JUNIOR, Pedro Donizete; OVIGLI, Daniel Fernando Bovolenta; LOURENÇO, Ariane Baffa. Centro de Divulgação Científica e Cultural em seus 40 anos aproximando a Universidade de São Paulo e a sociedade: um estudo a partir de dissertações e teses. **Revista CPC**, [S. l.], v. 16, n. 32, p. 56-84, 2021.
- CURY, Marília Xavier. **Comunicação museológica: uma perspectiva teórica e metodológica de recepção**. 2005. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.
- DRANSART, Penelope. 'Back room' pedagogies in university museums in Britain. **The European Legacy: toward new paradigms**, v. 18, n. 1, p. 42-58, 2013.
- EFTHIM, Richard. The Naturalist Center: Proof that museums can do more to maximize the learning potential of their collect. **Museum Management and Curatorship**, v. 21, n. 1, p. 58-66, 2006.
- FIGURELLI, Gabriela Ramos. Capítulo 1: Articulação entre museologia e educação. **Cadernos de Sociomuseologia**, n.44, p. 37-64, 2012.
- FLEMING, Maria Isabel D'Agostino; FLORENZANO, Maria Beatriz Borba. Trajetória e perspectivas do Museu de Arqueologia e Etnologia da USP (1964-2011). **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 25, n. 73, p. 217-228, 2011.
- GALLIMORE, Emily Jane; WILKINSON, Clare. Understanding the Effects of 'Behind-the-Scenes' Tours on Visitor Understanding of Collections and Research. **Curator**, v. 62, n. 2, p.105-115, 2019.
- GOMES, Maria Fernando. **Conservação Preventiva – condições de reserva: novos paradigmas de visibilidade e acesso às coleções museológicas**. Tese (Doutorado em Conservação e Restauro de Bens Culturais – Especialização em Conservação de Pintura) - Escola das Artes, Universidade Católica Portuguesa, Porto, 2018.
- GRANATO, Marcus; ABALADA, Victor Emmanuel Teixeira Mendes; SUDANO, Rafael. **Mapa Interativo dos Museus Universitários no Brasil**. 2020. Disponível em: <https://indd.adobe.com/view/44e9e5e0-0c20-4bd0-936a-3ab0e14900a1>. Acesso em 10 nov. 2022.
- GRUZMAN, Carla. **Educação, ciência e saúde no museu: uma análise enunciativo-discursiva da exposição do Museu de Microbiologia do Instituto Butantã**. 2012.

Tese (Doutorado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

HERNÁNDEZ-ARELLANO, María Yazmín; SÁNCHEZ-MORA, María del Carmen; AGUILERA-JIMÉNEZ, Patricia. Una reflexión acerca de los Museos y Centros de Ciencia en tiempos de pandemia. **JCOM América Latina**, vol. 04, ed. 01, p. 1-8, 2021.

HOOPER-GREENHILL, Eilean. Education, communication and interpretation: towards a critical pedagogy in museums. *In*: HOOPER-GREENHILL. **The education role of the museum**. London: Routledge, 1999. p. 3-27.

ICOM. **Museums, museum professionals and COVID-19: survey results**. ICOM, COVID-19, maio 2020. Disponível em: <https://icom.museum/wp-content/uploads/2020/05/Report-Museums-and-COVID-19.pdf>. Acesso em 27 out. 2022.

MAE. Disponível em: <https://mae.usp.br/>. Acesso em 13 nov. 2022.

MARANDINO, Martha; MARTINS, Luciana Conrado; GRUZMAN, Carla; CAFFAGNI, Carla Wanessa; ISZLAJI, Cynthia; CAMPOS, Natália F.; MÔNACO, Luciana; SALGADO, Maurício; FIGUEROA, Ana Maria Senac; BIGATTO, Mauro. As Abordagem Qualitativa Nas Pesquisas Em Educação Em Museus. **Encontro Nacional de Pesquisa em educação em ciências - VII ENPEC - Florianópolis**, novembro, 2009.

MARANDINO, Martha. Museus de ciências, coleções e educação: relações necessárias. **Museologia e Patrimônio**, v. 2, n. 2, p. 1-12, 2009.

MARANDINO, Martha; COSTA, Andréa Fernandes. **Educação Museal na Pandemia: articulações frente aos desafios atuais**. Publicação online, 2020.

MARINS, Álvaro; CRUZ, Ana Carolina de Souza; MELO, Ana Cristina Viana de; COSTA, Ana Lourdes de Aguiar; MAESTRALI, Bruno; PÉROLA, Liana; JORGE, Marcelo Gonczarowska; CHAGAS, Mario de Souza; NIEMEYER, Marcos; ALBERNAZ, Patricia; MOREIRA, Romilda; NAVES, Valentina. Reserva técnica viva: como os museus estão tornando suas reservas técnicas mais acessíveis. **Museália: Revista de cultura e museus**, Brasília, n. 1, Ano 1, p. 48-52, 2010.

MARTI, Frieda; COSTA, Andréa. Revisitando os Museus na Pandemia: sobre Educação Museal Online e Cibercultura. Notícias. **Revista Docência e Cibercultura**, maio de 2020. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/re-doc/announcement/view/1107>. Acesso em 07 nov. 2022.

- MARTI, Frieda Maria. Práticas de educação museal online forjadas na/com as redes sociais digitais da Seção de Assistência ao Ensino do Museu Nacional (SAE/MN). **Periferia**, vol. 14, n. 1, p. 128-156, 2022.
- MARTINS, Luciana Conrado; CASTRO, Fernanda; ALMEIDA, Adriana Mortara. Como fazer depois de 2020? A Política Nacional de Educação Museal em um contexto pós-pandêmico. **Cadernos do CEOM**, Chapecó, vol. 34, n. 54, p. 43-54, 2021.
- MASSARANI, Luisa; ALVARO, Marcela Vitor; ROCHA, Jessica Norberto; ABREU, Willian Vieira de; SILVEIRA, Fiorella; MORALES, Sigrid Ignacia Falla; PINEDA, Patricia Castellanos; MACÍAS-NESTOR, Alba Patricia. Mediadores de centros e museus de ciência: um estudo sobre os profissionais que atuam na América Latina. **Museologia e Patrimônio**, Rio de Janeiro, v. 14, n.1, p. 446-466, 2021.
- MENESES, Ulpiano T. Educação e museus: sedução, riscos e ilusões. **Ciência e Letras**, Porto Alegre, n. 27, p. 91- 101, 2000.
- OLIVEIRA, Mayara Manhães de. “**Acesso restrito**”? Refletindo sobre reservas técnicas de museus e públicos não especializados. 2018. Monografia (Especialização *lato sensu* em Divulgação e Popularização da Ciência) - Fundação Oswaldo Cruz, Casa de Oswaldo Cruz, Rio de Janeiro, 2018.
- OLIVEIRA, Mayara Manhães de; GRUZMAN, Carla. Divulgação científica nos "bastidores" dos museus: um estudo exploratório sobre as reservas técnicas. **Ciência em Tela**, v. 12, n. 2, p. 1-14, 2019. Disponível em: <http://www.cienciaemtela.nutes.ufrj.br/>. Acesso em: 03 nov. 2022.
- OLIVEIRA, Mayara Manhães de. “**A preservação não é só deixar guardado**”: uma análise dos sentidos da Reserva Técnica Visitável do MAE-USP. 2021. 249f. Dissertação (Mestrado em Divulgação da Ciência, Tecnologia e Saúde) – Casa de Oswaldo Cruz, Fundação Oswaldo Cruz. Rio de Janeiro: 2021.
- PEREIRA, Daiane. “**Reserva técnica viva**”: extroversão do patrimônio arqueológico no Laboratório de Arqueologia Peter Hilbert. 2015. Dissertação (Mestrado em Arqueologia) - Programa de Pós-Graduação em Arqueologia, Universidade Federal do Sergipe, Laranjeiras, 2015.
- RAMOS, Francisco Régis Lopes. **A doação do objeto**: o museu no ensino de História. Chapecó: Argos, 2004.
- RECUERO, Raquel. A rede é a mensagem: efeitos da difusão de informações nos sites de rede social. In: VIZER, Eduardo (org.). **Lo que McLuhan no previó**. Buenos Aires: La Crujía, 2012. p. 205-223. Disponível em: <http://www.raquelrecuero.com/artigos.html>. Acesso em 17 nov. 2022.

RBCMU. Rede Brasileira de Coleções e Museus Universitários. Disponível em: <http://rbcmu.com.br/>. Acesso em 10 nov. 2022.

ROCHA, Luisa Maria Gomes de Mattos. Relação ciência e público: compartilhar sentidos e saberes. In: PINHEIRO, Lena Vânia; PRÍNCIPE, Eloísa (org.). **Múltiplas facetas da comunicação e divulgação científicas: transformações em cinco séculos**. Brasília: IBICT, 2012. p. 227-250.

SANTOS, Maria Célia Teixeira Moura. **Encontros museológicos: reflexões sobre a museologia, a educação e o museu**. Coleção Museu, Memória e Cidadania. Rio de Janeiro: MinC/IPHAN/DEMU, 2008.

THIEMEYER, Thomas. The storeroom as promise: the discovery of the ethnological museum depot as an exhibition method in the 1970s. **Museum Anthropology**, vol. 40, n. 2, p. 143-157, 2017.

USP. **Resolução nº 5937, de 26 de julho de 2011**. Baixa o Regimento do Museu de Arqueologia e Etnologia. São Paulo: Reitoria da Universidade de São Paulo, 2011.

VASCONCELLOS, Camilo de Mello; SILVA, Maurício André da. A mediação comunitária colaborativa: novas perspectivas para educação em museus. **ETD - Educação Temática Digital**, v. 20, n. 3, p. 623-639, 2018.

VASCONCELLOS, Camilo de Mello. Arqueologia e educação patrimonial: a experiência do MAE-USP. **Rev. CPC**, São Paulo, n.27, p.255-279, 2019.

VINHAS, Lilian Veiga; PAULA, Maria Angela Boccara de. Divulgação científica: eventos presenciais em uma instituição científica e tecnológica federal brasileira. **JCOM América Latina**, vol. 4, ed. 1, 2021. Disponível em: https://jcomal.sissa.it/pt-br/04/01/JCOMAL_0401_2021_A04. Acesso em 03 nov. 2022.

Mayara Manhães de Oliveira

Mestre em Divulgação da Ciência, Tecnologia e Saúde pela Casa de Oswaldo Cruz / Fiocruz. Museóloga do Museu da Vida Fiocruz, onde atua no Serviço de Museologia. Integra o grupo de pesquisa Educação, Museus de Ciências e seus Públicos.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4114-9357>

E-mail: mayara.oliveira@fiocruz.br

Carla Gruzman

Doutora em Educação pela Universidade de São Paulo. Pesquisadora e educadora no Museu da Vida Fiocruz, onde integra a equipe do Núcleo de Estudos de Público e Avaliação em Museus. É docente no Programa de Pós-graduação em Divulgação da Ciência, Tecnologia e Saúde e no Curso de Especialização em Divulgação e Popularização da Ciência, ambos vinculados a Casa de Oswaldo Cruz, Fundação Oswaldo Cruz. Líder do grupo de pesquisa Educação, Museus de Ciências e seus Públicos.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7947-959X>

Email: carla.gruzman@fiocruz.br

Estratégias de marketing (g)locais no Museu do Folclore

Local marketing strategies on the Museu do Folclore

**Isabela Maria de Oliveira Borsani
Paulo Celso Liberato Corrêa**

RESUMO

Neste artigo, analisamos em que medida o projeto Sala do Artista Popular (SAP), do Museu do Folclore, articula simultaneamente os eixos da tradição e da mercantilização, a partir de ferramentas de *marketing*, para salvaguardar a sustentabilidade de produções folclóricas brasileiras. O projeto SAP objetiva combinar a produção de conhecimento e o *marketing* para construir uma relação alternativa com o mercado, dotando as práticas culturais de autonomia e independência, e protegendo o folclore da homogeneização de técnicas e estilos e da perda de conhecimentos tradicionais. Partimos de fundamentos teóricos que articulam conceitos como globalismo e localismo, hibridização cultural, mercantilização da alteridade, fetiche do patrimônio e cultura de massa. Como método, realizamos uma revisão bibliográfica, entrevista e observação participante de exposições. Este trabalho foi apresentado na reunião do Comitê de Marketing e Relações Públicas, realizada no dia 4 de setembro de 2019, durante a 25ª Conferência Geral do ICOM em Kyoto, no Japão.

Palavras-chave: Museu do Folclore; (g)local; cultura popular; artesanato; globalização.

ABSTRACT

In this article, an analysis is made into the extent in which the Sala do Artista Popular (SAP – Folk Artist Room) project, from the Museu do Folclore, simultaneously articulates the axes of tradition and commodification, based on marketing tools, to safeguard the sustainability of Brazilian folklore production. The SAP project aims to combine knowledge production and marketing to build an alternative relationship with the market, providing cultural practices with autonomy and independence, and protecting folklore from homogenization of techniques and styles and loss of traditional knowledge. Starting from theoretical foundations that articulate concepts such as globalism and localism, cultural hybridization, commodification of alterity, heritage fetishism and

mass culture. As a method, a bibliographic review was carried out, interviews and participant observation of exhibitions. This paper was presented at the Marketing and Public Relations Committee meeting held on September 4, 2019, during the 25th ICOM General Conference in Kyoto, Japan.

Keywords: Folklore Museum; (g)local; popular culture; crafts; globalization.

Introdução

Um dos eixos norteadores propostos pela 25ª Conferência Geral do ICOM, realizada em Kyoto, Japão, em 2019, foi a discussão sobre como os museus podem se conectar com as questões globais. Afinal, esta conexão é uma forma desses equipamentos culturais se manterem relevantes nos dias de hoje, isto é, de não perderem o foco nos temas que afetam a vida e o cotidiano das pessoas. Num país como o Brasil, a definitiva consolidação da justiça social e dos direitos humanos continua a ser adiada pela desigualdade no nível de distribuição de renda e no acesso a determinados bens e serviços. Esse problema tem suas raízes na configuração dependente e periférica do Brasil no sistema capitalista internacional, estruturado atualmente de modo globalizado.

A dinâmica entre os domínios do “global” e do local” se configurou em um espectro dicotômico e ao mesmo tempo híbrido a partir dos anos 1980 (Canclini, 2008), com a queda de barreiras econômicas nacionais e o avanço das novas tecnologias de informação e comunicação que reduzem as distâncias. Do ponto de vista cultural e ideológico, essa hibridação entre localismos e globalismos “não é sinônimo de fusão sem contradições” (Canclini, 2008, p. XVIII), pois potencializa interações, e, conseqüentemente, conflitos dentro das sociedades que compõem o sistema-mundo. Para os otimistas, o desafio da subsistência cultural a essas novas configurações epistemológicas é o de desmistificar falsas oposições, como aquela entre “moderno” e “tradicional”, e permitir o desenvolvimento de “uma multiculturalidade criativa” (Canclini, 2008, p. XVIII).

A partir desse pano de fundo, neste artigo avaliamos em que medida o projeto Sala do Artista Popular (SAP), do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP), também conhecido por Museu do Folclore, articula simultaneamente os eixos da tradição

e da mercantilização, a partir de ferramentas de marketing, para salvaguardar a sustentabilidade de produções folclóricas brasileiras. A Sala do Artista Popular (SAP), principal projeto do Museu do Folclore, foi criada em 1983 por iniciativa da escritora, poetisa e historiadora da arte Lélia Coelho Frota, então diretora do Instituto Nacional do Folclore. Sua ideia era trazer artistas do país inteiro, com transporte e estadia, para que expusessem no museu e vendessem suas peças sem ter que pagar intermediário algum, deixando em troca uma delas para a instituição (Baía, 2008). O objetivo da Sala do Artista Popular é “constituir-se como espaço para a difusão da arte popular, trazendo ao público objetos que, por seu significado simbólico, tecnologia de confecção ou matéria-prima empregada, são testemunho do viver e fazer das camadas populares”¹.

O formato da SAP é o de uma exposição de curta duração, dinamizadora da ação de comunicação do museu ao motivar o público a voltar para ver o que há de novidade (Figura 1). Se, por um lado, esse tipo de exposição obedece a uma lógica mercadológica de “renovação da oferta”, por outro lado ela permite que o discurso do museu se renove, se diversifique ou, ainda, tenha sua complexidade enriquecida por novas formas de expor um bem ou um conjunto de bens culturais (Prats, 2006).

Identificamos na iniciativa dois eixos principais que a tornam um *case de marketing* a ser investigado e divulgado: 1) a exposição ao público da pesquisa etnográfica realizada para a curadoria das obras, o que agrega valor ao objeto exposto; e 2) a comercialização das obras ao fim da exposição, o que confere ao museu um caráter de galeria, para além de sua função museal.

¹ Texto de abertura dos catálogos da SAP, que estão disponíveis na internet no site do CNFCP (em português): http://www.cnfcp.gov.br/interna.php?ID_Secao=124.

Partimos de fundamentos teóricos que articulam questões como globalismo e localismo, hibridização cultural, mercantilização da alteridade, fetiche do patrimônio e cultura de massa. Como método, realizamos uma revisão bibliográfica sobre o Museu do Folclore e a Sala do Artista Popular; uma entrevista com Luís César Baía², pesquisador do Museu do Folclore e integrante da equipe responsável pela curadoria das exposições em 2019; e uma observação participante da atual exposição “Maria de Lourdes Candido: álbum de família”, em cartaz no museu de 6 de junho de 2019 a 7 de julho de 2019.



Figura 1: Fotografia de “Pau, cordas, cores e [re]invenções”, exposição da 198ª Sala do Artista Popular, com o tema "carimbó". Fonte: Acervo dos autores, 2019.

² Entrevista concedida aos autores no dia 19 de junho de 2019.

Um diagnóstico do global: multiculturalismo e localismo

A adoção do atual significado de “cultura” ocorreu por volta do final do século XIX. Segundo Eagleton, à época, o sintagma passou a designar “um modo de vida característico” (Eagleton, 2005, p. 23). Tal significado contrapôs-se à cultura pretensamente universal do Iluminismo e encampou as expressões populares provenientes de diferentes tempos e nações, grupos étnicos e classes sociais, rompendo com o paradigma da cultura como expressão erudita restrita a alguns grupos sociais. Raymond Williams distingue três conceitos modernos de cultura, sendo o primeiro equiparado à “civilidade”, com raízes etimológicas no trabalho rural; o segundo, do século XVIII, iluminista, como sinônimo de “civilização”; e o terceiro, mais próximo do atual, que tem sua concepção no final do século XIX e consolidação no século XX, designando neutramente uma “forma qualquer de vida” (Williams *apud* Eagleton, 2005, p. 19-20). Segundo Terry Eagleton, ao escrever sobre a ideia de cultura,

É este sentido da palavra [culturas de diferentes nações e períodos, classes sociais e econômicas] que tentativamente criará raízes em meados do século XIX, mas que não se estabelecerá decididamente até o início do século XX. Embora as palavras “civilização” e “cultura” continuem sendo usadas de modo intercambiável, em especial por antropólogos, cultura é agora também quase o oposto de civilidade (Eagleton, 2005, p. 25).

É na passagem de um conceito de cultura normativo, como civilização e erudição, para um conceito tentativamente neutro, como expressão de um modo de vida, que emergem questões acerca da preservação, pesquisa e difusão de culturas locais e populares, previamente silenciadas e, muitas vezes, esquecidas. Some-se a tais mudanças e novos protagonismos sociais o fenômeno da globalização.

Ao mesmo tempo em que emergem novas expressões culturais erigidas por identidades culturais silenciadas, rompem-se barreiras econômicas e políticas e difundem-se as novas tecnologias de informação, comunicação e transporte. Neste cenário, culturas locais e expressões globais rivalizam-se e hibridizam-se num multiculturalismo pleno de contradições. Cabe nos perguntarmos, conforme avalia Canclini, se o movimento globalizador democratiza a possibilidade de combinações entre tradições locais e globalismos a ponto de proporcionar uma “multiculturalidade criativa”, ou se oferece riscos à tradições excluídas do mercado global (Canclini, 2008, p. XVII).

No atual estágio do capitalismo, o consumo é parte fundamental na constituição das relações sociais. Conforme explicita o sociólogo brasileiro Renato Ortiz, “no processo de globalização, a cultura de consumo desfruta de uma posição de destaque. [...] ela se transformou numa das principais instâncias mundiais de definição da legitimidade dos comportamentos e dos valores” (Ortiz, 2003, p.10). Assim, a mesma lógica global de serialização de bens culturais que é defendida por uns como uma possibilidade de popularização dos mesmos por meio do consumo de massa, é apontada por outros, num raciocínio frankfurtiano (Adorno e Horkheimer, 2006) como fator risco às culturas tradicionais que não se enquadram em uma nova lógica industrial de produção cultural. Destacamos que, numa espécie de conciliação entre visões apocalípticas e integradas (Eco, 2008), Ortiz defende a possibilidade da coexistência entre uma economia industrial serializada e a persistência de tradições culturais. O autor afirma que

Quando falamos de uma economia global, nos referimos a uma estrutura única, subjacente a toda e qualquer economia. [...] A esfera cultural não pode ser considerada da mesma maneira. Uma cultura mundializada não implica o aniquilamento das

outras manifestações culturais, ela co-habita e se alimenta delas.
(Ortiz, 2003, p. 26-27)

Assim, o sociólogo acredita na possibilidade da coexistência cultural entre tradição e serialização, bem como avança em seu raciocínio sugerindo uma ideia de retroalimentação entre as duas chegando ao conceito de mundialismo, que se refere à adaptação da cultura hegemônica àquela local, configurando o que Canclini definiu como “hibridismo” (2008), um fenômeno típico de uma modernidade não-purista e não-tradicionalista. Para Ortiz, assim, há a possibilidade de existência simultânea entre a produção serializada de artefatos culturais, a que ele chama “standardização”, e outras expressões culturais que se contrapõem a essa serialização (Ortiz, 2003, p. 32-33).

Outra importante contribuição das ciências sociais para pensar o consumo do patrimônio cultural e, neste caso, a possibilidade de adaptação de formas tradicionais de produção artesanal às dinâmicas modernas de mercado são os estudos culturais britânicos (Hall, 1990). Essa corrente, que a partir da década de 1970 situa e analisa a emergência de novas identidades culturais em pesquisas acadêmicas, oferece um arcabouço teórico fundamental para pensarmos a inserção da cultura popular na sociedade globalizada. Stuart Hall afirma que, para além da possibilidade de coexistência entre tradição e serialização, ou entre local e global, a valorização da diferença torna-se maior quanto mais espraiam-se as técnicas seriais. Ele afirma que

Ao lado da tendência em direção à homogeneização global, há também uma fascinação com a diferença e com a mercantilização da etnia e da “alteridade”. [...] A globalização, na verdade, explora a diferenciação local. Assim, ao invés de pensar no global como “substituindo” o local seria mais acurado pensar numa nova articulação entre “o global” e “o local”. Este local

não deve, naturalmente, ser confundido com velhas identidades, firmemente enraizadas em localidades bem delimitadas. Em vez disso, ele atua no interior da lógica da globalização (Hall, 2005, p. 77).

Paralelamente aos cambiamentios no conceito de cultura, que passa a encampar, salvo problematizações, quase a totalidade de expressões criativas, quer sejam eruditas ou populares, a sociologia da arte também avança na atualização de seus conceitos em face do fenômeno da globalização. Se por um lado os estudos culturais demonstram a emergência de novas identidades culturais na pós-modernidade, que se hibridizam com fórmulas cartesianas de cultura constituindo novas alteridades, e, logo, novos exotismos, a sociologia da arte contribui para o argumento da valorização da autenticidade e da não-massificação, atualizando a reflexão sobre a “aura da obra de arte” de que trata Walter Benjamin (Benjamin, 1994). Ao contrário de Benjamin, que vê na reprodutibilidade técnica a desvalorização do “aqui e agora” da obra de arte (Benjamin, 1994, p. 182), a socióloga Nathalie Heinich afirma que

Esse conjunto de argumentos [argumentos de Benjamin sobre a perda da “aura” da obra de arte a partir da sua reprodução em massa] corre o risco, entretanto, de ocultar o fato de que essas técnicas de reprodução são justamente a condição de existência dessa aura: é porque a fotografia multiplica as imagens que os originais ganham um status privilegiado. (Heinich, 2001, p. 35)

Seja a partir da mercantilização da alteridade e do localismo no mundo global, seja a partir da valorização da autenticidade frente ao risco oferecido pelo desenvolvimento da indústria cultural, o fato é que persiste o seguinte um paradoxo no multiculturalismo da sociedade global. Em que medida os métodos industriais e globais tornam as

expressões culturais autóctones mais difundidas, contribuindo para sua salvaguarda, e em que medida as canibalizam, contribuindo para seu desaparecimento?

O conceito de apropriação cultural, originado na inflexão ética sobre apropriações cometidas por museus nos século XIX, atualmente é utilizado como ferramenta de resistência de grupos historicamente oprimidos que testemunham o aproveitamento comercial de suas expressões culturais sem sua “livre sanção de autoridade” (Young, 2008). As instituições culturais estariam praticando apropriações ao colecionarem e exporem acervos frutos de expedições e saques realizados quando ainda não existiam marcos legais sobre o patrimônio cultural nos locais de origem dos bens em questão (Crubellier, 1974).

O conceito de patrimônio cultural é fruto da mesma modernidade³ que engendrou a atual globalização. Desde o início, o pensamento e a prática sobre o patrimônio cultural pressupõem que as transformações sociais, econômicas e tecnológicas da modernidade são uma ameaça potencial à existência dos legados materiais e imateriais da criação humana (Choay, 2011). Inicialmente, a preocupação recaía sobre os patrimônios da cultura nacional, sobre os quais se construía a própria noção da identidade nacional. Posteriormente, a difusão do conceito antropológico de patrimônio cultural permitiu a sua extensão aos domínios do popular e do local, ao considerá-lo não apenas em relação aos objetos e práticas (a dança, a culinária, o prédio) passíveis de apropriação pela indústria cultural, mas aos processos de

³ A “modernidade” é um conceito que se refere às formas sociais, políticas, econômicas e culturais surgidas a partir do século XVI e que se consolidaram entre os séculos XVIII e XIX, sob a marca de dois grandes processos acontecidos na Europa Ocidental: a Revolução Industrial, cujo epicentro foi a Inglaterra, e a Revolução Francesa. A “modernidade” se difundiu para além da Europa, que até meados do século XX era o centro da ordem capitalista, graças ao desenvolvimento dos meios de transporte, das técnicas de produção e da expansão de mercados consumidores e fornecedores de matéria-prima pelas vias da colonização e da dependência econômica. (Berman, 1987; Hobsbawm, 2010).

elaboração de sentido e referência que presidem a produção daqueles mesmos objetos e práticas.

Assim, os movimentos de proteção do patrimônio cultural em sua vertente popular partem da percepção de que a industrialização e a modernização capitalista oferecem riscos de desarticulação e recorrem ao conceito de fetichização⁴ das formas de viver, saber e fazer das culturas locais, ameaçadas diante das instâncias globalizantes do mercado. A partir dessa fetichização, os processos pelos quais determinadas expressões culturais emergem seriam embotados em prol da espetacularização de seu resultado, ou de seu produto. A alienação, paralela à fetichização, por sua vez, tem o potencial de silenciar os ritos em nome dos bens, que, a partir da lógica mercadológica, podem ser peremptoriamente consumidos e descartados. Isto é, os bens culturais, materiais ou imateriais, podem ser transformados em objetos de consumo, em detrimento das manifestações culturais pelas quais eles são gerados (Veloso, 2009, p. 438-454).

Para desmistificar o fetichismo criticado, deve-se, então, compreender o patrimônio cultural por meio do conceito de “referência cultural” (Veloso, 2009, p. 438-454), por meio do qual aquele tem seu valor definido pela dinâmica de sentidos e valores compartilhados e comunicados entre os sujeitos para quem os artefatos ou rituais fazem sentido e servem de referência. O conceito de referência cultural tira o patrimônio da esfera do mercado ao focar nas relações simbólicas criadas pelos produtores do bem, ao invés de considerá-lo apenas como item consumível. O fato de um bem ser resultado de uma produção

⁴ O fetiche decorre de um "deslocamento simbólico" de um elemento para outro, que por si só não possui o atributo que define o elemento original. Para as ciências sociais, o fetichismo da mercadoria é a ilusão da consciência humana, causada pela economia mercantil, na qual as relações sociais (entre pessoas) são vistas como relações entre coisas; o objeto toma o lugar das relações sociais que o produziram. (Marx, 2014).

coletiva é o que dá ao patrimônio força e legitimidade para subsistir às transformações no campo da cultura.

Desse modo, um desafio para os museus que querem manter um papel ativo e político como um núcleo de engajamento comunitário é o de compensar os aspectos homogeneizantes da globalização mais prováveis de serem impostos à cultura das comunidades locais. Essa preocupação está presente na resolução do ICOM da Mesa Redonda de Santiago do Chile de 1972, que propõe uma mutação no papel do museu na América Latina, para que se torne uma instituição integral, isto é:

[...] a serviço da sociedade, da qual é parte integrante e que possui nele mesmo os elementos que lhe permitem participar na formação da consciência das comunidades que ele serve; que ele pode contribuir para o engajamento destas comunidades na ação, situando suas atividades em um quadro histórico que permita esclarecer os problemas atuais, isto é, ligando o passado ao presente, engajando-se nas mudanças de estrutura em curso e provocando outras mudanças no interior de suas respectivas realidades nacionais (ICOM, 1972).

Com base nesse marco teórico fundamentado na negociação conciliatória entre preservacionismo e desenvolvimentismo (Baía, 2008), a Sala do Artista Popular foi orquestrada em favor da sobrevivência de expressões culturais dos mais diversos rincões brasileiros.

Brasil: salvaguarda, política pública e Museu do Folclore

No Brasil, as décadas de 1960 e 1970 representaram o momento em que a modernização conservadora das estruturas do capitalismo nacional, em associação com o capital multinacional, representaram o crescimento dos índices de produção e consumo. Porém, a esse período histórico estão atrelados grandes custos sociais, como o endividamento externo, o aumento da concentração de renda e das desigualdades sociais e regionais, cujas potenciais manifestações de crítica e resistência eram neutralizadas pelo aparato jurídico-repressivo da ditadura militar instituída em 1964 (Alves, 2005).

Nesse período, surgem tensões entre a prática do patrimônio cultural no Brasil e as consequências do desenvolvimentismo, como a urbanização, a industrialização e as migrações populacionais. Desde sua fundação em 1938, o órgão oficial federal de preservação do patrimônio, o Serviço Nacional do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) atuou principalmente na salvaguarda dos elementos de “pedra e cal”, como monumentos e sítios históricos relacionados aos valores estéticos e artísticos da elite e a um passado no qual se encontrariam as raízes da identidade nacional, sobretudo na influência lusitana.

Porém, a importância artística e cultural de edifícios e monumentos históricos não era mais argumento suficiente para mantê-los intactos, caso fossem considerados obstáculos ao caminho do progresso e seus "monumentos" modernos - a cidade, a fábrica, a estrada. Então, em consonância com as diretrizes da UNESCO, o SPHAN buscou demonstrar a convergência entre os interesses do patrimônio e os do desenvolvimento, correlacionando valor cultural com valor econômico. Os bens culturais seriam considerados como mercadorias de potencial turístico e indicadores para uma forma adequada de desenvolvimento (Fonseca, 2005).

Até então, a cultura popular não fazia parte da esfera das políticas públicas do patrimônio cultural, só estando presente nos museus como itens de coleções etnográficas. Ela permanecia objeto de interesse dos estudiosos do folclore, que pesquisavam, documentavam e interpretavam os saberes e fazeres populares, seus ritos, festas, conhecimentos e formas de expressão a partir de valores exteriores às comunidades que os geraram. Mantinha-se, assim, a distinção entre a cultura erudita e a popular, entre a arte e o artesanato.

Ainda na década de 1970, a criação do Centro Nacional de Referência da Cultura (CNRC) em Brasília, pelo artista plástico e designer gráfico Aloísio Magalhães, representou uma mudança nos rumos da relação entre o patrimônio cultural e a cultura popular no Brasil. Instituição não-governamental, o CNRC funcionou entre 1975 e 1979, e seus projetos eram voltados para os bens culturais até então excluídos das representações oficiais da cultura brasileira. Era o caso dos bens gerados pela cultura popular, na manifestação de seus saberes e fazeres, que passavam a ter reconhecidos seu valor histórico e artístico.

A igreja e o prédio monumental são bens culturais, mas de um nível muito alto. São o resultado mais apurado da cultura. [...] [Sobre as artes populares, artesanais:] Pela própria razão de ser uma atividade popular não tem consciência do seu valor. Quem faz uma igreja sabe o valor do que faz. Mas quem trabalha com couro, por exemplo, nem sempre. (Fonseca, 2005).

Assim, a diferença entre essa concepção ampliada e antropológica de patrimônio e a que era desenvolvida pelos órgãos oficiais até então era que a primeira cuidava das “coisas vivas” e a segunda, das “mortas”. Porém, segundo Magalhães, “é através das

coisas vivas que se deve verificar que as do passado não devem ser tombadas como mortas” (Fonseca, 2005).

A equipe multidisciplinar do CNRC era responsável pela pesquisa e documentação dos saberes e fazeres da cultura brasileira, primeiramente para compreender o funcionamento dos processos culturais de cada comunidade: como as comunidades tratavam as matérias primas, quais tecnologias pré-industriais utilizavam, como inventavam objetos utilitários (Fonseca, 2005). A partir dessa compreensão, se poderia atuar com essas comunidades e sobre elas de modo a dinamizar aqueles processos e seus produtos finais.

A intenção subjacente era a de promover um modelo de desenvolvimento socioeconômico apropriado às condições locais dessas comunidades e compatível com os vários contextos culturais brasileiros (Fonseca, 2005). Surgiria daí uma indústria alternativa marcada pela diversidade dos saberes artesanais brasileiros, em oposição ao que Magalhães via como um “achatamento do mundo” gerado pela industrialização e que resultava na perda ou diminuição dos caracteres específicos da cultura (Itaú Cultural, 2016). Assim, para Aloísio e seus colegas, a dinâmica e pluralidade da tradição (viva, não estática) é que conferiam caráter nacional aos bens culturais brasileiros; a cultura autêntica, viva, era a riqueza, o artigo de exportação do Brasil (Fonseca, 2005).

Essa concepção ampliada e antropológica do patrimônio já se encontrava presente no rejeitado anteprojeto do escritor modernista e folclorista Mário de Andrade para a criação do SPHAN, em 1936. O pensamento e prática do CNRC serviram de mote para a criação, em 1979, da Fundação Pró-Memória, presidida por Magalhães, dentro da estrutura do então Ministério da Educação e Cultura. A influência deste momento de transição no âmbito das políticas de patrimônio cultural continuou ao longo da década de 1980 e serviu de base aos artigos

referentes a este setor na Constituição de 1988, a primeira promulgada após o fim da ditadura militar⁵.

Nesse contexto, foi fundado no Rio de Janeiro, em 1968, o Museu do Folclore (Figura 2) e, pela Campanha de Defesa do Folclore Nacional (CDFN), órgão do Ministério da Educação e Cultura. O idealizador do museu foi o etnólogo, folclorista e historiador Edison Carneiro⁶, membro da Comissão Nacional de Folclore, órgão governamental brasileiro surgido das recomendações da UNESCO, à qual era vinculado. Em 1976, a CDFN foi transformada em Instituto Nacional do Folclore, integrando a recém-criada Fundação Nacional de Arte (Funarte); e o Museu do Folclore ganhou o nome de Edison Carneiro em homenagem póstuma ao seu criador.

⁵ Segundo o artigo 216 da Constituição Federal, “constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem:”as formas de expressão; os modos de criar, fazer e viver; as criações científicas, artísticas e tecnológicas; as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais; e os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico”.

⁶ Quando presidente da Campanha de Defesa do Folclore Nacional, Carneiro iniciou a montagem da biblioteca Amadeu Amaral (1961) e da aquisição de peças para criação do Museu do Folclore. Ele foi demitido do cargo pela ditadura militar em 1964 e faleceu em 1972.



Figura 2: Fachada do Museu do Folclore, no bairro do Catete, Rio de Janeiro. Fonte: Acervo dos autores, 2019.

Integrando o IPHAN desde 2003, já com o nome de Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP), o museu atua hoje nacionalmente e sua missão consiste na pesquisa, documentação, difusão e execução de políticas públicas de preservação e valorização dos mais diversos processos e expressões da cultura popular. Atualmente, seu acervo museológico conta com cerca de 17 mil itens. Lá também funciona, desde 1961, a Biblioteca Amadeu Amaral, que reúne acervo bibliográfico, arquivístico e audiovisual de fontes primárias, pesquisas etnográficas e da produção científica e administrativa do museu, compreendendo mais de 200 mil itens.

Se, nas décadas de 1960 e 1970, houve uma articulação entre a concepção antropológica de cultura e os projetos de desenvolvimento nacional, a partir da década de 1980, o que se vê no Brasil é o aprofundamento do modelo neoliberal de desenvolvimento econômico.

Na área da cultura, o marco desse processo foi a implementação em 1991 da Lei de Incentivo à Cultura, cujo funcionamento conferia ao mercado a primazia na decisão sobre a aplicação de recursos em projetos culturais. Pouco a pouco, o Estado recuou de antigas áreas de investimento, abrindo espaço para a ação do mercado em setores como a saúde, a cultura e a educação. A partir de 1995, o governo Fernando Henrique Cardoso consagrou o lema “A Cultura é um bom negócio” nas ações do Ministério da Cultura.

A partir de 2003, essa orientação também foi seguida pelos governos do Partido dos Trabalhadores, período no qual a criação da Secretaria de Economia Criativa pelo Ministério da Cultura em 2011 coroou a visão da cultura como ativo econômico, cuja matéria prima inesgotável seria a criatividade humana. Nesse período, as políticas públicas de cultura refletiram a influência da ideia de “indústria criativa”, manifestada na “Convenção para Proteção e Promoção da Diversidade de Expressões Culturais” elaborada na reunião da Unesco de Paris, em 2005, e ratificada pelo Brasil. Essa perspectiva acenava para o deslocamento de uma prática simbólica coletiva, a cultura, para a esfera da capacidade criativa dos indivíduos, passível de gerar inovação valor econômico (Lopes e Santos, 2008).

Essa mudança de perspectivas, alinhada aos ditames da globalização, também influenciou os rumos das ações desenvolvidas pelo CNFCP. Em 1998, foi implementado o Programa de Apoio às Comunidades Artesanais (PACA) que, partindo do conceito antropológico de cultura, buscava desenvolver, apoiar e proteger as atividades artesanais tradicionais em comunidades onde elas estivessem ameaçadas de extinção ou desfiguração. O PACA atuou em parceria com o Programa Comunidade Solidária do governo federal por meio do projeto Artesanato Solidário. Essas ações se aproximavam mais

do mercado ao priorizarem aspectos como geração de renda, emprego, competitividade e gestão.

Dando continuidade ao trabalho do PACA, em 2009, o museu lançou o Programa de Promoção do Artesanato de Tradição Cultural (Promoart), que visa a apoiar diretamente os polos produtores de artesanato tradicional nas periferias das grandes cidades e nas cidades do interior, em especial no Norte e no Nordeste do país. O Promoart atua diretamente sobre os processos de produção, escoamento e divulgação do artesanato, de modo a equilibrar a preservação dos saberes e fazeres dos artistas artesãos com a inclusão daquelas comunidades nos mercados interno e externo. A metodologia do programa é elaborada pelo museu e sua execução foi garantida pelo convênio entre a Associação Cultural de Amigos do Museu do Folclore Edison Carneiro (Acamufec) com o IPHAN e a parceria institucional com o Banco Nacional de Desenvolvimento Social (BNDES) até 2011, e depois com a Companhia Vale do Rio Doce.

Sala do Artista Popular e (g)localismo

Em sintonia com a mediação entre cultura popular e desenvolvimento nacional que era a tônica das ações da CNRC e da FNPM na época de sua criação, a SAP combinaria a produção de conhecimento e o *marketing* para construir uma relação alternativa com o mercado, permitindo assim que as práticas culturais populares fossem realizadas de forma mais autônoma e independente, protegendo-as dos riscos de homogeneização de técnicas e estilos e da perda de conhecimentos tradicionais. Simultaneamente a esse processo, houve a reelaboração da exposição de longa duração do museu, inaugurada em 1984. A partir de então, as exposições de longa duração passariam a comunicar ao

público o conceito antropológico de cultura, apresentando o artista como criador e sua obra como criação simbólica (Baía, 2008).

Aqueles que costumam realizar turismo em busca de uma experiência autêntica certamente estão familiarizados com *souvenirs* produzidos em larga escala, que pouca afinidade têm com o local que se visita. Mesmo produtos típicos de determinadas regiões, com indicações geográficas protegidas, como os vidros de Murano, em Veneza, são replicados de modo massificado por técnicas industriais de reprodutibilidade que em nada se assemelham com os processos artesanais que outorgam selos de autenticidade a esses bens. Mesmo assim, a facilidade econômica e a similaridade estética dessas réplicas conquistam turistas, tornando-se um risco aos modos de fazer originários e ao próprio comércio de produtos artesanais.

Devido ao “*mix de marketing*” (Kotler, 1999) competitivo promovido aos produtos de grandes corporações, é um desafio do mundo globalizado transformar a exclusividade em algo estimulante a ponto de preservar a sustentabilidade dos modos de fazer tradicionais, evitando sua extinção, em que pese a valorização da autenticidade. Intervenções de instituições públicas, por meio de tombamentos e políticas públicas são um modo de salvaguardar a preservação de técnicas tradicionais de produção. Paralelamente, a comunicação e o *marketing* são ferramentas fundamentais para a ampla difusão de conhecimento sobre esses saberes, com foco na conscientização e no engajamento do público acerca das práticas tradicionais, seus pormenores e sua importância.

O projeto SAP apresenta ao público do Museu do Folclore não apenas o produto material das práticas artesãs, mas recorre a recursos expográficos e audiovisuais para trazer aos visitantes o resultado do que seria uma espécie de curadoria etnográfica, embora a equipe do Museu do Folclore prefira abdicar do termo “curadoria” em nome do

que chamam apenas de “pesquisa etnográfica”. Em outras palavras, o processo tradicional de produção com o qual os pesquisadores do Museu têm contato ao longo de suas investigações vêm à tona nas exposições, proporcionando ao público visitante conhecer não apenas o resultado dos processos, mas a atuação do artesão sobre a matéria prima, passando por suas técnicas e seu processo criativo, até a finalização da peça a ser exposta e/ou vendida.

Parte-se do princípio de que o conhecimento acerca do processo produtivo da peça agrega valor a ela. No projeto SAP, então, cabe aos recursos expográficos comunicar a certeza para o consumidor de estar em contato com um objeto autêntico e produzido de forma socialmente responsável. Enfatiza-se que tanto a autenticidade do objeto, em contraposição à obra reproduzida tecnicamente (Heinich, 2001), quanto à responsabilidade social são características valorizadas pelo consumidor atual. Os catálogos que resultam das exposições da SAP⁷, por exemplo, diferentemente de um catálogo de exposição que apresenta fotografias dos itens expostos, ilustram, também, o registro da expedição etnográfica que gerou a exposição, configurando-se em um catálogo etnográfico, segundo Baía⁸.

A mediação, proporcionada pela SAP, entre a produção de conhecimento sobre a cultura popular e a demanda por autenticidade da cultura do consumo se revela no exemplo das cerâmicas utilitárias produzidas pelas mulheres do povoado de Passagem, na Bahia, exibidas no museu entre 8 de maio de 9 de junho de 2003. Essas cerâmicas são tradicionalmente feitas em um processo conhecido como “queima a céu aberto”, de origem indígena e que consiste em preparar as peças de barro numa estrutura de camadas de lenha e folhas de flandres

⁷ Disponíveis na internet no site do CNFCP (em português). Ver: http://www.cnfcp.gov.br/interna.php?ID_Secao=124

⁸ Entrevista concedida aos autores no dia 19 de junho de 2019.

(Mendonça *et al.*, 2003). As peças que surgem desse processo possuem manchas decorrentes da queima que já foram vistas como “defeitos” pelos revendedores, desvalorizando assim seu preço no mercado. O CNFCP deu às ceramistas um forno, para que elas pudessem fazer peças sem manchas para o mercado, ao mesmo tempo em que estimulou a comunidade a manter o processo de queima a céu aberto. O resultado dessa ação, além da salvaguarda de um conhecimento que se perderia com a morte dos seus detentores, também gerou repercussões no âmbito do mercado: assim que se difundiu a informação de que as manchas eram fruto de um processo tradicional de produção, o preço das peças queimadas a céu aberto passou a superar o das peças feitas no forno.

Esse diferencial competitivo criado pelo Museu do Folclore por meio do projeto SAP vem ao encontro do paradoxo da indústria cultural moderna suscitado pelo sociólogo Edgar Morin, no qual “a indústria cultural deve [...] superar constantemente uma contradição fundamental entre suas estruturas ‘burocratizadas-padronizadas’ e a originalidade (individualidade e novidade) do produto que ela deve fornecer” (Morin, 1997, p.24). Ele explica que se as instituições tendem a focar em inovação “é porque existe [...] uma necessidade de variedade e individualidade no consumo, e porque a máxima eficácia comercial se encontra nessa forma estranha, mas relativamente descentralizadora de autoconcorrência”, em contraposição à tendência global à serialização (Mendonça *et al.*, 2003).

Além de fomentar formas tradicionais de produção, a SAP retira do processo de comercialização a figura do intermediário, que em geral é quem compra as peças dos artesãos por preços mais baixos e as revendem para lojas especializadas que, por sua vez, irão atender ao consumo dos turistas e moradores dos grandes centros urbanos. E os ganhos obtidos por essa comercialização a preços elevados,

geralmente, não retornam às comunidades que produziram aqueles bens culturais. Há de se considerar também a presença dos imitadores: artesãos que fazem versões mais simples de certos tipo de arte popular com a finalidade expressa de vendê-las, aumentando a oferta mas diminuindo os padrões de qualidade e os preços no mercado, gerando problemas para os artesãos que tem uma relação referencial autêntica com o artesanato produzido. Segundo Baía, pode-se verificar essa dinâmica na produção de garrafas com paisagens de areia colorida típicas de Majorlândia, no Ceará (Baía, 2010) (Figura 3).



Figura 3: Garrafas de areia colorida produzidas em Majorlândia, no Ceará, à venda no ponto de comercialização do Museu do Folclore. Fonte: Acervo dos autores, 2019.

Na SAP, o artista tem o controle sobre a definição dos preços das suas obras e até mesmo sobre a forma como elas são expostas. O artista define o valor que deseja receber por cada peça, ao qual é somado uma taxa de 20%, que é recolhida para o museu por meio da

sua associação de amigos. De acordo com a maior ou menor demanda do público pelas suas peças, o artista pode propor reajustes nos preços, repô-las caso se esgotem ou pedi-las de volta para tentar sucesso em outro ponto de venda ou evento. A centralidade geográfica do Museu do Folclore na cidade do Rio faz dele um ponto de venda privilegiado. A realização de feiras, shows musicais e afins no jardim do vizinho Museu da República faz com que muitas pessoas venham a descobrir a existência do Museu do Folclore, aumentando o número de visitas e vendas durante os finais de semana em que aqueles eventos acontecem.

O projeto está aberto à participação de artistas do Brasil inteiro. Uma comissão de técnicos do museu recebe e seleciona as solicitações de exposição enviadas pelos artistas ou instituições culturais públicas ou privadas. As pesquisas etnográficas que desembocam nas exposições são feitas de modo ativo e reativo. Algumas partem de sugestões de artistas e comunidades, outras são propostas de modo espontâneo pela equipe do Museu, mantendo-se, sempre, a preocupação de agir de modo imparcial a pressões de colecionadores e comerciantes pela exposição de determinadas peças.

Até 2020, quando o Museu do Folclore precisou fechar as portas devido à pandemia de COVID-19, aconteciam entre oito e dez edições do evento por ano, cada uma delas durando cerca de um mês. A pesquisa etnográfica que antecede as exposições envolve a ida de técnicos da instituição ao local de origem da manifestação cultural. Nelas são produzidos registros audiovisuais que serão apresentados ao público nas exposições, contextualizando o meio sociocultural do artesão e apresentando as relações de sua produção com o grupo no qual se insere. O trabalho de pesquisa antropológica se transforma num catálogo, disponibilizado ao público em forma física e digital.



Figura 4: Recursos expositivos contextualizam a produção dos artesãos. Fonte: Acervo dos autores, 2019.

Todas as peças exibidas no salão estão à venda para o público. Os artistas estão sempre presentes na inauguração das exposições e, ocasionalmente, participam de oficinas e demonstrações ao vivo das suas técnicas. A divulgação garantida pela SAP através da exposição, dos catálogos e da cobertura de imprensa permite aos artistas aumentar a visibilidade da sua produção, abrindo novas oportunidades de expansão de mercado. O público, por sua vez, adquire os objetos e entra em contato com a realidade de outras culturas e de outras comunidades que não a sua (Figura 4).

Quanto ao público consumidor da SAP, existem aqueles que detém um capital cultural que os habilita a reconhecer o valor econômico, artístico e simbólico das peças, como é o caso de colecionadores, lojistas e pesquisadores. Para os visitantes em geral

do museu, a gama de motivações é ampla e também significativa das percepções vigentes quanto à arte, o artesanato e a cultura dos grupos de artesãos:

A leitura do Livro de Opinião da SAP revela que muitos desses visitantes querem apenas ter uma peça do “nosso artista brasileiro que, apesar de tudo, fazem peças tão bonitas”. Outros são mais explícitos e afirmam que “algumas peças são de raríssima beleza, apesar da maioria deles serem analfabetos”, referindo-se aos seus autores; “porque lembra a minha infância”; “lembra a minha terra natal”. Já na lojinha, ouve-se, diariamente opiniões do tipo: “porque gosto das figurinhas de barro”, quando falam da arte figurativa do Alto do Moura/PE; ou “porque gosto da azulzinho daqueles *pavãozinhos*” [sic], querendo falar das peças dos Figureiros de Taubaté/SP; ou “dos boizinhos do Maranhão”; finalmente, “porque a gente pode comprar coisas belíssimas com preço baixo” (Baía, 2008).

A venda dos objetos produzidos pelos artistas da SAP acontece no espaço da exposição, o qual se oferece imediatamente ao público que entra no Museu pela Rua do Catete, visto que se encontra bem em frente à porta; a exposição permanente se encontra à direita. Saindo daquela primeira sala, a integração entre os espaços do museu e as narrativas patrimoniais e de venda continua ao longo de um corredor, onde são expostos e vendidos objetos relacionados às edições passadas do projeto e que liga a SAP ao que seria a loja do museu propriamente dita.

Embora os funcionários do museu chamem afetuosamente esse último espaço de “lojinha”, ele é oficialmente definido pela instituição como “ponto de comercialização”, o que marca sua diferença em relação a uma loja de museu convencional e também

sua complementaridade à SAP, da qual surgiu organicamente ao reunir os itens que nela eram exibidos. Outra diferença é que, sendo objetivo do museu aumentar a capilaridade comercial dos artesãos, não há a preocupação de se esconder o contato dos fornecedores, cuja exclusividade é uma informação estratégica para as lojas convencionais de artesanato. Ainda hoje, todos os objetos à venda são exclusivamente oriundos da SAP. À exceção das publicações produzidas pelo museu, não se vendem ali itens de artistas externos ao projeto ou *souvenirs* tradicionais como canetas e camisetas com a marca da instituição. Essa marca está presente, porém, na identidade visual das sacolas de papelão onde o consumidor leva sua compra.

Embora o Museu do Folclore se comunique no ciberespaço por meio de seus próprios perfis em redes sociais e por um portal institucional que contém sua agenda, bases de dados, e outras informações de serviços (Museu, 2023), a instituição ampliou o escopo de atuação da Sala do Artista Popular em março de 2023 ao disponibilizar na *internet* uma vitrine virtual das peças de artesanato tradicional e de arte popular que já foram exibidas na SAP. No endereço *web* “mercadobrasil.art.br”, o Museu divulga os itens já expostos, bem como os contatos das comunidades de artesãos e dos artesãos individuais. Apesar de não ser possível a compra virtual, o *site* indica a disponibilidade da peça no ponto de comercialização do Museu ou diretamente com o produtor.

Esse ponto de comercialização pode bem ser o primeiro lugar do museu a ser conhecido, caso o visitante entre pelo acesso localizado dentro do jardim do Museu da República. Em um e em outro caso, os espaços de compra e venda no museu se localizam nas entradas do museu e são integrados ao circuito expositivo, um dos expedientes recomendados e reproduzidos nas suas congêneres pelo mundo afora.



Figura 5: Ponto de comercialização do Museu do Folclore, afetuosamente chamado de “lojinha” pelos funcionários da instituição. Fonte: Acervo dos autores, 2023.

Quanto a esse aspecto, ainda que a comercialização dos objetos decorra da necessidade de escoamento da produção dos artistas e artesãos da SAP, ao contrário da perspectiva de lucro e sustentabilidade que preside as lojas varejistas dos museus em geral, a loja do Museu do Folclore obedece a vários quesitos recomendados para o merchandising museal contemporâneo. Dentre eles⁹, destaca-se a relação existente entre o caráter exclusivo das peças e o discurso do museu, pois os consumidores desejam encontrar nos museus produtos diferentes dos que se encontram nas lojas comuns (físicas ou online). Além disso, é importante para o visitante encontrar produtos que representem uma

⁹ Segundo a opinião de consultores de design e marketing responsáveis pelos projetos de renovação das lojas de museus como o Museum of Modern Arts de Nova York (USA), o Victoria & Albert de Londres (UK) e o Rijkmuseum de Amsterdã (NL), por exemplo. (Murphy: 2017; Shapley, 2011).

continuidade da experiência proporcionada pela instituição. Mesmo que as motivações do visitante-consumidor para a aquisição das peças sejam bastante diversificadas, como atesta a citação previamente reproduzida, a contextualização das formas de produção, materiais e origem dos objetos reforça a autoridade do discurso do museu sobre as obras que preserva e exhibe.

Em termos da variedade dos materiais, técnicas e origens dos itens vendidos ali, a loja serve de microcosmo do acervo e do discurso museal. Em geral, os objetos são acompanhados por uma etiqueta com informações sobre o objeto (Figura 6), condições de criação, quem o produziu e onde. Ressalte-se que várias edições da SAP apresentaram a produção de artistas e comunidades apoiadas por projetos do CNFCP, como o PACA e o Promoart. Por outro lado, a diversidade do caráter utilitário dos objetos (decoração, brinquedos, utensílios domésticos, roupas) oferece a multiplicidade de opções buscadas pelos consumidores não apenas nas lojas e, mais especificamente, nas lojas de museu, mas na própria experiência cultural em si.

Some-se a isso o fato de que muitos dos objetos, pelo seu tamanho e disposição nas prateleiras, podem ser manuseados livremente pelo visitante-consumidor, uma interação significativa se considerarmos o fato de que muitos objetos semelhantes àqueles se encontram ali, naquele mesmo prédio, preservados, expostos e valorizados na condição de patrimônio cultural musealizado. Diferentemente das lojas de museus tradicionais, nas quais são ofertados como *souvenirs* objetos comuns de consumo em que se inclui a marca do museu, ou recortes de obras e peças nele presentes, no Museu do Folclore, é a própria obra que está à venda, o que suscita uma espécie de desmistificação da aura da obra, que, em lugar de transitar entre espaço expositivo e reserva técnica, como ocorre nos

museus tradicionais, passa de obra exposta a objeto de consumo, sendo, pois, dessacralizada.



Figura 6: Maracas do carimbó – instrumento musical de produção artesanal, exibido na Sala do Artista Popular e à venda. Acompanha etiqueta com indicação de origem da peça. Fonte: Acervo dos autores, 2019.

Essa mesma relação de proximidade entre o visitante e o objeto e de acesso direto ao acervo é desenvolvida pela concepção museográfica adotada pela instituição na década de 1980, na qual as vitrines foram abolidas, sendo utilizadas apenas quando motivos de segurança o exigem (Baía, 2008). Rompe-se, de certa forma, a antiga distância construída entre os objetos vivos da cultura popular, vivida e atualizada cotidianamente e os objetos mortos e sacralizados da cultura erudita dos quais os museus nasceram como depositários.

Considerações finais:

Projetos como a SAP são importantes para o futuro das tradições, pois consideram-nas como um elemento dinâmico da cultura que, como tal, está necessariamente em relação contínua com os demais aspectos da realidade social, como é o caso do consumo. Na sua evolução histórica, a cultura popular passou por diversos momentos de mudança que configuraram estruturalmente os saberes e fazeres. Não se trata, pois, de manter os processos simbólicos de referência cultural eternamente fixados no passado, tirando-os do tempo histórico, mas de mantê-los vivos e atuais. Ao mesmo tempo, as ações de instituições públicas como o CNFCP serviram para absorver e diminuir os impactos das ações do mercado e da globalização sobre a identidade das comunidades populares locais.

Sendo a impermanência própria da cultura, o que significa dizer que definimos socialmente o que desejamos lembrar e preservar e o que relegamos ao esquecimento, constitui-se uma função primordial das instituições de memória o uso das ferramentas disponíveis na sociedade para salvaguardar culturas que julgamos ser importantes para entendermos nosso presente e nosso futuro. É nesse bojo que a Sala do Artista Popular, do Museu do Folclore, adota as ferramentas do *marketing* para posicionar-se no mercado de bens culturais de modo competitivo, fazendo frente à autoconcorrência a que alude Morin, bem como à concorrência com a produção global e industrial de cultura.

Em tempos nos quais o consumo e as relações comerciais tornam-se o código de mediações interpessoais e interculturais, é extremamente desafiador imaginar alternativas de subsistência que abram mão da inserção mercadológica. É nesse ponto que a SAP é um caso de sucesso na salvaguarda do folclore. Por meio de uma conciliação entre o preservacionismo cioso dos métodos de produção artesanais e o desenvolvimentismo associado às inovações

do mercado, a equipe da SAP tem conseguido fomentar a subsistência e o desenvolvimento de comunidades artesãs a partir de sua própria produção. Cumpre-se enfatizar que o caráter público do Museu do Folclore, neste caso, é mais um fator que contribui para a autonomia, em relação ao lucro, das decisões encaminhadas pela instituição, o que confere maior independência ao museu na definição de políticas públicas para a cultura popular.

Desse modo, a Sala do Artista Popular representa um caso de sucesso do uso de ferramentas próprias de empresas de ampla concorrência para a salvaguarda do patrimônio cultural brasileiro, ainda que desafios continuem a ser lançados sobre formas pouco mediatizadas. Se a autenticidade e a alteridade são hoje valores considerados como positivos pelo mercado consumidor, não é garantido que bens detentores dessas qualidades se tornem conhecidos e publicizados, a despeito do uso de ferramentas e estratégias de comunicação e *marketing*. Assim, concluímos que o caso em questão reúne um elemento fundamentais para a preservação da cultura popular brasileira: o bom aproveitamento das oportunidades mercadológicas aliado à autonomia curatorial dos pesquisadores, o que permite a construção com os artistas artesãos e suas comunidades de um espaço de atuação política no mercado de bens artesanais que lhes confere visibilidade e voz.

Referências

- ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- ALVES, Maria Helena Moreira. **Estado e oposição no Brasil (1964-1984)**. São Paulo: Edusc, 2005.
- BAÍA, Luiz César. **Garrafas que guardam símbolos e sonhos: a arte em areia colorida de Majorlândia**. Rio de Janeiro: Museu de Folclore Edison Carneiro/IPHAN, 2010.
- BAÍA, Luiz César. **Sala do artista popular: tradição, identidade e mercado**. Dissertação de Mestrado do Programa de Pós Graduação em Museologia e Patrimônio/UNIRIO. [Online] 2008. Disponível em: http://ppg-pmus.mast.br/dissertacoes/luiz_cesar_baia.pdf. Acesso em: 25 de junho de 2019.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. **Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 165-196.
- BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. São Paulo : Companhia das Letras, 1987.
- CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Edusp, 2008.
- CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. São Paulo : Estação Liberdade, 2011.
- CRUBELLIER, Maurice. **Histoire culturelle de la France: XIXe-XXe siècle**. Paris: Colin, 1978.
- EAGLETON, Terry. **A ideia de cultura**. São Paulo: UNESP, 2005.
- ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- FONSECA, Maria Cecília Londres. **O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP & A, 2005.
- HOBBSAWM, Eric. **A era das revoluções: Europa 1789-1848**. São Paulo: Paz e Terra, 2010.
- ICOM. 1972/ICOM - Mesa-Redonda de Santiago do Chile. **Revista Museu**. [Online] Disponível em: <https://www.revistamuseu.com.br/site/br/legislacao/>

- museologia/3-1972-icom-mesa-redonda-de-santiago-do-chile.html. Acesso em: 25 de junho de 2019.
- Itaú Cultural. **Diagrama CNRC**. Ocupação. [Online] 2016. Disponível em: https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/aloisio-magalhaes/o-gestor-cultural/?content_link=2. Acesso em: 25 de junho de 2019.
- KOTLER, Philip. **Marketing para o século XXI**: como criar, conquistar e dominar mercados. Rio de Janeiro: Ediouro, 2009.
- LOPES, Ruy Sardinha; SANTOS, Verlane Aragão. **Economia, cultura e criatividade**: tensões e contradições. [Online] 25 de 02 de 2011. Disponível em: <https://www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Midia/Economia-cultura-e-criatividade-tensoes-e-contradicoes-%25250D%25250A/12/16464>. Acesso em: 25 de junho de 2019.
- MAGALHÃES, Aloísio. **E o triunfo?** A questão dos bens culturais no Brasil. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1985.
- MARX, Karl. O capital: crítica da economia política. *In*: **Livro primeiro**: o processo de produção do capital, vol. 1. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.
- MENDONÇA, Elizabete; LIMA, Ricardo Gomes; RAMOS, Maria José Chaves. **Ribando potes**: cerâmica de Passagem. Rio de Janeiro: Museu de Folclore Edison Carneiro/Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular/FUNARTE/Ministério da Cultura, 2003.
- MURPHY, Adrian. Retail in museums: continuing the visitor experience through the museum shop. **Museums + Heritage**. Disponível em: <https://advisor.museumsandheritage.com/features/retail-museums-continuing-visitor-experience-museum-shop>. Acesso em: 25 de junho de 2019.
- MUSEU de Folclore Edison Carneiro. **Portal institucional do Museu de Folclore Edison Carneiro**. Disponível em: http://www.cnfcp.gov.br/interna.php?ID_Secao=2. Acesso em: 10 abr. 2023.
- ORTIZ, Renato. 2003. **Mundialização e cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- PRATS, Llorenç. La mercantilización del patrimonio: entre la economía turística y las representaciones identitarias. **PH**, nº 58 - Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. [Online] 2006. Disponível em: <http://www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/2176>. Acesso em: 25 de junho de 2019.
- SHAPLEY, Halley. **Exhibit A**: the museum store. [Online] 2011. Disponível em: https://giftshopmag.com/article/exhibit_a_the_museum_store/. Disponível em: 25 de junho de 2019.

SHERMAN, D. J. The bourgeoisie, cultural appropriation, and the art museum in nineteenth-century France. **Radical History Review**, v. 1987, no. 38. 1987, p. 38–58.

VELOSO, Mariza. O fetiche do patrimônio. **Habitus**, vol. 4, no. 1. 2009, p. 438-454.

YOUNG, James O. **Cultural appropriation and the arts**. New Jersey: Blackwell, 2008.

Isabela Maria de Oliveira Borsani

Assessora de Comunicação no Instituto Nacional da Propriedade Industrial. Doutoranda em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Mestre em Comunicação e Cultura (2019, UFRJ). Possui mestrado profissional pela Universidade de Roma 1, La Sapienza, no curso de Comunicação Digital para o Patrimônio Cultural (Digital Heritage) (2017) e graduação em Comunicação Social - Publicidade e Propaganda pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2009). Pesquisadora do Núcleo de Estudos de Mídia, Emoções e Sociabilidade (Nemes/UFRJ). De 2010 a 2021, atuou na área de comunicação em instituições de memória e patrimônio cultural, por meio do Instituto Brasileiro de Museus, tendo coordenado as Assessorias de Comunicação do Museu Histórico Nacional e do Museu da República. Atualmente atua na divulgação da propriedade intelectual por meio do Instituto Nacional da Propriedade Industrial. Possui especial interesse no papel da mídia nas construções de memória e de identidades culturais. Autora de Achados do Matadouro de São Cristóvão: o artefato arqueológico virtualizado no Museu Histórico Nacional. **ANAIS DO MUSEU PAULISTA**, v. 27, p. 1-37, 2019. CV Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6771714702045872>

Paulo Celso Liberato Corrêa

Técnico em Assuntos Culturais do Instituto Brasileiro de Museus. Doutorando no Programa de Pós-Graduação em História Social da UFRJ. Bacharel em Ciências

Sociais pelo Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Mestre em Ciência Política pelo Programa de Pós-Graduação em Ciência Política da UFRJ. Entre 2011 e 2015, trabalhou na Coordenação de Financiamento e Fomento do Departamento de Difusão, Fomento e Economia de Museus do Ibram. Desde 2015 trabalha no Arquivo Histórico e Institucional do Museu da República/Ibram.

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1565447020391517>

Museu da Maré: um exemplo do papel da Museologia Social na redução dos impactos da pandemia de COVID-19 nas favelas

Museu da Maré: an example of Social Museology's role in impact reduction during the COVID-19 pandemic in the favelas

Mariah Cristina Rodrigues Carbone

RESUMO

A Museologia Social rompe com os paradigmas dos museus tradicionais da modernidade ao questionar o papel social dos museus. Os parâmetros estabelecidos pelo movimento da Nova Museologia propõem a valorização das diversidades culturais, a participação da comunidade na construção coletiva dos acervos, assim como no desenvolvimento local e na resolução das demandas sociais presentes nos lugares que os museus se encontram. O Museu da Maré se constitui como museu social de favela e exerceu o papel de fundamental importância durante o período da pandemia da COVID-19. Desse modo, o seguinte artigo tem a intenção de contextualizar os desdobramentos críticos que contribuíram para a ruptura paradigmática do campo museológico com a Declaração de Santiago para demonstrar como as práticas estabelecidas pelo Museu da Maré através de seus agentes participativos colaboraram para amenizar os impactos da pandemia no território da favela do Complexo da Maré.

Palavras-chave: Museologia Social; Memória; Agência; Pandemia; Maré

ABSTRACT

Social Museology breaks with the paradigms of traditional modern museums by questioning the social role of museums. The parameters established by the New Museology movement propose the valorization of cultural diversity, community participation in the collective construction of collections, as well as local development and the resolution of social demands present in the places where museums are located. The Museu da Maré (Maré Museum) is a social favela museum and played a fundamental role during the COVID-19 pandemic. Thus, the following article aims to contextualize those critical developments that contributed to the paradigmatic rupture of the museological field starting with the Declaration of Santiago to demonstrate how the practices established by Museu da Maré through its participation agents collaborated to mitigate the impacts of the pandemic in the territory of the Complexo da Maré favela.

Palavras-chave: Social Museology; Memory; Agency; Pandemic; Maré

As favelas da cidade do Rio de Janeiro são conhecidas por possuírem becos e vielas estreitos com centenas de casas que abrigam grandes famílias em pequenos cômodos. Muitas vezes a falta de espaço para construir mais um cômodo ao entorno da residência demonstra a necessidade de construir um andar acima. Com isso é possível observar o crescimento das favelas a partir de uma arquitetura verticalizada. Essa pode ser uma simples descrição da complexa paisagem urbana das favelas, mas com o intuito de ressaltar a capacidade de construção e reconstrução das favelas e de seus moradores.

Quando a pandemia da COVID-19 se instaurou no país, a vulnerabilidade dos moradores das favelas da cidade do Rio e de outros lugares se tornou evidente. Manter o isolamento e o distanciamento social impostos pela pandemia não foi tão fácil dentro das favelas, seja pelo pequeno espaço das residências, seja pela necessidade de muitos moradores continuarem as jornadas de trabalho para a sustentação de suas famílias. Por outro lado, boa parte da população perdeu o emprego. Ao longo dos meses de isolamento social foi possível acompanhar pelas mídias o aprofundamento das desigualdades sociais em um cenário em que a população pobre ficou à mercê dos impactos devastadores da pandemia.

Se ao longo das décadas o campo museológico se posicionou criticamente para repensar as práticas e a função social dos museus com o movimento da Nova Museologia, diante do cenário pandêmico essa realidade se tornou cada vez mais progressiva. Os grandes e pequenos museus buscaram adequar os acervos às mídias digitais, promoveram plataformas com visitas virtuais e passaram a engajar com maior frequência as redes sociais. Os museus sociais tiveram a missão de conscientizar as comunidades sobre meios de prevenção e arrecadar mantimentos para as famílias em situação de vulnerabilidade. O Museu da Maré teve que ressignificar a missão do museu de promover

a memória, a história e o sentimento de pertencimento local para, em conjunto com a comunidade, conter os impactos da COVID-19, reconstruindo no presente a ponte que une o passado a novas possibilidades de futuros.

Nesse sentido, veremos adiante como as políticas do movimento da nova museologia com a Museologia Social se configuraram como uma demanda emergente dos museus latino-americanos diante de suas especificidades históricas pela experiência do processo colonialista. Ao abordarmos o contexto que levou o campo dos museus à uma autoavaliação, veremos como as definições de museu foram sendo modificadas de acordo com os diferentes cenários da contemporaneidade permitindo novos formatos do fazer museal, possibilitando que o Museu da Maré se configure como um exemplo diante do papel desempenhado ao participar ativamente na redução dos danos da pandemia nas favelas do Complexo da Maré.

Museus do passado

A partir da análise de Pierre Nora podemos contextualizar o museu como um lugar de memória ao considerar seus aspectos material, simbólico e funcional. Nora nos diz que a função dos lugares de memória é parar o tempo, bloquear o esquecimento e materializar o imaterial. Seu aspecto simbólico pode ser compreendido, pela oposição entre os lugares dominantes e os lugares dominados, enquanto que o aspecto funcional pode ser entendido como a transmissão da lembrança na sua ordem pedagógica:

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

funcional, como um manual de aula, um testamento, uma associação de antigos combatentes, só entra na categoria se for objeto de um ritual. Mesmo um minuto de silêncio, que parece o exemplo extremo de uma significação simbólica, é ao mesmo tempo o recorte material de uma unidade temporal e serve, periodicamente, para uma chamada concentrada da lembrança. Os três aspectos coexistem sempre. Trata-se de um lugar de memória tão abstrato quanto à noção de geração? É material por seu conteúdo demográfico; funcional por hipótese, pois garante, ao mesmo tempo, a cristalização da lembrança e sua transmissão; mas simbólica por definição visto que caracteriza por acontecimento ou uma experiência vivida por um pequeno número de uma maioria que deles não participou (Nora, 1993, p. 21-22).

Com o fim da história-memória, Pierre Nora aponta que a história se tornou uma ciência social e que a memória se tornou um fenômeno puramente privativo, desse modo, ele nos diz que a memória nacional foi a última reencarnação da história-memória. Considerando o aspecto funcional do museu como um lugar de memória definido por Nora, responsável por transmitir e cristalizar a memória no sentido pedagógico, podemos pensar como o papel educativo do museu na modernidade atuou na reprodução da história oficial da nação que se coloca como uma história única.

Ao traçar a perspectiva histórica dos museus brasileiros, a historiadora Myrian Santos no artigo “Museus Brasileiros e Políticas Culturais” assinala autores como John Gillis, Jessica Evans e David Boswell que apontam para a relação entre os museus e a formação dos Estados nacionais. Santos nos diz que alguns desses autores se guiaram pelas ideias de Michel Foucault ao considerarem os museus como instituições abertas ao público capazes de ordenar, civilizar e

disciplinar grandes setores da população. No entanto, Santos ressalta que diferente de outros países os museus nacionais no Brasil não poderiam estar associados às práticas disciplinares sobre grandes setores populacionais, considerando que a desigualdade de renda e educacional no histórico do país levou apenas as classes mais altas a frequentarem os primeiros museus nacionais.

O primeiro museu criado no Brasil foi o Museu Imperial em 1818 por D. João VI, após a instauração da República ele passou a ser chamado de Museu Nacional. O Museu Imperial se configurou como um museu de história natural que armazenou a riqueza natural do Império. O Museu Imperial foi inaugurado com finalidades acadêmicas, sendo mais voltado para a pesquisa do que para o público. Diferente dos museus de história natural europeus, o Museu Imperial "indicava a importância dos recursos naturais para o novo Estado que se consolidava e a relação de desigualdade na constituição de perfis nacionais" (Santos, 2004, p. 56). Na Europa, os museus nacionais mostravam as riquezas culturais de cada nação; e nos países de origem pré-Colombiana como o Peru, México, Bolívia e Guatemala, os museus arqueológicos se configuraram como os mais importantes da nação.

Diferente de outros países da América Latina que passaram pela experiência colonial, os museus no Brasil após a Independência foram erguidos sob um conjunto de símbolos que demarcaram a construção do novo Estado vinculado à metrópole portuguesa:

Os museus latino-americanos podem ser compreendidos como parte das narrativas nacionais constituídas a partir de regimes de poder que entrelaçavam de forma desigual antigas metrópoles e suas colônias (Pratt, 1999; Mignolo, 2000). Também em relação à constituição das nações latino-americanas é preciso considerar que o Brasil ocupou um lugar cujas especificidades precisam

ser bem demarcadas. Se houve uma tendência nos países que declaravam a independência das matrizes colonialistas em criar um conjunto de símbolos que lhes desse autonomia por meio da ruptura radical com a antiga metrópole (Lowenthal, 1976), no Brasil, esses símbolos criados após a declaração da Independência marcaram a singularidade do Império, ou seja, um novo Estado que não procurava a ruptura radical com Portugal (Santos, 2004, p. 56).

Considerando os museus nacionais dos países latino-americanos que passaram pelo processo de colonização, Santos (2004) aponta que os discursos oficiais expostos nesses museus reforçaram na memória coletiva nacional as relações de poder coloniais entre colônia e metrópole. Diante da especificidade do processo histórico dos museus latino-americanos, os museus enfrentaram um duplo desafio, tanto trabalho com a diversidade cultural quanto com o problema da desigualdade social:

Se antes eram associados a narrativas oficiais da nação e à cultura das elites dominantes, os museus, tanto europeus como norte-americanos, aparecem hoje como espaços de negociação em que os diversos atores demonstram um cuidado cada vez maior com a diversidade cultural e com o fato de que constroem narrativas sobre o “outro”. No Brasil, onde a desigualdade social atinge níveis muito superiores, os museus enfrentam, entretanto, um duplo desafio: ao se abrirem a uma participação maior do público necessitam trabalhar não só com a diversidade cultural do país, respeitando as diversas gramáticas locais, a partir da contribuição de tecnologias e abordagens desenvolvidas na esfera transnacional, mas também com problemas de distribuição de renda e poder, responsáveis pela exclusão de grande parte

da população das arenas culturais. Será a partir da capacidade de resposta a questões que surgem do entrelaçamento entre especificidades locais e estruturas e processos mais amplos, portanto, que poderemos esperar uma renovação das instituições que se voltam para a preservação do patrimônio cultural do país (Santos, 2004, p. 68-69).

Na revisão crítica da política museal contemporânea feita pela pesquisadora mexicana Brenda Caro Cocotle é destacado que mesmo com os movimentos críticos direcionados aos museus a partir da década de 1970, a discussão sobre a herança colonial dos museus só veio à público através do campo da arte contemporânea. Entre os movimentos críticos da área museológica, Cocotle (2019) aponta para o movimento da Nova Museologia que surgiu com a Mesa de Santiago em 1972, buscando assim redefinir a função social dos museus e o movimento da Museologia Crítica que considerou o museu como um espaço público de conflitos com suas próprias peculiaridades. Ao remontar os nodos problemáticos do museu na contemporaneidade, Cocotle indica para o seu fundamento epistêmico pautado sob a lógica colonial associado à narrativa do Estado-nação e para a estrutura de poder criada através do seu mecanismo de visibilidade:

Como já foi dito, o museu, enquanto instituição moderna, tem seu fundamento epistêmico e sua razão de ser na lógica colonial, quer seja ele concebido do ponto de vista de sua vinculação com a narrativa do Estado-nação e os processos de patrimonialização e discursos da memória associados, quer seja considerado como uma instância a mais, dentro de um complexo maior, que permite estabelecer determinadas estruturas de poder, dada sua condição de exercer ou não um mecanismo de visibilidade - do exhibir e ser exibido (Cocotle, 2019, p. 4).

Brenda Cocotle identifica duas tendências que operam na tentativa de desmontar o arcabouço colonial no museu. A primeira se refere à política de identidade e representatividade estabelecida com os processos de multiculturalismo e da hibridização cultural que ocorreu em paralelo à crise do tradicionalismo do Estado-nação. A segunda tendência diz respeito à introdução dos conceitos das teorias decoloniais do “Sul” global com reflexões sobre as narrativas e representações vindas dos discursos coloniais ao oferecerem uma solução epistemológica no campo dos museus.

Portanto, podemos dizer que os museus que atuavam sob a lógica do nacionalismo colonial desempenharam o papel de centralizar o conhecimento histórico e cultural sob a lógica da racionalidade moderna a partir de uma ótica eurocêntrica, assim como o de sistematizar e hierarquizar as categorias das peças de exposição. Ao longo dos anos essas circunstâncias foram alvo de críticas por parte dos movimentos sociais e do próprio campo dos museus que foram levados a reavaliarem o significado do fazer museal.

A guinada da Museologia Social na construção de pontes para o futuro

Constata-se a partir da década de 1950 que o movimento crítico na museologia latino-americana passou a questionar a função social dos museus. No âmbito das políticas culturais, entre os eventos ligados ao Conselho Internacional de Museus (ICOM), as contribuições vindas da América Latina se destacaram no fomento das rupturas com as práticas do museu tradicional.

O ICOM foi fundado no ano de 1946 como uma organização internacional, não governamental e sem fins lucrativos, vinculado formalmente à Unesco com o intuito de criar parâmetros e

recomendações para as práticas museais, definindo assim os papéis sociais dos museus. Entre os principais eventos latino-americanos realizados pelo ICOM que romperam com a antiga concepção de museu e influenciou a abertura para a Nova Museologia Social, podemos pontuar a importância do Seminário Regional da Unesco que ocorreu em 1958 no Rio de Janeiro, onde foi enfatizada a função educacional dos museus.

Os museólogos Mário Chagas e Inês Gouveia ao refletirem sobre os caminhos que levaram o mundo dos museus a uma autoavaliação, destacam no contexto histórico da década de 60 a contribuição dos movimentos sociais nas críticas às instituições tradicionais e à crise humanitária global:

Na ocasião, o mundo dos museus já havia experimentado a crítica dos movimentos sociais dos anos 1960, incluindo aí o movimento estudantil, o movimento negro, o movimento feminista e o movimento hippie; já havia passado pela experiência da Mesa-Redonda de Santiago do Chile (1972), pela Revolução dos Cravos (1974) em Portugal, pelas guerras coloniais na África e pela guerra americana no Vietnã. Os jovens, por todo canto, manifestavam suas insatisfações com o sistema estabelecido e com as guerras, anunciavam uma era de paz e amor e produziam novos modos de vida e novas formas de comportamento. A América Latina vivia o drama das ditaduras militares, das torturas e das perseguições políticas e ao mesmo tempo dos movimentos de luta e de resistência (Chagas; Gouveia, 2014, p.9).

Em 1972, ocorreu a Mesa Redonda de Santiago no Chile que se configurou como um marco na história da Museologia. O evento teve a finalidade de debater o desenvolvimento e o papel dos museus no mundo contemporâneo. Foi decidido que o

museu, como uma instituição pública, tem o papel fundamental na resolução dos problemas no meio urbano e rural, contribuindo para o desenvolvimento científico e para a educação permanente, tomando consciência dos seus aspectos técnicos, sociais, econômicos e políticos para pensar o futuro da sociedade. As recomendações desta mesa foram encaminhadas para Unesco, tendo como resultado a criação da Associação Latino Americana de Museologia (ALAM) e da Declaração de Santiago.

A Declaração de Santiago atribuiu ao museu o papel de agente participativo juntamente com a comunidade na identificação e resolução das demandas locais e o comprometimento com o desenvolvimento social e cultural, definindo assim alguns dos princípios básicos da ideia de “museu integral” que opera à serviço da sociedade:

Que o museu é uma instituição a serviço da sociedade, da qual é parte integrante e que possui nele mesmo os elementos que lhe permitem participar na formação da consciência das comunidades que ele serve; que ele pode contribuir para o engajamento destas comunidades na ação, situando suas atividades em um quadro histórico que permita esclarecer os problemas atuais, isto é, ligando o passado ao presente, engajando-se nas mudanças de estrutura em curso e provocando outras mudanças no interior de suas respectivas realidades nacionais (Declaração de Santiago, 1972).

Podemos considerar desta forma que a Mesa de Santiago influenciou anos depois os princípios para a Nova Museologia instituída na Declaração de Quebec em 1984. Teve como principal apelo à nível internacional a melhoria das condições de vida, o desenvolvimento das populações e seus projetos para o futuro. O movimento para uma Nova

Museologia com a Declaração de Quebec estabeleceu os fundamentos para uma museologia ativa, interdisciplinar e crítica diante dos conflitos sociais:

Para atingir este objetivo e integrar as populações na sua ação, a museologia utiliza-se cada vez mais da interdisciplinariedade, de métodos contemporâneos de comunicação comuns ao conjunto da ação cultural e igualmente dos meios de gestão moderna que integram os seus usuários. Ao mesmo tempo que preserva os frutos materiais das civilizações passadas, e que protege aqueles que testemunham as aspirações e a tecnologia atual, a nova museologia – ecomuseologia, museologia comunitária e todas as outras formas de museologia ativa – interessa-se em primeiro lugar pelo desenvolvimento das populações, refletindo os princípios motores da sua evolução ao mesmo tempo que as associa aos projetos de futuro (Declaração de Quebec, 1984).

Ao considerar o caráter cada vez mais interdisciplinar do museu e o desenvolvimento acelerado da ciência e da tecnologia, a Declaração de Caracas na Venezuela, em 1992, reconheceu o museu como um meio de comunicação de impacto social:

A função museológica é, fundamentalmente, um processo de comunicação que explica e orienta as actividades específicas do Museu, tais como a colecção, conservação e exibição do património cultural e natural. Isto significa que os museus não são somente fontes de informação ou instrumentos de educação, mas espaços e meios de comunicação que servem ao estabelecimento da interacção da comunidade com o processo e com os produtos culturais (Declaração de Caracas, 1992).

Como foi visto, a definição de museu esteve em constante processo de atualização ao longo das décadas. Embora o ICOM se estabeleça como uma organização responsável por formular as políticas internacionais do campo museológico, o Conselho Internacional de Museus não cria leis que obrigam os museus a seguirem suas orientações, mas estabelece parâmetros e recomendações que guiam as políticas culturais dos museus pelo mundo.

No ano de 2009 foi criado no Brasil o Instituto Brasileiro de Museus, vinculado ao Ministério do Turismo, com o principal objetivo de “valorizar os museus e promover o campo museológico, a fim de garantir o direito à memória, a universalidade do acesso aos bens culturais e o respeito à diversidade” (Ibram, 2014). No mesmo ano foi criado o Estatuto de Museus sob a Lei 11.904 que estabeleceu os princípios fundamentais dos museus no Brasil com os parâmetros e orientações estabelecidos pelo ICOM.

Os constantes processos de atualização e redefinição da função social dos museus nos mostram que uma única definição de museu não abrange todas as experiências museais contextualizadas no seu tempo histórico. Hoje podemos ver que novos termos foram sendo adicionados à definição de museu integral segundo a necessidade de contextos mais amplos. Na consulta pública para uma nova definição de museu implementada pelo ICOM Brasil no ano de 2021 foram escolhidos 20 novos termos pela comunidade museal brasileira. Entre os novos termos estão presentes as ideias de um museu antirracista, decolonial, inclusivo e comprometido com os Direitos Humanos.

Os direcionamentos estabelecidos por meio das conferências e seminários promovidos no campo da museologia latino-americana reafirmaram a emergência para a renovação de um museu que

represente seu público, que valorize as diversidades culturais e que esteja comprometido com o desenvolvimento social.

Museologia ativa em tempos de pandemia

O Museu da Maré foi inaugurado em maio de 2006 durante a 4ª Semana de Museus, embora o histórico de seus projetos e ações tenham sido iniciados anteriormente a partir do Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré (CEASM). O Museu da Maré localiza-se na Zona Norte do Rio de Janeiro, foi um dos primeiros museus comunitários criados na cidade a partir da iniciativa dos moradores como meio de reivindicar políticas públicas para o Complexo da Maré que atualmente é composto por 17 favelas.

O museu faz parte da Rede de Museologia Social do Estado do Rio de Janeiro que integra museus comunitários, ecomuseus, pontos de memória entre outras iniciativas que tem como objetivo difundir o debate acerca das práticas da museologia social no estado. Atendendo os parâmetros da nova museologia com as funções de comunicar e resolver as demandas e conflitos locais, o Museu da Maré desempenhou um papel essencial diante da COVID-19 ao se colocar como linha de frente na contenção dos danos da pandemia nas favelas da Maré.

Cláudia Rose da Silva uma das co-fundadoras do Museu da Maré destaca em sua pesquisa a respeito da constituição da Maré enquanto bairro que foi preciso a reinvenção do território diante dos estigmas direcionados ao complexo de favelas, considerando que “a identidade coletiva dos moradores é marcada pela violência e pelo estigma, que separa a cidade “formal” das favelas” (Silva, 2006, p.166). Pudemos observar que a formalização do Complexo da Maré como um bairro no âmbito político-administrativo estabeleceu-se pela falta de participação dos moradores, pela não solução da violência da região,

assim como pela falta de interesse do poder público em reverter no imaginário social o histórico de estigmatização das favelas. Diante da negação das organizações sociais da Maré a respeito do estigma negativo, fez-se necessário o reenquadramento desse imaginário social pelo ponto de vista dos moradores. Segundo Cláudia Rose:

Por meio de projetos como a Rede Memória e O Cidadão, os agentes do CEASM teimam em venerar aquilo que é desprezado no geral pelos enquadradores de uma memória coletiva: as memórias individuais, as lutas, o protagonismo, o patrimônio cultural dos moradores da Maré, e a importância da história desse lugar para a história de toda a cidade (Silva, 2006, p. 166-167).

A construção do acervo do Museu da Maré foi feita com o apoio dos moradores que doaram seus objetos pessoais à exposição “Os Tempos da Maré”. A exposição de longa duração “Os Tempos da Maré” é dividida por partes correspondentes aos tempos de cada época que perpassam a história da Maré, relatam os aspectos presentes no cotidiano dos moradores e propõem reflexões para transformações futuras. A narração das histórias do bairro e de seus habitantes dá protagonismo aos moradores na realização de suas memórias, do mesmo modo que ocorre o processo de musealização territorial. Dessa forma, as referências de memórias em comuns consolidam a identidade coletiva dos moradores mareenses, promovendo o sentimento de pertencimento, de valorização de si e do território. Perante o surgimento das primeiras notícias sobre o vírus da COVID-19, os moradores da Maré reagiram com o mesmo senso de coletividade que construíram o acervo do museu.

Com os equipamentos de segurança necessários para evitarem a disseminação do vírus, os agentes do museu junto à comunidade

local tiveram participação ativa para barrar as consequências sociais e econômicas vindas com a doença. Além de engajar conteúdos informativos sobre a COVID-19 nas redes sociais a partir de uma campanha de comunicação, a sede do museu serviu de base para a Frente de Mobilização da Maré que arrecadou alimentos e outros itens de necessidades básicas.

Constituída por diversos coletivos de moradores das favelas do Complexo da Maré, a Frente de Mobilização da Maré organizou ações que visaram a contenção do número de casos do coronavírus, como o cadastramento de famílias em situação de vulnerabilidade para a distribuição das cestas básicas e materiais de higiene pessoal, distribuição de gás de cozinha, água potável e marmitas, na intenção dessas famílias terem como se manter dentro de casa. A campanha não teve como foco somente o combate à fome e à miséria durante a pandemia, mas também se empenhou em ampliar as informações a respeito do novo vírus ao ressaltar a importância do uso da máscara, de lavar as mãos e do isolamento social. Com o incentivo do Plano Fiocruz de Enfrentamento à COVID-19 nas Favelas do Rio de Janeiro, as ações de vigilância em saúde ganharam força e adesão.

Nessa perspectiva, vemos a articulação da tríade conceitual que permeia o campo da Museologia Social, patrimônio, comunidade e território. Pela ampliação do debate sobre os processos de patrimonialização e a sociedade civil, observamos a instrumentalização da memória e do patrimônio como meio de romper com as desigualdades encontradas na construção das políticas públicas, o que tornou a população da Maré como agente principal na produção dessas políticas. De acordo com Carlos Augusto de Oliveira, a musealização do território pode “servir enquanto estratégia de administração da memória e instrumento de desenvolvimento social” (Oliveira, 2013, p. 35).

Considerando o papel educativo dos museus de território, Oliveira salienta a importância de uma reflexão crítica que possibilite a produção do conhecimento entre os mediadores que compõem o museu e os demais indivíduos, permitindo reconhecer os processos constituintes da comunidade:

Em um museu de território ela pode se dar simplesmente através do exemplo, na vida cotidiana dos habitantes do território de ação. Mas também pode se efetivar através da mediação para visitantes, em que haja a tomada de consciência do que vai ser comunicado, de seus processos constituintes que permitam reconhecer e questionar a própria comunidade e assim levá-la aos visitantes, fazendo não apenas com que eles a percebam, notem suas características, mas gerando uma reflexão crítica que inclusive permita aos mediadores e aos demais indivíduos, reconhecerem a própria comunidade na qual estão inseridos. É essencial que esse processo de comunicação seja constantemente crítico e não se torne mecânico, pois se assim o for, haverá apenas uma “transmissão” e não a produção de um conhecimento (Oliveira, 2013, p. 41).

O Museu da Maré se tornou uma referência internacional em relação às práticas propostas pela nova museologia na busca pela dinamicidade da memória a partir do protagonismo dos diversos sujeitos na construção de suas histórias e no apontamento de suas referências culturais, assim como por viabilizar a resolução das demandas locais do Complexo da Maré. No mesmo sentido, a apropriação do território por quem o habita corrobora com a expressão simbólico-identitária no seu processo de formação. Podemos considerar que as ações empenhadas pela equipe do Museu da Maré junto aos moradores e aos movimentos sociais na

contenção dos impactos da COVID-19 nas favelas da região se aliam aos princípios da Museologia Social que ressalta a necessidade de uma museologia crítica e ativa diante dos conflitos sociais e engajada no desenvolvimento das diversas esferas que possibilitam a construção de novas pontes para o futuro.

Referências

- BRASIL, MINISTÉRIO DA CULTURA (MINC). INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS (IBRAM) (2014). **Carta de Serviços ao Cidadão** (PDF). Brasília: Ibram
- CHAGAS, Mário; GOUVEIA, Inês. Museologia social: reflexões e práticas (à guisa de apresentação). **Cadernos do CEOM**, Santa Catarina, v. 27, n.41, p. 9-22, 2014.
- COCOTLE, Brenda Caro. **Nós prometemos descolonizar o museu: uma revisão crítica da política museal contemporânea**. p. 1-10. São Paulo: MASP, 2019.
- NORA, Pierre. Entre memória e história: A problemática dos lugares. **Projeto História**, São Paulo: PUC, n. 10, p. 7-28, dez. 1993.
- OLIVEIRA, Carlos Augusto de. A musealização do território como estratégia de gestão do patrimônio e administração da memória. **Revista Memorare**, Tubarão, v. 2, n.2, p. 34-51, jan./ abr. 2013.
- SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. Museus brasileiros e política cultural. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**. 19(55). p. 54-72. Jun 2004.
- SILVA, Cláudia Rose Ribeiro da. **Maré: a invenção de um bairro**. Dissertação (Mestrado Profissional em Bens Culturais e Projetos Sociais) - FGV - Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2006.

Mariah Cristina Rodrigues Carbone

É formada em Ciências Sociais pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), onde atuou no projeto de pesquisa "Museus da consciência, um novo desafio" que teve a finalidade de investigar as iniciativas da Museologia Social no estado do Rio de Janeiro, teve como foco de análise o Museu da Maré entre os anos de 2019 à 2021. Atualmente é mestranda no Programa de Pós- Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), onde participa do projeto "Observatório do Turismo em Favelas" que em parceria com o Museu Sankofa empreende estudos sobre a construção da memória social na favela da Rocinha, articulando com as dinâmicas das mobilidades urbanas e turísticas.

**Museu de Biologia Prof. Mello Leitão:
a promoção da cultura da ciência junto
à educação básica na sede do Instituto
Nacional da Mata Atlântica**

**Museu de Biologia Prof. Mello Leitão: the
promotion of science culture alongside
basic education on the Instituto Nacional
da Mata Atlântica's headquarters.**

**Liana Carneiro Capucho
Haissa de Abreu Caitano
Sérgio Lucena Mendes
Laércio Ferracioli**

RESUMO

Museus e centros de ciência são promotores potenciais de envolvimento entre a comunidade escolar e o fazer científico, possibilitando o engajamento do grande público na construção de uma *cultura da ciência* desde a educação básica. Assim, esses espaços têm sido estudados como locais naturais de divulgação e ensino de ciências, muitas vezes promovendo o contato direto com a natureza, o que enriquece as atividades educativas. O parque zoobotânico do Museu de Biologia Prof. Mello Leitão, sede do Instituto Nacional da Mata Atlântica (INMA/MCTI), recebe cerca de 80 mil visitantes por ano e é um exemplo desse tipo de espaço. Neste artigo, apresentamos dados inéditos sobre o perfil dos grupos que agendam visitas ao parque, dando enfoque nas instituições de ensino básico, e discutimos os desafios relacionados ao acesso e apreensão do conteúdo de roteiros e exposições, ressaltando a importância desse tipo de estudo para traçar estratégias que contemplem suas necessidades.

Palavras-chave: Perfil de visitantes; museu de ciência; educação básica; divulgação científica; cultura da ciência.

ABSTRACT

Museums and science centers are potential promoters of engagement between the school community and scientific work, enabling the public to engage in the construction of a culture of science from basic education onwards. Thus, these spaces have been studied as natural places for the dissemination and teaching of science, often promoting direct contact with nature, which enriches educational activities. The zoobotanical park in the Museu Prof. Mello Leitão Biology, headquarters of the Instituto Nacional da Mata Atlântica (INMA/MCTI), receives approximately 80 thousand visitors per year and is an example of this type of space. This article, presents unpublished data on the profile of groups that schedule visits to the park, focusing on basic education institutions, and discusses the challenges related to accessing and understanding the content of itineraries and exhibitions, highlighting the importance of this type of study to

outline strategies that meet their needs.

Keywords: Visitor profile; science museum; basic education; scientific dissemination; culture of science.

Museus e centros de ciência são promotores potenciais de envolvimento entre a comunidade escolar e o fazer científico e vêm sendo considerados espaços não formais de educação, pois possibilitam o engajamento do grande público na construção de uma *cultura da ciência* desde a educação básica (Ferracioli, 2011). Tal cultura, além de incluir diferentes olhares sobre a divulgação científica – desde a visão francesa de popularização das ciências, passando pela visão norte-americana de alfabetização científica, até a visão inglesa de percepção pública da ciência –, inclui também a visão de que o processo do desenvolvimento científico e tecnológico é cultural. Visando ao estabelecimento de relações críticas necessárias entre o cidadão e os valores culturais de seu tempo e de sua história, a cultura da ciência engloba os processos de sua produção e difusão entre os pares e na dinâmica social do ensino e da educação (Ferracioli, 2018). Nesse contexto, museus, centros de ciência e instituições de pesquisa têm sido considerados e estudados como locais naturais da divulgação e do ensino de ciências. Quando esses espaços contam com áreas florestadas e animais de vida livre ou em cativeiro, como no caso dos zoológicos, tanto melhor, pois o contato direto com a natureza promove o bem estar e amplia a integração entre o lazer e as atividades educativas e de divulgação da ciência produzida.

O parque zoobotânico do Museu de Biologia Prof. Mello Leitão, sede do Instituto Nacional da Mata Atlântica, unidade de pesquisa vinculada ao Ministério de Ciência, Tecnologia e Inovações (INMA/MCTI), é um exemplo desse tipo de espaço. Fundado em 1949 pelo naturalista capixaba Augusto Ruschi (1915-1986), o parque do Museu Mello Leitão possui uma área de cerca de oito hectares e está localizado no centro da cidade de Santa Teresa, município da região Central Serrana do Espírito Santo, a 80 km da capital. O parque abriga uma variedade de espécies representantes da fauna e flora brasileiras e é considerado um dos locais mais visitados por turistas

no Espírito Santo, recebendo cerca de 80 mil visitantes por ano. Em 2019, essa média foi superada e aproximou-se de 93 mil. Neste número estão inseridos três tipos de público: *visitantes espontâneos*, *grupos previamente agendados para visitas mediadas* e *grupos previamente agendados para visitas técnicas aos setores de pesquisa do INMA*. Este artigo abordará o segundo tipo de público, com o foco específico em grupos de visitantes da educação básica que agendaram visitas no período de 2014 a 2019.

A exemplo de outros museus de ciência, jardins botânicos e jardins zoológicos brasileiros, a sede do INMA conta com uma equipe de mediação preparada para a condução dos visitantes pelo parque. Durante a visita, informam sobre biodiversidade, Mata Atlântica, a ciência produzida no INMA e os elementos históricos pertencentes ao legado do Museu Mello Leitão. Estes últimos incluem os viveiros de animais e a área florestada do parque, que abriga edificações como o Pavilhão de Botânica, com exposições temporárias de curta, média e longa duração, e o Pavilhão de Ornitologia, que expõe uma vasta coleção de aves taxidermizadas organizadas por grupos taxonômicos, o que agrega valor à divulgação da ciência e à educação científica do público visitante.

Entretanto, o acesso das escolas a espaços como este – em especial, escolas da rede pública – enfrenta desafios relacionados à organização de visitas com várias turmas e a restrições orçamentárias para o transporte dos estudantes. Além disso, o acesso à cultura, incluindo a científica, depende também da possibilidade de uso ou apropriação do conteúdo exposto, ou seja, o visitante deve ser capaz de apreender as informações oferecidas e de elaborá-las de modo a possibilitar interpretações da vida e do mundo (Coelho, 1997). Portanto, é necessário que a instituição busque conhecer o seu público para que haja adequação do conteúdo de exposições e roteiros

utilizados por mediadores, garantindo, assim, que suas práticas sejam efetivas à comunidade escolar.

No último levantamento acerca da Percepção Pública da C&T no Brasil, publicado em 2019 (CGEE, 2019), foi demonstrado que, apesar de 62% dos brasileiros se declararem interessados ou muito interessados em algum assunto relacionado à “ciência e tecnologia”, as porcentagens relativas aos hábitos culturais e de acesso e consumo de informação sobre C&T nas mídias diminuíram muito desde o levantamento anterior, realizado em 2015. Dentre as razões estão a falta de acesso a espaços de difusão científica, alegada pelos respondentes, e o percentual elevado de pessoas que não souberam apontar ou não conseguiram se lembrar do nome de um cientista ou de instituições de pesquisa no país. Segundo o mesmo levantamento, o nível de interesse por assuntos relacionados à C&T é diretamente proporcional ao nível de escolaridade dos entrevistados. Esses resultados apontam para a importância de se investir em divulgação científica e permitem colocar em perspectiva o papel da educação e da popularização da ciência ainda no Ensino Básico, em especial da rede pública, garantindo que os conhecimentos sejam distribuídos de forma igualitária e combatendo a disparidade que ainda há no acesso aos espaços e às informações científicas. A educação popular deve ser tomada como uma das maiores responsabilidades de cientistas e acadêmicos, pois é por meio dela que se pode entender e transformar o mundo, tornando-o mais justo e igualitário (Candotti, 2002).

A fim de caracterizar o público que agenda visitas ao parque do Museu Mello Leitão e, assim, direcionar ações que visem ao aprimoramento dos serviços prestados a ele, o Projeto RIMA – *Rede de Compartilhamento de Dados e Divulgação da Mata Atlântica no estado do Espírito Santo*, financiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa e Inovação do Espírito – FAPES (Resolução FAPES nº 189/2017), incluiu

um cuidadoso estudo das agendas de visitação de 2014, ano de criação do INMA, a 2019 (Capucho e Caitano, 2020).

Os dados levantados apontam que neste período de seis anos, cerca de 700 instituições agendaram visitas mediadas e levaram ao parque 1.022 grupos de visitantes em idade escolar, em 1.343 diferentes ocasiões. Isso significa que, em média, visitaram o parque do Museu Mello Leitão cerca de 170 grupos escolares por ano. Foram 59.530 estudantes atendidos nesse período, com uma média aproximada de cerca de 10 mil estudantes por ano, o que corresponde a 12% do total de visitantes do período analisado. Essa proporção cresceria consideravelmente se fosse possível discriminar e contabilizar grupos não agendados e se não fosse pelo grande número de desistências ocorridas no ano de 2016. Tais desistências provavelmente se deveram à grande crise financeira que afetou mais de 50% das prefeituras capixabas naquele ano, tendo sido obrigadas a fazer cortes inclusive no transporte público escolar (G1 Espírito Santo, 2016), meio pelo qual a maioria das escolas municipais e estaduais se desloca até o parque.

Foram considerados *grupos escolares* aqueles provenientes de instituições públicas e privadas de Educação Básica, Educação Profissional Técnica de Nível Médio e Ensino Superior, e de instituições ou associações responsáveis por projetos socioeducativos e de Educação Especial. A faixa etária foi registrada de acordo com o nível escolar dos grupos agendados: Educação Infantil – até 5 anos de idade; Ensino Fundamental – de 6 a 14 anos de idade; Ensino Médio – de 15 a 17 anos de idade; Educação de Jovens e Adultos (EJA), Técnico e Superior – acima de 18 anos de idade. Além da faixa etária e do tipo de administração, foram compiladas as seguintes informações acerca de cada instituição/grupo: número de visitas agendadas em cada ano; cidade/estado de origem; número total de visitantes agendados

em cada ano; e número total de visitantes por mês de cada ano. A partir dessa base de dados, foi possível traçar o perfil dos grupos e a frequência de visitas das instituições no período analisado.

A maioria (97%) dos grupos que agendaram visitas no período é oriunda de municípios capixabas e os 3% restantes provêm dos estados de Minas Gerais, Bahia e Rio de Janeiro. Do total de grupos que visitaram o parque do Museu nesse período, 76% são de entidades públicas. Em relação à faixa etária dos visitantes, 59% são alunos do Ensino Fundamental e 23% do Ensino Médio, sendo esses dois públicos o foco deste artigo. Os 18% restantes são alunos de Educação Infantil, EJA, Ensino Técnico e Superior. Quanto ao período do ano mais procurado pelas instituições para realizar visitas mediadas, destacam-se os meses de setembro, outubro e novembro. Os meses menos procurados foram janeiro e fevereiro, fato que se deve, provavelmente, ao período de férias escolares.

Nos seis anos analisados, foi possível observar que várias das instituições agendaram visitas mais de uma vez, em diferentes ocasiões. O ano de 2018 foi o período em que as instituições mais repetiram visitas. Isso também demonstra que apesar de 2014 ter apresentado o maior número de grupos agendados, não foi o ano que apresentou maior número de visitas repetidas: a porcentagem encontrada para 2014 (20%) só fica acima da calculada para o ano de 2016 (16%), a menor proporção encontrada. Em 2018, a reincidência representou 34% do total de visitas no ano, a maior proporção encontrada.

Apesar disso, o número total de visitantes agendados acompanhou a tendência do número total de grupos agendados. Houve uma queda brusca entre 2014, que apresentou o maior número de visitantes (15.938), e 2016, que apresentou o menor número (4.577). A partir de 2016 os números subiram, atingindo seu máximo em 2018 (12.605), voltando a cair em 2019, ano em que foram recebidos 45%

menos visitantes agendados do que em 2014. Curiosamente, 2019 também foi o ano em que o parque do Museu Mello Leitão recebeu o maior número total de visitantes, número este que inclui agendados e espontâneos (Tabela 1). A proporção entre visitantes agendados em idade escolar e o total geral de visitantes que foram ao Museu variou ao longo do período analisado. Em 2014, essa proporção chegou a 24%, caindo para menos da metade em 2015 (11%), chegando a 6% em 2016, a menor proporção registrada. A partir daí, a proporção de visitantes agendados sobe, chegando a 15% em 2018, mas volta a cair em 2019, quando vai a 10% do total de visitantes do parque.

Como apresentado anteriormente, a maioria dos agendamentos foi feita por instituições públicas. Uma análise cuidadosa dos dados obtidos mostra uma redução significativa dos agendamentos realizados por estas instituições, enquanto os agendamentos feitos por instituições privadas apresentam pouca variação, como aponta a Figura 1. No entanto, mesmo com essa redução, as instituições públicas aparecem em maior número nas agendas ao longo dos seis anos.

Conforme explicitado, este artigo tem o enfoque em alunos de Ensino Fundamental e Ensino Médio que representam, juntos, mais de 80% do público escolar que agendou visitas ao Museu entre 2014 e 2019. A análise dos dados obtidos para estas faixas etárias revela que as instituições públicas são as responsáveis pela maior parte dos agendamentos com alunos de Ensino Fundamental, e as instituições privadas pela maioria dos agendamentos com alunos de Ensino Médio, como mostra a Figura 2.

A predominância de visitantes do Ensino Fundamental constitui para o INMA uma grande oportunidade de estabelecer práticas de apoio às escolas na divulgação da ciência e na educação científica desta faixa etária, que enfrenta diversos desafios de aprendizagem em sala de aula (Kauark e Silva, 2008). A abordagem no enfrentamento

deses desafios envolve contextos sociais, familiares e da própria comunidade escolar. A escola é o elemento central desse processo e responsável pela promoção de estratégias alternativas de ensino que articulem e contextualizem o conhecimento adquirido dentro do seu espaço formal de ensino. Aulas de campo, por exemplo, propiciam aos estudantes percepções únicas, como reconhecimento de sons, odores, cores, formas e texturas (Seniciato e Cavassan, 2004). Neste sentido, desenvolver atividades em ambientes naturais constitui metodologia eficaz por estimular os estudantes em perspectivas diversas, para além do que é possível em sala de aula. Haja vista o potencial de transdisciplinaridade que a estrutura do parque do Museu Mello Leitão oferece e o grande número de escolas que o visitam todos os anos, é natural que o enxerguemos como ambiente estratégico para auxiliar no processo de ensino-aprendizagem e promover a integração do fazer científico junto à educação básica.

O público escolar representa uma demanda organizada e o sucesso das ações promovidas por museus e centros culturais a este tipo de público depende tanto da comunicação entre professores e mediadores, quanto da valorização da espontaneidade dos alunos, que se sentem estimulados, por exemplo, quando podem escolher em que ponto do passeio se deter por mais tempo e o que perguntar (Martins *et al.*, 2013). Os dados aqui apresentados fornecem subsídios essenciais para traçar estratégias que contemplem as necessidades das instituições visitantes e podem ser desenvolvidas com a participação ativa de professores, levando em conta possíveis demandas curriculares e o perfil emocional e cognitivo dos alunos. Elaborar roteiros que respeitem a curiosidade, a excitação do grupo em relação à visita e os vínculos afetivos entre os alunos é uma das formas de enriquecer a experiência. Além disso, oferecer aos professores um programa educativo que os permita conhecer a missão e os temas concernentes à instituição, dando a oportunidade de prepararem previamente seus

alunos, aumenta as potencialidades educacionais da visita (Martins *et al.*, 2013).

O fato do parque do Museu Mello Leitão receber estudantes de todas as regiões do Espírito Santo, mesmo com os obstáculos já apresentados, que incluem pouca divulgação dos espaços científico-culturais e dificuldades de transporte e acesso, evidencia a importância da instituição como referência e um ponto de encontro para este tipo de público. Este artigo apresentou uma análise que caracteriza visitas agendadas em um período imediatamente anterior à pandemia por COVID-19, que manteve o parque fechado por 18 meses, até ser parcialmente reaberto ao público em setembro de 2021. Com a retomada gradual das atividades, a recepção aos visitantes está sendo reestruturada para que permita tanto o aprimoramento do atendimento a escolas e estudantes, quanto a continuidade da coleta de dados que complementarão as estratégias possibilitadas por este estudo e a difusão desses serviços por todo o país.

Referências

- FERRACIOLI, Laércio. **Espaços Não Formais de Educação: Educação em Ciência, Tecnologia & Inovação na Região Metropolitana de Vitória, ES.** 1ª edição. São Paulo: Editora Mandacaru, 2011.
- FERRACIOLI, Laércio. A Cibercultura e a Cultura da Ciência no currículo da Física. *In*: PORTO, Cristiane; OLIVEIRA, Kaio Eduardo & ROSA, Flávia (Orgs.). **Produção e Difusão de Ciência na Cibercultura: Narrativas e Múltiplos Olhares.** 1.ed. Bahia: Editus, 2018. p.203-214.
- COELHO, Teixeira. **Dicionário crítico de política cultural: cultura e imaginário.** 1ª edição. São Paulo: Editora Iluminuras LTDA, 1997.
- CENTRO DE GESTÃO E ESTUDOS ESTRATÉGICOS - CGEE. **Percepção pública da C&T no Brasil – 2019.** Resumo executivo. Brasília, DF: 2019. 24p.
- CANDOTTI, Ennio. Ciência na Educação Popular. *In*: MASSARANI, Luisa; MOREIRA, Ildeu de Castro & BRITO, Fatima (Orgs.). **Ciência e público: caminhos da divulgação científica no Brasil.** 1.ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002. p.15-23.
- RESOLUÇÃO FAPES Nº 189/2017. Disponível em https://fapes.es.gov.br/Media/fapes/Importacao/Arquivos/Resolucoes/Resolucao_189-2017_Parceria_SEAMA_MATA-ATLANTICA.PDF. Acesso em 17 nov. 2022.
- CAPUCHO, Liana Carneiro; CAITANO, Haissa de Abreu. **Os visitantes do parque do Museu de Biologia prof. Mello Leitão: uma análise do perfil de grupos agendados entre 2014 e 2019.** Santa Teresa, ES, 2020. p. 30. Relatório interno do Instituto Nacional da Mata Atlântica – INMA/MCTI.
- G1 ESPÍRITO SANTO. **Crise afeta 61% das prefeituras do ES, aponta Tribunal de Contas.** Disponível em <http://g1.globo.com/espírito-santo/noticia/2016/06/crise-afeta-61-das-prefeituras-do-es-aponta-tribunal-de-contas.html>. Acesso em 17 nov. 2022.
- KAUARK, Fabiana da Silva & SILVA, Valéria Almeida dos Santos. Dificuldades de aprendizagem nas séries iniciais do Ensino Fundamental e ações psicopedagógicas. **Revista Psicopedagogia**, Pinheiros (SP), v. 25, edição 78, p.264-270. set. 2008.
- MARTINS, Luciana Conrado; NAVAS, Ana Maria; CONTIER, Djana & SOUZA, Maria Paula Correia de. **Que público é esse? Formação de públicos de museus e centros culturais.** 1ª edição. São Paulo: Editora Percebe, 2013.

SENICIATO, Tatiana & CAVASSAN, Osmar. Aulas de Campo em ambientes naturais e aprendizagem em Ciências – Um estudo com alunos do Ensino Fundamental. **Ciência e Educação**, Bauru (SP), v. 10, p.133-147. jan. 2004.

Liana Carneiro Capucho

É mestre em Ciências pela Universidade de São Paulo (USP) e doutora em Biologia Vegetal pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Foi professora do Ensino Fundamental (rede privada), Médio (rede pública estadual) e Superior (UFES). Há quatro anos vem se dedicando a projetos voltados à divulgação e popularização da ciência junto ao Instituto Nacional da Mata Atlântica (INMA/MCTI) e, mais recentemente, junto ao Jardim Botânico do Rio de Janeiro (JBRJ/MMA). É diretora administrativa da Associação de Amigos do Museu de Biologia Prof. Mello Leitão – SAMBIO e idealizadora e executora criativa do Flora Ativa (INMA) e da Botânica Pop (JBRJ), ambas publicações de divulgação e popularização da ciência. Como pesquisadora, possui experiência na área de Botânica, com ênfase em Anatomia Vegetal, atuando principalmente nos seguintes temas: polinização, desenvolvimento de grãos de pólen/políades, fertilidade, morfologia e estrutura floral, e expressão sexual em angiospermas.

Haissa de Abreu Caitano

É mestre em Biodiversidade Tropical pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Atualmente cursa o Doutorado em Botânica pela Escola Nacional de Botânica Tropical (ENBT) do Instituto de Pesquisas Jardim Botânico do Rio de Janeiro (JBRJ), onde trabalha com ecologia, taxonomia e conservação. Como bolsista, desenvolveu atividades de Divulgação Científica no Instituto Nacional da Mata Atlântica (INMA). Esta experiência proporcionou diversas atividades posteriores como a criação de um perfil de divulgação científica no Instagram (@cactubr) e a participação na segunda edição da revista de divulgação científica do Jardim Botânico do Rio de Janeiro, a "Botânica Pop".

Sérgio Lucena Mendes

É mestre em Ecologia pela Universidade de Brasília (UnB) e doutor em Ecologia pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Atualmente, é diretor do Instituto Nacional da Mata Atlântica (INMA/MCTI) e professor titular do Departamento de Ciências Biológicas da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), atuando em ensino, pesquisa e extensão. Foi pesquisador (1987-2000), Presidente do Conselho Científico e Diretor do Museu de Biologia Prof. Mello Leitão - IPHAN/MinC (1995-2000). Foi Coordenador do Programa de Pós Graduação em Ciências Biológicas da UFES de 2013 a 2016. Tem experiência na área de Ecologia, com ênfase em Biologia da Conservação da Mata Atlântica, atuando principalmente nos seguintes temas: conservação de mamíferos; mastozoologia histórica; ecologia e conservação de primatas; e biodiversidade e saúde.

Laércio Ferracioli

É doutor em Educação em Ciências pela Universidade de Londres e trabalha com engajamento público na ciência em centros e museus de ciências com enfoque na inclusão cultural. Atualmente é Pesquisador-Bolsista PCI-E1 do Instituto Nacional da Mata Atlântica – INMA/MCTI, Docente Permanente do Programa de Pós-Graduação em Ensino de Física Mestrado Profissional da Universidade Federal do Espírito Santo e Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq na área de Divulgação Científica. É autor de Festival Pint of Science e Inclusão Cultural: A Ciência na Conversa de Bar (2019) e Multiplicidade, Visibilidade e Legibilidade: Arte, Ciência e Tecnologia para a Inclusão Cultural (2018).

relatos de experiências



Da pesquisa à ação: o catálogo “cultura material africana primeiro catálogo do acervo de arte africana do Museu da Abolição (MAB/Ibram)”

Isabelle de Oliveira Ferreira

Possuindo como ponto de partida o Acervo de Arte Africana do Museu da Abolição e vislumbrando novas ligações além da apreciação interpretativa, o projeto cultural “Cultura Material Africana: um retrato da herança viva em movimento (CMAfricana)” emerge em solo pernambucano. Ao visar uma conexão a partir da comunidade de jovens negros, suas interseccionalidades no estado e os múltiplos elementos participativos que envolvem as novas percepções sobre arte/ educação, o projeto propôs utilizar-se de uma contextualização histórica, social, estética e artística para construir um material a partir das experiências frente ao acervo em questão.

Situado no bairro da Madalena, região central da cidade de Recife/ PE, o Museu da Abolição (MAB) agrega em sua estrutura e espaço expositivo elementos que dialogam, difundem e valorizam o patrimônio material e imaterial africano e afro-brasileiro. Tal instituição foi criada em 1957, pelo ex-presidente Juscelino Kubitscheck e teve como intuito homenagear as figuras dos abolicionistas João Alfredo e Joaquim Nabuco. Até 2010, o Sobrado da Madalena, como também é conhecido, passou por diversas crises financeiras e administrativas, algo que levou ao fechamento da instituição por várias vezes e a sua ocupação pela 5ª Superintendência Regional do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Sobre as exposições que acompanham a instituição nesse período, percebe-se o caráter em lembrar os textos oficiais sobre o processo de abolição da escravidão, como também ressaltar a figura dos abolicionistas nesse processo.

Com a criação do Instituto Brasileiro de Museus – Ibram, em 2009, alguns museus tornaram-se federais e conseqüentemente vinculados a essa autarquia. Assim, em 2010, o MAB foi incorporado ao Ibram e fincou seu compromisso com a população afro-brasileira e afro-pernambucana. Até o momento, a instituição vem construindo

pontes junto à sociedade, em que as aberturas para elaboração de projetos dentro da missão, visão e valores do museu são sempre bem recepcionados. O recorte racial é o ponto crucial para os diálogos diversos estabelecidos pelo MAB, ressaltando dessa forma a importância desse espaço para toda população negra. Seus elementos expositivos abraçam algumas demandas dessa população na contemporaneidade, como também perspectivas artísticas que ressaltam a ancestralidade e representação.

Através da Lei N° 12.840/ 2013¹, o MAB incorporou em seu acervo museológico em dezembro de 2016, uma coleção de Cultura Material Africana. Um momento de renovação naquele ano, pois grande parte do acervo da instituição era formado por objetos de outros espaços museológicos, cedidos para as suas exposições. Essa coleção inicial do MAB foi adquirida entre 1983 e 1989 para compor a exposição inaugural, e possuía uma construção voltada para uma história da escravidão e figuras de grandes abolicionistas². Vale ressaltar que a criação da própria instituição em 1957 tinha como intuito a preservação dessa memória sobre a população negra brasileira. Assim, a incorporação de um acervo de Cultura Material Africana possibilitou o museu repensar outras histórias e imagéticas múltiplas acionando o viés positivador da cultura e das artes.

O processo de incorporação desse acervo junto ao Ibram inicia-se com a incidência de três peças de origem africana (a porta de celeiro do grupo étnico Dogon, da região do Mali; a escultura Mboko do grupo étnico Luba e o Nkisi Nkondi do grupo Bakongo, ambas da região da República Democrática do Congo; todas de autoria não identificada).

¹ Lei que dispõe sobre a destinação dos bens de valor cultural, artístico ou histórico aos museus, nas hipóteses que descreve.

² Informações do site do Museu da Abolição. Acesso em 19 de junho de 2023: Acervos – Museu da Abolição (museus.gov.br)

Nesse primeiro contato, todos os museus que compõem a autarquia foram acionados, e alguns deles apresentaram interesses em receber tais peças. Contudo, o Museu da Abolição, diante de sua trajetória e sua necessidade de formação de acervo, abriu caminhos céleres para recepção dessas peças.

Com o intenso diálogo entre a Receita Federal (RFB) e o Ibram, uma força tarefa composta por servidores da autarquia foi criada visando a análise das três peças in loco. Mas, essa averiguação não contava com a constatação de cerca de cento e trinta objetos da Cultura Material Africana, localizados nos galpões do Galeão pelo menos desde 2014. Nas entrelinhas do processo de destinação que carrega sigilo quanto a informações sobre local de saída, seu detentor ou receptor, o trajeto feito até a chegada ao Brasil, entre outras incógnitas, a única informação presente é a apreensão da Agência Nacional de Vigilância Sanitária (Anvisa) e o posterior abandono. Justificados, devido à enorme quantidade de cupins contidos nos objetos que são em sua maioria em madeira e, informações curtas sobre sua possível destinação, a um certo leilão que ocorreria supostamente no Rio de Janeiro.

Ao Museu da Abolição chegam 107 desses objetos, escolhidos visando a possíveis recuperações após o processo de conservação e restauro que ocorreu na instituição em parceria com o Museu de Belas Artes (MNBA/ RJ), em 2017. Cabe salientar que, em vias de processo³, essa coleção só foi constituída após sua apreensão. E carregou uma mobilização do corpo técnico do MAB e do MNBA para que a instituição que fosse receber tais peças, a recepcionasse como um conjunto. No MAB, esses objetos fazem parte do acervo de Arte Africana que em 2017, trinta e duas peças, compuseram a sala intitulada “Arte

³ Informações no corpo do processo de número 01415.003808/2015-24, presente em formato de documento físico no Museu da Abolição.

Africana”, na exposição “Novos Objetos, Novas Coleções”. Essa exposição apresentava ao público peças incorporadas ao acervo do museu através da Lei N° 12.840/ 2013 e junto a isso potencializava novas narrativas históricas, artísticas e diaspóricas da população negra. Atualmente, esse acervo encontra-se condicionado na reserva técnica da instituição aguardando o fim do processo de reforma que o museu vem passando, desde 2020.

Assim, no sentido de construir uma comunidade a partir das experiências angariadas na teorização sobre os estudos de Cultura Material Africana e adotar as conexões diaspóricas individuais e coletivas como possíveis leituras para esse material cultural presente no Museu da Abolição, o projeto cultural aqui experienciado adentrou novos caminhos. Ao surgir das inquietações de dois jovens negros, Isabelle Ferreira e Wellington Silva e suas relações enquanto estagiários da instituição, o projeto CMAfricana inicia-se reconhecendo o valor das vozes que rodearam as pesquisas e exposições presentes no MAB. Através do circuito expositivo construído na instituição (antes do seu fechamento para reforma) e o processo de mediação cultural, tornou-se notório que as ressignificações africanas na cultura afro-brasileira e pernambucana se faziam presentes, em especial com a população negra e de terreiro.

A cada conversa que ligava determina escultura em exposição, como o Nkisi Nkondi⁴, com determinados ancestrais das religiosidades das culturas nagô ou angola; aos diálogos sobre a importância do

⁴ Minkisi, singular Nkisi, são objetos que detém características sagradas ligadas à ordem social, à proteção comunitária e à cura de doenças do povo Kongo. O Nkisi Nkondi, é um dos exemplos mais populares de Minkisi. É representado geralmente, em forma de um homem, que assume uma postura assertiva transmissora de determinado poderio através de sua expressão facial e dos gestos corporais. Quando são representados com a mão esquerda no quadril e o braço direito arqueado empunhando uma lança ou faca, designa a pose de lwimbanganga. Essa indica que a imagem da lâmina do objeto empunhado pelo Nkisi sempre está entre duas forças opostas, “vida e morte, bondade e mal, as forças que

feminino para as culturas africanas em continuidade na diáspora, diante das esculturas e máscaras que ressaltavam as simbologias do poder mulheril; aos aspectos que envolvem ancestralidade e musicalidade tão demarcadas na população negra entre outras leituras, se percebia formas de visualizar e conectar o acervo aos seus visitantes, aos produtores aqui envolvidos, a própria instituição e principalmente ao compromisso por novas histórias e narrativas sobre essa coleção a partir dos diversos braços que nos ligam a África.

Partindo de um espaço que permeiam a teorização em prática constante, a escrita do projeto cultural CMAfricana foi atravessada por essas observações e teve como foco a construção do primeiro catálogo do Acervo de Arte Africana do Museu da Abolição. Esse que seria constituído a partir de um processo de arte-educação como maneira de estimular a identificação cultural com o continente africano e o desenvolvimento individual a partir das etapas prevista no projeto. Para tal feito, seriam necessárias diversas mãos trabalhando na construção desse catálogo e, junto a elas, as diversas vivência e aproximações frente a esse conteúdo cultural. Assim, além dos produtores Isabelle Ferreira e Wellington Silva, e o design/ fotógrafo Sandir Costa, foi previsto a seleção de cinco participantes para criação desse material.

Muito antes da submissão do projeto ao edital financiador, o direcionamento desenvolvido pelos produtores carregava a primícia de ser uma iniciativa de jovens negres para outros jovens negres. Nesse sentido, visava-se demarcar uma posição e localização desses corpos como executores e produtores de conhecimento, além de estimular possíveis mudanças no pensamento crítico relacionado à construção da maioria dos catálogos de Cultura Material Africana.

constroem e as forças que destroem. Em resumo acredita-se que um Nkondi nessa pose tenha potencial para resistir/ desafiar qualquer poder.” (Thompson, 2010, p. 27)

Dessa forma, após a aprovação em 2019 pelo edital de Microprojetos do Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura (Funcultura/ 2018-2019), iniciam-se os percursos para execução dessa iniciativa. Em meio ao processo organizacional das primeiras etapas, a pandemia de COVID-19 estagnou o cronograma estabelecido, esse que previa a execução das ações desse projeto ainda em 2019. Assim, diante da ameaça sanitária houve uma espera até um momento propício para realizar todos os estágios destinados a criação do catálogo. Algo que ocorreu no segundo semestre de 2020, momento em que apesar da ausência da vacina no estado, caminhava-se para um cenário de controle da pandemia e pequenas reuniões de até dez pessoas começavam a ser liberadas em alguns espaços na cidade do Recife. Com essa possibilidade, em 25 de agosto de 2020, lançamos nas redes sociais destinada ao projeto (@cmafricana) a chamada pública para seleção dos cinco participantes. Tal seleção foi voltada exclusivamente a jovens negres na faixa etária entre 18 a 29 anos, estudantes de escola pública e com prioridades na seleção para mulheres, pessoas com deficiência comprovada e pessoas LGBTQIAPN+.

Sabendo das desigualdades que atravessam tais indivíduos foi previsto também um auxílio mensal durante os meses de produção do projeto, com intuito de custear as despesas relacionadas à participação. As inscrições foram de 28 de agosto a 13 de setembro de 2020 e contou com 51 inscritos. Desses, grande parte possuíam a idade entre 20 e 24 anos e eram residentes da Região Metropolitana do Recife. Dos dados levantados mediante formulário é interessante analisar algumas porcentagens obtidas:

- 94,1% de indivíduos se identificando enquanto pretos e 5,9% enquanto pardos;
- 41,2% de indivíduos bissexuais, 37,3% heterossexuais e 15,7% homossexuais;

- 96,1% de estudantes de escola pública;
- 98% estudantes de alguma graduação em universidade públicas ou privadas;
- 3,9% tinham filhos sob seu cuidado;
- 72,5% de mulheres cisgêneras (identidade de gênero corresponde ao gênero que lhe foi atribuído no nascimento);
- 19,6% de homens cisgêneros (identidade de gênero corresponde ao gênero que lhe foi atribuído no nascimento);
- 2% de trans masculino (identidade de gênero difere do gênero atribuído no nascimento);
- 3,9% de trans feminino (identidade de gênero difere do gênero atribuído no nascimento).

Tais dados, além de auxiliar na compreensão sobre esses corpos dispostos a construir o projeto, apresentou um panorama de questões que envolvem a própria existência desses agentes em sociedade e estimulou os produtores envolvidos a questionar as vivências e violências que alcançam corpos dissidentes em espaços culturais. Esses que afastam tais indivíduos desde a linguagem utilizada nas práticas culturais vigentes imbricadas em relações de poder, às mentalidades colonizadoras perpetuadas. Dessa forma, ao estabelecer as experiências desse projeto a partir de narrativas e vivências marginais, agregava-se o sentido oposto destinado a essa palavra. Algo que bell hooks⁵

⁵ “Foi essa marginalidade que considerei como um lugar central para a produção de um discurso contra hegemônico que não se encontra apenas nas palavras, mas nos hábitos de existência e de vida. Assim, eu não estava falando de uma marginalidade que alguém quisesse perder – da qual quisesse se livrar ou se afastar à medida que se aproximasse do centro –, mas sim de um lugar onde se fica, e até mesmo ao qual se apegava, por alimentar a sua capacidade de resistência. Essa marginalidade oferece a uma pessoa a possibilidade de

complementará como um espaço para além da privação destinada, mas a marginalidade como um espaço de possibilidade radical, local de resistência.

Assim, utilizando da linguagem como forma de moldar novas práticas culturais e potencializar as narrativas desses jovens negres, solicitamos no ato da inscrição além dos dados pessoais, a escrita de um texto livre e autoral sob orientação do tema “As vivências e memórias do meu corpo negro”. Grande parte desses escritos relembrou momentos em que o racismo ativou o corpo racializado e os tornaram negros perante a sociedade pelo movimento explicitado por Neusa Santos (Santos, 2021), além de estarem imbuídos de muitos sentimentos de perdas e até desespero diante do cenário pandêmico. Esses textos, avaliados pelos produtores individualmente, demonstraram realidades muito parecidas diante das desigualdades e violências que atravessam os corpos desses e outros jovens negres. Além de estimular uma compreensão da situação atual, diante de uma estrutura racista intensificada pela emergência pandêmica que vem demarcando com veemência as diferenças de acesso a serviços básicos à população negra.

Somado a esses aspectos, observou-se também os atravessamentos estéticos presentes nos textos. Diante de uma grande porcentagem de mulheres negras inscritas, os relatos sobre o processo de transição capilar, as violências estéticas sofridas durante a infância, sejam nas famílias como nos ambientes escolares, e a solidão das mulheres negras foram narrativas recorrentes. Contudo, essas palavras não só trazia os aspectos negativos dessas vivências, elas apresentavam também, o poder de transformação a partir da aceitação

ter uma perspectiva radical a partir da qual possa ver e criar, imaginar alternativas, novos mundos.” (hooks, 2019:, p. 289)

e representatividade através do conhecimento e busca por uma estética da negritude.



Imagens 1, 2, 3, 4 e 5 – Sales Pas Mesmo, trans não-binária, periférico, Panssexual, multiartista y design, discente de Terapia Ocupacional; Thuanye Maria Duarte Rocha (Tuca Duarte), mulher negra, periférica, bissexual, formada em serviço social e artista em arte preta em pontilhismo; Jefferson Henrique da Silva, homem negro periférico, estudante de serviço social, pai, bissexual e militante na defesa dos direitos humanos; Luana de Oliveira Vasconcelos, mulher negra, periférica, heterossexual, estudante de licenciatura em história; Suênia Vieira Damásio, mulher negra, bissexual, estudante de licenciatura em história. 2020. Fotografia de Sandir Costa. Acervo Mandume Cultural.

Assim, alimentados por esses escritos e visando a um projeto que fosse capaz de estimular processos de autorrecuperação e libertação coletiva a partir de um elo indissociável entre a teoria e a prática, os cinco participantes foram escolhidos. E revestidos do compromisso em transformar os estudos sobre Cultura Material Africana pelo viés da produção do conhecimento, das conexões diaspóricas e aproximação desses jovens negres à coleção de Arte Africana do Museu da Abolição, foram elaborados dois processos formativos. Cabe salientar que os produtores carregam experiências e pesquisas que envolvem discussões sobre diáspora, negritude, Cultura Material Africana, fotografia e temas que versam sobre a História da África e da Diáspora.

Realizadas entre os meses de setembro a novembro, as formações tinham como foco principal preparar os participantes para o processo de fotografia frente ao acervo em questão. Através de momentos de aprendizagem que visaram adotar elementos da arte-educação e de uma educação como prática da liberdade, a ênfase nas vozes participantes foi estratégia metodológica para abordarmos não só os assuntos que tratamos durante as formações, mas como tais, atravessavam os agentes participantes. Dessa forma, na primeira etapa formativa do CMAfricana, os produtores e facilitadores Isabelle Ferreira e Wellington Silva construíram quatro formações dialógicas que versaram sobre: Cultura Africana e Diáspora, Arte africana/ Arte Africana no Brasil, Acervo de Arte Africana do Museu da Abolição e Representação Africana e o olhar ocidental.

Nas formações “Cultura Africana e Diáspora” e “Representação Africana e o olhar ocidental”, o produtor e facilitador Wellington Silva apresentou referências e conversas sobre nossas ligações com África, formação da sociedade brasileira a partir das influências oriundas do continente, diáspora africana em Pernambuco, estéticas africanas e afro-brasileiras, as problemáticas que acompanham nossos olhares

frente a essas estéticas e entre outros temas que confluem com a principal escolhida para essas formações. Nas outras, nomeadas “Arte africana/ Arte Africana no Brasil” e “Acervo de Arte Africana do Museu da Abolição”, a produtora e facilitadora Isabelle Ferreira agregou ao processo formativo discussões e referência sobre os caminhos da Cultura Material Africana pelo mundo, as violências perpassadas pelo elemento colonial em África, as nuances que envolve o status arte atribuído, os olhares sobre essa cultura material no ocidente, os estudos e formas iniciais de expor esses materiais, essas coleções no Brasil, exposições e pesquisas em território nacional, nossas ligações diaspóricas que agregam caminhos significativos a partir das experiências afro-atlânticas e outros temas. Essas quatro formações iniciais, ocorridas em formato híbrido, não só proporcionou a criação de uma comunidade em torno do acervo estudado e analisado, mas também demarcou aspectos em torno do ato de aprender como um lugar de emoções possíveis, de prazer, alegria, descobertas, dores entre outros sentimentos observados no processo.



Imagens 6 e 7 – Primeira formação do CMAfricana no Museu da Abolição. 2020. Fotografia de Sandir Costa. Acervo Mandume Cultural

Com o término da etapa inicial, a segunda parte do CMAfricana ficou a cargo do design, publicitário e fotógrafo Sandir Costa. Ele elaborou um workshop sobre fotografia que agregou um estímulo profissional aos jovens participantes. Em quatro encontros, temas sobre aspectos técnicos e concepções fotográficas foram exploradas, conhecimentos que foram necessários para o processo tutorado pelo facilitador em torno das fotografias retiradas.

Havia inicialmente um desejo por parte dos produtores de que todas as fotos que estivessem no catálogo fossem fruto dos olhares dos jovens que formaram o CMAfricana, porém, devido ao processo pandêmico, não conseguimos estender os encontros para tal feito. Então, estabelecemos uma escolha permeada pelos anseios dos participantes e das trocas estimuladas durante as formações, além das capacidades técnicas para a criação da fotografia no estúdio artesanal montado por eles, em uma sala no Museu da Abolição. Assim, foram escolhidas cinco esculturas e cinco máscaras, destinando duas peças para cada um e, posteriormente, o Sandir Costa fotografou o restante da coleção. Vale salientar que toda essa experiência trazia a prática como elo da teoria, todo estúdio fotográfico foi construído pelos participantes e constituiu um espaço de trabalho que caminhava pelo crescimento intelectual, as aproximações desses jovens a cada peça fotografada, o sentimento da presença ancestral, o respeito por esse acervo e o intenso reforço das representações estéticas como ressignificações presentes nos corpos participantes.

Além de vislumbrar, a partir de cada toque as peças escolhidas possibilidades de novos atos estéticos e interpretativos, a linguagem e aproximação utilizada durante o projeto demarcaram um lugar de visualidades outras. Ou seja, em espaços e construções em que fomos muitas vezes o “outro/ exótico”, conseguimos constituir

outro movimento, esse oriundo das experiências culturais africanas e diaspóricas engendrando assim, uma abertura radical⁶.



Imagens 8, 9 – Formações técnicas de fotografia do CMAfricana no Museu da Abolição. 2020. Fotografia de Sandir Costa. Acervo Mandume Cultural



Imagem 10, 11 – Processo de montagem de cenário para fotografar as peças escolhidas pelos participantes. 2020. Fotografia de Sandir Costa. Acervo Mandume Cultural

Com as duas etapas concluídas, iniciou-se a última, a criação do primeiro catálogo fotográfico do Acervo de Arte Africana do MAB. Com a direção artística de Sandir Costa e com curadoria dos idealizadores do

⁶ “Sem esses espaços, não sobreviveríamos. Nosso viver depende da capacidade de conceituar alternativas, muitas vezes improvisadas. Teorizar sobre essa experiência esteticamente, criticamente, faz parte de um conjunto de ações para uma prática cultural radical.” (hooks, 2019, p. 289)

projeto se fez a construção do material e, após sua feitura, foi previsto um formato virtual de escoamento. Assim, o catálogo em formato de E-book, foi publicado pela Editora Universitária UFPE⁷, hospedado no site do Museu da Abolição e nas redes sociais do Mandume Cultural (@mandumecultural) em janeiro de 2022.

Esse produto cultural carregou elementos representativos e de valores culturais, estéticos e artísticos como proposta de concepção. Além dos textos dos produtores e do Museu da Abolição, os relatos de experiência dos jovens participantes proporcionam um direcionamento sobre os variados públicos que acessam o material, mas principalmente, outros jovens negres. Esses que, ao acessarem, poderão movimentar-se a partir das possibilidades de uma prática cultural radical negra (hooks, 2019). Algo que nos leva a iniciar um processo de revisão em espaços, equipamentos e fomentos culturais voltados às narrativas africanas e diaspóricas através das dinâmicas permeadas entre a cultura e a população negra em nosso território.

O produto gerado vem causando um impacto surpreendente desde sua publicação e que envolve sua abrangência, mas, também, os possíveis desdobramentos de pesquisa, projetos culturais e outras demandas suscitadas a partir da experiência do CMAfricana. Até 12 de abril de 2022, de acordo com os dados fornecidos pela Editora Universitária UFPE, a página na qual o catálogo está hospedado já contabilizava 1.160 acessos e o material contava com 518 downloads. Desse impacto, emerge outros projetos culturais que se encontram em concepção no atual momento pelo Mandume Cultural, organização gestada por Isabelle Ferreira e Wellington Silva, ampliada pelos integrantes Sandir Costa e Samuel Santana.

⁷ Catálogo Cultura Material Africana o primeiro catálogo do Acervo de Arte Africana do Museu da Abolição: Cultura material africana: primeiro catálogo do Acervo de Arte Africana do Museu da Abolição | Editora UFPE Acessado em 19 de junho de 2023.

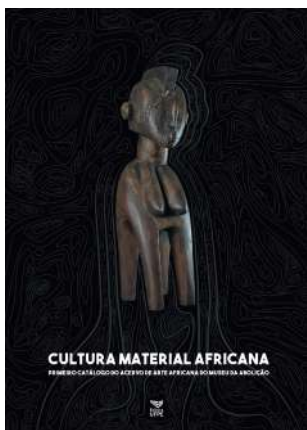


Imagem 12, 13, 14, 15 e 16 – Imagens da composição do catálogo “Cultura Material Africana Primeiro Catálogo do Acervo de Arte Africana do Museu da Abolição”. 2020. Acervo Mandume Cultural

O Mandume Cultural, apesar de ter como marco de fundação o ano de 2021, já havia nascido embrionariamente a partir das experiências dos gestores acima, diante de algumas produções culturais presenciada no MAB. O incômodo partiu de um cenário de poderio de produtores culturais, em que se percebia pouco espaço de instrumentalização, fomento e sustentabilidade na cadeia produtiva da cultura em Pernambuco, voltadas a comunidade negra e seus processos artístico-culturais. Dessas inquietações, o Mandume Cultural surgiu inicialmente enquanto coletivo, visando abarcar produções racializadas e interseccionais, criando maneiras de inserção dessa comunidade, fazedora da cultura no estado, a instrumentos de fomento.

Durante o primeiro ano, o coletivo submeteu e aprovou diversos projetos culturais em variadas linguagens em que a fruição, difusão

e problemáticas que envolve o fazer cultura, para a população negra no estado, foi o foco. No ano de 2021, o Mandume desenvolveu a 1º Conferência de Produções Culturais Negras (Copecune) e o Observatório Museu Negro (Podcast e Rodas de diálogos)⁸, em parceria com o Museu da Abolição. Como, também, elaborou projetos que se encontra em fase de desenvolvimento a partir do catálogo aqui apresentado, sendo eles o projeto “Memória e narrativa, abordagens sobre o acervo de Cultura Material Africana do Museu da Abolição” e o “Cultura Material Africana: sob as lentes da diáspora. O primeiro tem como produto, de acesso gratuito e virtual, a produção de uma cartilha pedagógica carregada pelas múltiplas possibilidades de um ensino de História da África a partir desse conteúdo cultural. E o segundo, uma exposição virtual que perpassa a potencialidade visuais construídas em torno dessa cultura material, nos territórios diaspóricos.

Além dos projetos culturais, os cinco jovens atravessados pelas experiências do CMAfricana, formam hoje uma comunidade em torno desse acervo. Duas das participantes, Luana Oliveira e Suênia Damásio, enquanto estudantes do curso de licenciatura em História da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), foram influenciadas pelas narrativas e seguem produzindo pesquisas que envolve o continente africano e processos diaspóricos. Os restantes, dentro de suas áreas de atuação que envolvem perspectivas políticas e artísticas, ressaltam o impacto do projeto no tocante ao acesso a uma história artístico-cultural que envolve o continente africano e seus braços na constituição e reafirmação racial.

⁸ Ações hospedada em ambiente virtual, no Canal do Museu da Abolição. Acessado em 17 de novembro de 2022: [1º Copecune | Mesa: O escoamento da produção cultural e intelectual negra dentro e fora da academia - YouTube](#); e nas plataformas de áudio Spotify, Google Podcast ou Apple Podcast.

Apesar de todos os esforços em intensificar pesquisas, práticas culturais e novas narrativas frente a esse acervo, cabe salientar que o trabalho ainda é inicial. No momento, esse conteúdo cultural encontra-se acondicionado na reserva técnica do Museu da Abolição, esperando as possibilidades, ou não, que podem gerar caso venham a ser expostas na futura abertura da instituição (que se encontra em processo de reforma desde 2019). Dessa forma, trabalhos que versem sobre a importância desses acervos em Pernambuco e as diversas análises possíveis, carregam um caráter urgente e inovador.

Referências

BARBOSA, Ana Mae. **Mudanças na Arte/Educação**. 2010.

BRASIL. Receita Federal. Processo: 10715.722817/ 16-13: “Esculturas Africanas”. 2016.

CULTURA MATERIAL AFRICANA [recurso eletrônico]: primeiro catálogo do Acervo de Arte Africana do Museu da Abolição / orgs: Isabelle de Oliveira Ferreira, Sandir Barros Costa, Wellington Ricardo da Silva. – Recife. Ed. UFPE, 2022. Acessado em 19 de junho de 2023: Cultura material africana: primeiro catálogo do Acervo de Arte Africana do Museu da Abolição | Editora UFPE.

FERREIRA, I. O. “E existe Arte Africana em Pernambuco?”: o projeto Cultura Material Africana: um retrato da herança viva em movimento e o Acervo de Arte Africana do Museu da Abolição (MAB/ PE). Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, História - Bacharelado, 2023. Acessado em 19 de junho de 2023: RI UFPE: E existe arte africana em Pernambuco?: projeto Cultura Material Africana: um retrato da herança viva em movimento e o acervo de Arte Africana do Museu da Abolição (MAB/ PE).

GOMES, Nilma Lino. Juventude, práticas culturais e negritude: o desafio de viver múltiplas identidades. **27ª Reunião Anual da Anped**. GT21 - Educação e Relações Étnico-Raciais. 2004.

HOOKS, bell. **Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

HOOKS bell. **Anseios: raça, gênero e política cultural**. São Paulo: Editora Elefante, 2019

WILLETT, Frank. **Arte Africana**. Tradução de Tiago Novaes. São Paulo: Edições Sesc São Paulo; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2017.

Isabelle de Oliveira Ferreira

É historiadora formada pela Universidade Federal de Pernambuco, CEO do Mandume Cultural, pesquisa Cultura Material Africana, educadora e curadora independente. Foi estagiária do Museu da Abolição-Ibram/PE e do Núcleo Erer (UFPE) durante a graduação. Atualmente é produtora cultural e realiza ações, atividades e trabalhos diversos que tem como temas: negritude, memória, arte afro-brasileira, arte africana, história e produção cultural

O Projeto Selos do Museu da Abolição e sua importância para o programa institucional

Daiane Silva Carvalho

Daisy Conceição Santos

O presente texto busca relatar uma experiência exitosa realizada no âmbito do Museu da Abolição: O “Projeto Selos”, na sua primeira edição, realizada entre março de 2016 e março de 2017, com o tema “Negra|Protagonista”. Almeja-se deixar evidente o impacto positivo deste na gestão enquanto agregador de valor e ferramenta estratégica na articulação e implantação de redes de parcerias e fomento, tendo, com isso, auxiliado o museu a atingir sua missão e objetivos definidos em seu planejamento estratégico do Programa Institucional.

O Museu da Abolição (MAB) é um museu público federal, vinculado ao Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), criado por decreto em 1957, por meio da Lei Federal nº 3.357, em homenagem a João Alfredo e Joaquim Nabuco e, depois dos trâmites relativos à desapropriação, tombamento e restauro¹, foi inaugurado no dia 13 de maio de 1983 com a exposição “O Processo Abolicionista Através dos Textos Oficiais”, que ficou aberta até 1990, quando o Museu fechou por conta de reformas administrativas do então governo, só reabrindo em 1996. O museu também permaneceu fechado entre 2005 e 2008, uma iniciativa da sua gestão, motivada pela falta de condições apropriadas de trabalho e de estrutura para desenvolver suas atividades, além da falta de aproximação com seu público alvo. Observamos que desde a sua criação o MAB enfrentou dificuldades de natureza financeira e administrativa e também de relacionamento com seu público. Essas dificuldades, principalmente as relacionadas à gestão e finanças, provocaram a interrupção do atendimento ao público, levando à redução das salas ocupadas pelas exposições, ao mesmo tempo em que o Sobrado passou a ser ocupado pela 5ª Superintendência Regional do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), que somente desocupou o prédio em 2009, com a criação do IBRAM.

¹ Para saber mais sobre a criação do MAB consultar o site <https://museudaabolicao.museus.gov.br/museu-da-abolicao>

Com esse breve e movimentado histórico, salientamos que o MAB, mesmo depois de tempos desde sua inauguração, continuou sendo rejeitado pela comunidade negra e, sem ter adquirido prestígio também entre os brancos, teve sua trajetória interrompida, sendo fechado, e ocupado (pelo IPHAN), permanecendo assim por um longo período. Foram anos sendo renegado, escondido em sua própria sede, em alguns momentos se mostrando (reinaugurou em 1996); em outros totalmente apagado, esquecido, até que no auge de sua “puberdade”, mesmo sem ter vivido nada, ele foi questionado, julgado e, com a sua absolvição, veio o repensar. Até então a história do MAB convergia para um apagamento e quase desaparecimento do museu, até sua superação. O Museu só se aproximou dos agentes negros, quando criou uma comunidade que se reuniu em torno do mote “O que a abolição não aboliu”² e lutou para que o Museu da Abolição retomasse seu lugar naquele casarão que, outrora, a possuir uma história vinculada a elite branca, a partir de então diria respeito a população majoritária negra que veio a esse país sequestrado de um vasto continente, mas que aqui fincou raízes, a princípio, com muita dor, muito desprezo, muito banzo e, depois, com muita agressão, rebelião e protestos que culminaram num pertencimento às avessas.

Tudo isso o museu queria representar. Se tornou ativo, buscou se libertar, ganhou fôlego com a conjuntura política que criou o IBRAM, um novo órgão especializado em museus. Isso significava um grande passo, reassumir seu lugar, e, agora com tanto espaço, faltava compor

² Surgido a partir do Seminário “O Museu que Nós Queremos” realizado em 2005, que criou um Grupo de Trabalho, denominado GT/MAB, que tinha por objetivo a produção de um dossiê com sugestões e propostas para a redefinição do novo Museu da Abolição. Como resultado dessa mobilização participativa, tiveram a Exposição Campanha “O que a Abolição não Aboliu” (2008), que tinha por propósito estimular a participação do visitante, que podia “plantar” suas sugestões e ideias em um canteiro destinado a isto, e a exposição “Em processo” (2010 a 2013), que buscou engajar a participação da comunidade para construir uma narrativa expográfica compartilhada.

um enredo que favorecesse o museu e aos que ele representava: os afrodescendentes. Assim, levou luz a uma história de glória cuja maioria foi subjugada, marginalizada e, depois, reivindicou seu lugar e trilha até hoje um caminho de superação. Para isso precisava-se de novas perspectivas, de uma missão, de objetivos e uma visão de futuro. Eram necessários novos acervos e novos discursos. Mas, como continuava sendo uma trajetória, e não um conto de fadas, ainda se precisava de luta para obter.

Como a maioria das políticas culturais, o MAB vinha enfrentando a problemática da descontinuidade das ações e programas de proximidade com as comunidades que se relacionam com a temática, assim como um déficit em seu quadro funcional, elementos que levaram a uma estrutura sem as condições devidas. O terreno em que está situado possui 6.293,50m², com uma área construída total de cerca de 1.300m², incluindo o edifício principal e o anexo. A área externa do museu possui amplo jardim com teatro de arena e edifício anexo com copa, camarins, banheiros e área livre coberta. No entanto, após a saída do IPHAN, ainda se fazia necessário enfrentar os problemas arquitetônicos e estruturais para adequar a edificação às atividades museológicas, visto que haviam graves problemas estruturais em que o prédio necessitava de restauro e o jardim e área externa necessitavam de requalificação e paisagismo.

Após a sua reestruturação, o Museu da Abolição passou a carregar como sua missão e compromisso o ponto de vista do programa institucional definido no seu plano museológico (MAB, 2012), o trabalho dedicado à memória e preservação do patrimônio cultural brasileiro, sobretudo, afrobrasileiro. O tema central do museu, portanto, passou a trazer uma reflexão crítica sobre a participação dos africanos e seus descendentes na história do processo escravista brasileiro, nas lutas libertárias e na formação da nacionalidade

brasileira por meio da execução de temas transversais, quais sejam: direitos humanos, políticas públicas de inclusão, discriminação, intolerância religiosa, racismo, preconceito, exclusão, gênero, etnias, liberdade, trabalho escravo contemporâneo; seja no incentivo ao fortalecimento da autoestima, na promoção da visibilidade afirmativa dos afrodescendentes na sociedade brasileira, nas ações de reconhecimento, valorização e preservação do Patrimônio Cultural, material e imaterial, afro-brasileiro, nas instituições e comunidades afrodescendentes; tendo como visão “promover o Museu da Abolição como instituição federal de referência nacional da cultura afro-brasileira”.

No entanto, ao analisar o perfil do público visitante do museu até 2015, notavelmente escolar (Museu da Abolição, 2015) e que ainda privilegiava o agendamento de visitas ao MAB para o mês de maio em referência à abolição da escravidão, foi notado ainda existir um longo e desafiador caminho para que essa missão, visão e objetivos fossem atingidos de forma a legitimar o Museu da Abolição como um espaço democrático, um local de produção, fruição e difusão de conhecimentos e saberes, sendo complementaridade dos programas escolares, polo da memória coletiva, como um fórum de discussão e debate participativo. O grande desafio para a gestão era identificar e fomentar o tipo de participação na e da sociedade, promovendo um diálogo que não fosse simplesmente uma técnica para aumentar a visitação, mas uma responsabilidade moral de criar espaços para pensar sobre questões complexas e, assim, ser uma instituição com ampla inclusão social que, para além de maior acessibilidade à instituição, desenvolve ações culturais que tenham impacto político, social e econômico, e que possam ter alcance a curto, médio e longo prazo, tal qual preconiza um planejamento estratégico para o Programa Institucional.

Os programas, dentre os quais destacamos aqui o institucional, fazem parte da estrutura do Plano Museológico, que consta na legislação brasileira de museus como item obrigatório às instituições museológicas nacionais. Segundo publicação do Ibram (2016), intitulada *Subsídios para a elaboração de planos museológicos*, o Programa Institucional: “abrange o desenvolvimento e a gestão técnica e administrativa do museu, além dos processos de articulação e cooperação entre a instituição e os diferentes agentes.” (p. 36). O programa está diretamente vinculado à gestão da instituição e elaborá-lo de forma participativa é aconselhado, buscando sempre relacioná-lo à visão, missão e objetivos do museu.

Mas, no caso do Museu da Abolição, como motivar a participação de um público que enxerga a “abolição” como um projeto inacabado, fruto de um processo que vangloriou mais a memória dos que estavam no poder, com controle oficial, do que naqueles que, por séculos, lutaram para se libertar e ousaram criar formas complexas de “fugas” “rebeliões” e comunidades? E como tornar essa necessidade em um programa institucional alinhado ao planejamento conceitual do museu?

O Projeto Selos nasce, ainda em 2015, como uma alternativa encontrada no meio do drama da falta de recursos financeiros, humanos, dos problemas arquitetônicos, que dificultavam a vinda de exposições e grandes eventos e, também, do distanciamento da comunidade negra que não enxerga a “abolição” como algo identitário que pudesse conduzir a sua participação no museu. O projeto, que teve suas ações pensadas para o ano de 2016, buscou encontrar meios para aproximar o museu de forma mais ativa às questões sociais da contemporaneidade, além de fomentar a institucionalização de parcerias com outras instituições, organizações, movimentos sociais,

religiosos e culturais relacionados ao tema anual definido para o Projeto Selos.

Em termos de explicação técnica, o Projeto Selos tem como objetivo a confecção de um selo para um tema a ser selecionado anualmente e que será alvo de ações, discussões, eventos e exposições, entre outras atividades do calendário do Museu, a fim de estabelecer conexões entre temáticas atuais e as atividades finalísticas. Foi a forma encontrada para que a instituição trabalhasse questões contemporâneas, problemas sociais de forma articulada, buscando ser considerada parceira da sociedade na busca de soluções. Também, foi uma tentativa de desenvolver o programa institucional, definido em seu plano museológico, que estava estagnado e intangível, buscando articular todas as áreas do museu e sua comunidade, ficando à disposição da sociedade, mas, também, fomentando suas atividades, sem ter como ativo principal o recurso financeiro, e sim o espaço e o próprio nome do Museu.

O objetivo também estava em torno da associação da grande estrutura em que o museu está sediado, com as aspirações e demandas da comunidade negra pernambucana que estava em plena movimentação e focada na organização de encontros empoderadores. O MAB, ao situar-se em um importante espaço geográfico da cidade do Recife como um equipamento central e de fácil acesso, poderia ser um grande aliado nesse processo.

O Projeto Selos teve sua primeira edição de 2016, surgindo em meio ao crescente engajamento virtual sobre estética e a valorização negra, que tem nos “cabelos crespos” um importante mecanismo de construção de identidade.

De fato, o que interessa nesse contexto é que há um movimento nacional que tem garantido vários encontros reunindo, na sua

maioria, mulheres negras que discutem a partir do fim do uso das químicas alisadoras dos fios uma nova proposta de afirmação estética, na qual cabelos naturais sejam eles crespos; cacheados; ondulados; enrolados; transinetes e o Black Power passam a ter novos significados para a construção e reconstrução da imagem do “ser negra” (Matos, 2015, p. 45-48).

Assim, a primeira reunião de planejamento do Selos contou com a equipe técnica do Museu da Abolição, constituída à época de duas técnicas em assuntos culturais - museologia, uma técnica em assuntos educacionais - turismóloga, a diretora, e os estagiários da área educativa e da museologia. Foram levantadas ideias para a escolha da temática e já foi levantado a possibilidade do tema sobre a mulher negra, uma vez que estávamos acompanhando, por meio das redes sociais, esses movimentos e a crescente demanda por lugares para encontros presenciais.

O que é relevante para essa reflexão são as iniciativas que têm mobilizado esses grupos a saírem do virtual para adentrarem o real. O que estou dizendo é que a maioria desses grupos que são fechados tem ampliado suas investidas em encontros físicos, a fim de aproximar seus membr@s; realizar oficinas de cabelos, maquiagens e turbantes; debater temas associados à estética negra; propiciar o empreendedorismo negro; facilitar o acesso a produtos étnicos e apropriados para os cabelos crespos, cacheados e em transição; além de inaugurar um novo formato de lazer e sociabilidades.

[...]

Normalmente, os encontros acontecem em espaços públicos, parques, jardins, arenas, studios de arte e oficinas alternativas. Avalio que esses grupos têm despertado um movimento político

que gera renda, trabalho, diversão, arte, tecnologia e informação, além do sentimento de pertença que as mulheres passam a ter com a volta dos cabelos crespos e naturais. Ou seja, esse movimento estético afro-diaspórico cria e recria necessidades que o mercado precisa sanar e que o Estado deve atender através de políticas públicas de inclusão e diversidade (Matos, 2015, p. 45-48).

A escolha pelo tema Negra|Protagonista foi realizada em meio a esse cenário de efervescência do empoderamento feminino. A movimentação em torno do tema coagula com práticas de comércio, liderança familiar e luta por direitos que a séculos vem sendo estabelecida por mulheres negras e que ganharam notoriedade com o advento, já pontuado, das redes sociais. Segundo dados do Ipea (2003), as mulheres negras, que estão na base da pirâmide social, correspondem a 23,4% da população brasileira e também são em número maior responsáveis pelas famílias do tipo “mulher com filhos”. Pesquisas mais recentes também relacionam as mulheres negras ao maior acesso ao ensino superior e ao movimento empreendedor. Segundo pesquisa do Sebrae (Greco, 2019), empreendedoras negras representam hoje 4,6 milhões de brasileiras. Outro dossiê do Ipea, realizado em 2013, apontou um aumento significativo no acesso de mulheres negras ao ensino superior, muito embora a diferença entre a mulher branca e o homem branco permaneça bastante significativa. São essas reflexões feitas por movimentos sociais, intelectuais e pela própria equipe do museu em reuniões internas que levaram a escolha do tema para a primeira edição do Projeto Selos.

Foram realizadas reuniões de planejamento, para a criação de um calendário de eventos do MAB, tendo definido como datas estratégicas para a programação os meses de Março (Dia 7 - Internacional da mulher; Dia 21 - Internacional Contra à Discriminação Racial) Maio

(Semana Nacional de Museus), Julho (Dia 25 Internacional da Mulher Negra Latino Americana e Caribenha), Setembro (Semana da Primavera de Museus), Outubro (Campanha de prevenção ao Câncer de Mama) e Novembro (Mês da Consciência Negra). Outras reuniões internas foram realizadas para se planejar as atividades para essa programação, além de formas de buscar e articular as parcerias durante o ano. Também foram realizadas reuniões externas, sendo que a equipe do museu se deslocou até outras instituições para apresentar o projeto.

A primeira atividade foi o Lançamento do Projeto Selos, com a realização de uma coletiva de imprensa, realizada no dia 08 de Março de 2016, que contou com a presença de representantes das Secretarias da Mulher (do Estado e do Município de Recife), de vereadores, deputados estaduais, representantes de organizações governamentais (como o Núcleo de Cultura Afro Brasileira, que faz parte da Secretaria de Cultura de Recife) e membros de coletivos que trabalham com às questões relacionadas às mulheres negras.

Exposições foram idealizadas e recebidas durante a primeira edição do Projeto Selos, sempre tendo em vista a temática escolhida a fim de referendar as discussões propostas. A primeira exposição foi a partir da escolha da imagem para “estampar” o selo, uma pintura intitulada Biju de Licuri, do artista Ramon Martins. A obra faz parte do acervo do MAB, incorporada após aquisição por meio de doação da Receita Federal, cuja ação está prevista na Lei Federal nº 12.840/2012³. A obra foi escolhida pela sua representatividade: trata-se do busto de uma mulher negra com referências das mulheres etíopes da etnia surma que realizam pinturas faciais com elementos naturais.

³ Dispõe sobre a destinação dos bens de valor cultural, artístico ou histórico aos museus, nas hipóteses que descreve. http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2013/lei/l12840.htm

A arte gráfica criada para o selo composta pela obra citada e títulos do projeto e do tema foram amplamente divulgados com o intuito de criar uma identidade visual do projeto. Todas as ações realizadas passaram a contar com essa identidade visual, fazendo com que o público se familiarizasse com o projeto e com a temática. Prova dessa iniciativa foi a ação de panfletagem de divulgação do projeto, realizada no mesmo dia do lançamento do selo pela a equipe do MAB no Ato Unificado do dia 08 de março, realizado por diversas organizações de Pernambuco no Parque Treze de Maio. O material, que contava com a arte visual do projeto, convidava a comunidade a construir a programação anual do museu.

A exposição do IV Concurso de Fotografias Mestre Luis de França⁴, em maio de 2016, contou com a grata surpresa de ter as três fotografias premiadas relacionadas ao tema do empoderamento feminino negro. As fotografias premiadas remontam o contexto do universo feminino negro brasileiro: em primeiro lugar, a fotografia *Atavosmaria* de Pola Fernandes, contém referências a fotografias de mulheres negras do ganho feitas por viajantes europeus do período colonial; em segundo lugar, a fotografia *Lembranças do Presente* de Beto Figueiroa nos leva ao universo religioso afro-brasileiro e o papel histórico da mulher negra na constituição e consolidação das religiões de matriz africana; e em terceiro lugar, a fotografia *Mulher Preta Protagonista* de Samara Takashiro nos traz a mulher negra na modernidade que luta por seus direitos e que reconhece e valoriza a sua história.

A exposição *Lélia Gonzáles: Projeto Memória* foi composta por 16 painéis que contaram a trajetória política e intelectual da feminista

⁴ O concurso de fotografias é uma ação original do MAB, sendo pensado, executado e articulado pela equipe do museu, contando com edital próprio, premiação em dinheiro e júri convidado formado por nomes importantes das artes visuais de Pernambuco.

negra e ativista social Lélia. A exposição foi desenvolvida através do Projeto Memória pela Rede de Desenvolvimento Humano (REDEH/RJ), e a parceria das organizações SOS Corpo e REDEH com o MAB tornou possível a estadia da exposição durante o projeto Selos. Pioneira do feminismo negro do Brasil, deixou marcas por sua intensa militância no movimento negro brasileiro a partir dos anos 1970, Lélia Gonzalez passou e deixou um pouco da sua história no casarão.

O MAB também recebeu a exposição *Cabelo: Uma questão de Identidade*, composta por 30 fotos que retratam a identidade e a valorização da mulher negra através do cabelo e da libertação dos modelos da ditadura da beleza. Idealizada por Félix Oliveira, um profissional especializado em cabelos afro que, desde 2010, percebeu que as mulheres negras tinham dificuldade em se identificar com as referências encontradas nos salões de beleza. Com base em suas pesquisas de estudo e na militância com o movimento negro, adaptou o seu salão para esta especialidade. O objetivo da exposição foi devolver a autoestima das mulheres negras e mostrar para toda a sociedade que é possível assumir, sim, os cabelos crespos e cacheados.

Um museu tem como características mais marcantes para o senso comum as exposições que produz e o acervo que possui. É através das exposições que o museu realiza sua comunicação mais potente com o público visitante, além de serem responsáveis por concatenar todo o discurso narrativo da instituição. Logo, podemos considerar que as exposições refletem diretamente o Programa Institucional de um museu na medida em que esse é um programa de gestão e que acaba determinando os outros campos de atuação do museu. Nesse contexto, ter o primeiro pavimento do MAB ocupado por exposições, próprias e externas, com relação direta com o tema do Projeto Selos, demonstram a efetividade da ação e o quanto é possível tornar um Programa Institucional tangível e exequível.

Toda a articulação da equipe do MAB estava voltada para a efetividade do projeto Selos, seja na produção de ações próprias, seja na percepção dos movimentos ocorridos extra muros da instituição, estabelecendo diálogos, pontes e parcerias que tornassem possíveis outras ações que o corpo técnico do museu não poderia alcançar apenas por si. A partir de uma temática de interesse comum na sociedade (mulher negra e seu protagonismo), as exposições descritas acima atuaram como eficientes veículos de comunicação não só dos assuntos tratados, mas do papel do museu nas discussões de temáticas contemporâneas.

Em relação às outras ações desenvolvidas pelo Projeto Selos, destaca-se uma que trouxe importantes resultados: a *Mostra de Estética Afro*. Foram convidados salões e representantes de marcas Afro atuantes em Pernambuco para que expusessem seus trabalhos e produtos e interagirem com o público em um evento gratuito e acessível. O objetivo foi trazer ao Museu da Abolição a discussão sobre corpo, beleza e estética afrodescendente a partir dos cabelos e seus derivados, visto que o uso de cabelos afro surgiu na década de 1970 como símbolo de resistência aos padrões estéticos. Na época, estava ligado também às questões políticas; na atualidade, os cabelos afros, além de símbolos de resistência, estão conectados às palavras como empoderamento, identidade, estética e – não menos importante –, ao mercado. Assim sendo, a mostra tratou de propiciar um momento de interação entre público e mercado produtor, inserindo o MAB nesse radar econômico que mobiliza vários aspectos da cultura negra.

A mostra pode ser considerada exitosa, não apenas pelo público que mobilizou, como também pela divulgação da instituição. Os principais meios de comunicação de tv e jornais⁵ noticiaram o evento

⁵ Rede globo de telecomunicações, Jornal do Commercio, Diário de Pernambuco.

e outras instituições⁶ replicaram em seus espaços, o que também fomentou o recebimento de outros eventos, a nível nacional, como o movimento Encrespa Geral⁷. Ao longo do ano ocorreram outros eventos importantes no tocante ao ativismo feminista negro, a exemplo do 1º Festival Todo Poder a Elas, do 1º Encontro de Coletivos Negros e o Encontrão das Blogueiras Negras, que reuniram pessoas dos mais distintos lugares de Recife e Região Metropolitana para discussão e realização de atividades que fortalecem o movimento de luta das mulheres negras dentro do ativismo étnico racial.

O projeto Selos ampliou o público e potencializou as redes de articulação e cooperação entre as instituições públicas e privadas, os movimentos sociais, religiosos e culturais. Apenas no primeiro semestre de 2016 a equipe do MAB participou de 28 reuniões de articulação, a maioria delas realizadas fora da instituição. Foram estabelecidas parcerias com secretarias do governo local (municipal e estadual), ONGs, coletivos e institutos de pesquisa. Os eventos realizados foram categorizados a fim de criar um organograma funcional e facilitar a comunicação com o público. Houveram eventos realizados pelo MAB, eventos realizados pelos parceiros, nos quais o museu cedeu espaço e estrutura para sua realização, e eventos híbridos, que foram co-produzidos pela equipe do museu, contando com recursos dos parceiros da instituição. De acordo com os relatórios internos do MAB, foi possível observar: “[...] em 2016, um aumento de 32% do público visitante do museu. Do número total de visitas, mais da metade foi decorrente da realização de eventos, os quais, em sua grande maioria,

⁶ A Universidade Maurício de Nassau, sediada em Recife, realizou uma segunda edição da Mostra de Estética Afro em seu espaço.

⁷ É um Instituto de Promoção Humana, Desenvolvimento Social e Cultural. Criado por Eliane Serafim em 2013 Ver mais em: <https://www.geledes.org.br/movimento-encrespa-geral-e-realizado-em-20-cidades-brasileiras-e-6-cidades-do-exterior/>

foram frutos de articulações viabilizadas pelo Projeto Selos”. Apenas no primeiro semestre, o público específico dos eventos foi de mais de 3 mil visitantes, dando destaque às atividades realizadas na área externa do museu (jardim e pátio). O público total de 2016 foi de 7.695 visitantes, sendo que 58% desse público chegou ao museu através dos eventos promovidos pelo projeto. Em comparação ao público de 2015 (5.215 visitantes), tivemos um acréscimo de mais de 2 mil visitantes. O Projeto Selos buscou transformar o Museu da Abolição e aglutinar seu público-alvo em torno de questões relevantes, além de unir criatividade e diálogos de maior responsabilidade nas representações dos contextos históricos, culturais, sociais e políticos dos afrodescendentes. Visto que o museu não se trata apenas da história, mas também do presente, tentando revelar um futuro mais promissor, em que se sobreponha o protagonismo, a emancipação e ascensão do povo negro.

Dessa forma, toda a base que o Museu vem criando ao longo de sua trajetória aqui apresentada, passando por todos os contextos que se tem hoje de novas diásporas, novas dinâmicas comunicacionais, movimentos sociais e de deslocamento estrutural de poder, devem refletir na gestão da instituição e na sua pretensão enquanto espaço de diálogo, transformador e reflexivo. Os Museus devem ser pensados para acompanhar os contextos presentes na sociedade suas agências e insurgências, e o Museu da Abolição, ao realizar o Projeto Selos e convidar sua comunidade a construir uma programação coletiva em torno de temas contemporâneos e de interesse da comunidade, está conversando com o todos esses contextos.

Considerando a importância do Programa Institucional para o planejamento dos museus, apesar da falta de uma bibliografia e referências práticas no setor de planejamento exitosos, o Projeto Selos têm como grande diferencial o poder de articular todos os outros programas do plano museológico e estar atento e conectado com as

demandas da sociedade, fomentando a participação desta em todas as etapas.

Após o êxito do primeiro ano, o Projeto Selos teve sua continuidade garantida e encontra-se na sua sexta edição em 2022. É importante salientar que os temas abordados pelo projeto ao longo dos anos convergiam com o tema da redação do Exame Nacional do Ensino Médio (Enem), demonstrando o quanto o museu passou a caminhar ao lado de questões contemporâneas. Dessa maneira, visualiza-se o propósito de estar a serviço da sociedade e do seu desenvolvimento ao se imbuir da obrigação da educação através do patrimônio, dos serviços do museu, das escolhas de programação, de exposições e de atividades comunitárias, para poder, de algum modo, contribuir para a promoção da cidadania, o respeito e a valorização da diversidade e da igualdade social, o fortalecimento das populações afrodescendentes e para o incremento de processos democráticos dentro da sociedade.

Referências

- GRECO, Simara Maria de Souza Silveira (Coord.) **Global Entrepreneurship Monitor. Empreendedorismo no Brasil: 2019**. Curitiba: IBQP, 2020. 200 p.: il.
- INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS - Ibram. **Subsídios para a elaboração de planos museológicos**. Brasília: Instituto Brasileiro de Museus – Ibram, 2016. 112 p: il.
- INSTITUTO DE PESQUISA ECONÔMICA APLICADA - IPEA. BRASIL **Retrato DAS DESIGUALDADES GÊNERO RAÇA**. DFID – Departamento de Desenvolvimento Internacional do Governo Britânico. 2003
- INSTITUTO DE PESQUISA ECONÔMICA APLICADA - IPEA. **Dossiê mulheres negras: retrato das condições de vida das mulheres negras no Brasil** / organizadoras: Mariana Mazzini Marcondes ... [et al.]. Brasília: Ipea, 2013. 160 p.: gráfs., tabs.
- MATTOS, Ivanilde [Ivy] Guedes. **Estética afro-diaspórica e o empoderamento cresco**. v. 5 n. 2 (2015): Leituras e identidades negras: narrativas, histórias, memórias. Disponível em: <https://www.revistas.uneb.br/index.php/pontosdeint/article/view/2164> Acesso em 08 nov. 2022.
- MUSEU DA ABOLIÇÃO. **Relatório anual 2015**. Disponível em: <https://museudaabolicao.museus.gov.br/wp-content/uploads/2016/05/Relat%C3%B3rio-Anual-2015.pdf> Acesso em: 08 nov. 2022.
- MUSEU DA ABOLIÇÃO. **Relatório anual 2016** Disponível em <https://museudaabolicao.museus.gov.br/wp-content/uploads/2017/04/Relat%C3%B3rio-Anual-2016-final.pdf> Acesso em 08 nov. 2022.

Daisy Santos

É museóloga de formação, mestra em Estudos Étnicos e atualmente doutoranda no Programa de Pós- graduação em Antropologia da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Negra, Nordestina, Candomblecista, e Servidora do Instituto Brasileiro de Museus desde 2010, tendo passado pelo Museu Regional Casa dos Ottoni, Museu da Abolição e atualmente na Divisão de Incentivos Fiscais da autarquia.

Daiane Silva Carvalho

É museóloga, especialista em Mediação Cultural e mestre em Ciência da Informação. Trabalhou no Núcleo de Museologia do Museu de Arte Moderna da Bahia. Atualmente é Museóloga do Museu da Abolição (IBRAM/MinC), no qual desenvolve atividades de Documentação em Museus, Planejamento e Concepção de Exposições e Segurança em Museus, desenvolvimento de ações sociais, educativas e culturais, e planejamento de licitações (preparação de instrumentos licitatórios). Participou do programa de formação Lidera GoV, turma 4.0, desenvolvendo competências inovadoras e de alto impacto para a liderança.

Desafios de descolonizar museus tradicionais: Programa Educativo A República que o Palácio não Mostra

Ana Paula Vianna Zaquieu

Este artigo tem como objetivo compartilhar o processo de construção do Programa Educativo “A República que o Palácio não Mostra”, durante os anos 2016 e 2019, no âmbito do Setor Educativo do Museu da República. De início, discutiremos a trajetória do Museu da República, relacionando-a às contradições históricas que marcaram o surgimento dos museus no Brasil, bem como a forma como estes são percebidos pela população em geral. Para finalizar, faremos algumas considerações sobre o quanto este legado dificulta a proposição de ações educativas efetivamente comprometidas com a construção de conhecimentos plurais e com a formação crítica e cidadã.

Os quatro projetos que integraram o Programa “A República que o Palácio não Mostra” não nasceram de um planejamento prévio, com objetivos e metodologias articulados. Dois deles já existiam e foram reformulados à medida que avançávamos nas leituras, na pesquisa e nas avaliações. O entendimento de que, juntos, os projetos conformariam um programa integrado, foi acontecendo aos poucos, no dia a dia do fazer profissional.

Os projetos são voltados para o público escolar, a principal demanda do museu desde a sua criação em 1960, e para a formação de professores. São eles: as visitas noturnas para turmas da Educação de Jovens e Adultos (EJA); a “Iniciação Científica Jr.”; o “Encontro de Professores” e o “Bastidores de Museus”. As experiências com as turmas da EJA e o processo de implantação da Iniciação Científica Junior já foram publicadas em outras oportunidades (Zaquieu, 2012; 2021). Por isso, serão abordados neste espaço de forma menos aprofundada. A ênfase será dada à reestruturação dos projetos Bastidores de Museus e Encontro de professores, à fundamentação teórica e metodológica que orientou todo o processo, à avaliação dos resultados e aos desafios futuros.

De imediato, foi necessário lidar com dois desafios importantes: no âmbito prático, a redução drástica da equipe do setor educativo exigia a criação urgente de estratégias que garantissem o seu

funcionamento¹; e, no âmbito conceitual e metodológico, a necessidade de experimentar novas interlocuções entre o museu e as escolas. A aproximação com turmas da EJA e do Ensino Médio do Colégio Pedro II teve grande impacto sobre a nossa rotina e tornou urgente a busca por novas estratégias pedagógicas para orientar o trabalho.

Entre 2014 e 2015, desenvolvemos dois projetos especiais voltados para alunos da EJA, ambos muito bem-sucedidos². Entretanto, a equipe avaliou que era preciso pensar em estratégias que garantissem a frequência de alunos dessa modalidade de ensino no museu. Por fim, concluímos que a forma mais eficaz para a transformação efetiva de alunos trabalhadores em público seria abrindo a instituição à noite, para que a visita pudesse ser incluída como atividade extraclasse. Assim, a partir de abril de 2016, por determinação da direção, o Palácio do Catete passou a abrir das 18 h às 22 h, na última terça-feira de cada mês, para receber três turmas para visitas mediadas ao seu circuito expositivo.

Em 2015, começamos a receber, de modo informal, alunos bolsistas do Programa de Iniciação Científica Jr., do Colégio Pedro II. A parceria, que se estendeu até 2019, foi formalizada através de um acordo de Cooperação Técnica assinado entre o Museu e o Colégio Pedro II, em setembro de 2017. Através deste acordo, nos tornamos formalmente um campo de atuação do Programa de Iniciação Científica Jr. do colégio³.

1 Entre 2015 e 2018, todos os servidores mais antigos lotados no Setor Educativo se aposentaram.

2 “Educação e trabalho: uma ação de cidadania” e “PEJA: uma lacuna no Museu”, realizados em 2014 e 2015, respectivamente.

3 O Acordo de Cooperação tinha a validade de 5 anos. Entretanto, em função da Pandemia da Covid 19, só pudemos receber bolsistas até 2019.

Os bolsistas lotados no Setor Educativo colaboravam com a mediação, inicialmente, apenas no horário diurno. Aos poucos, fomos experimentando abordagens mais críticas durante as visitas. A busca por novas abordagens ficou mais urgente quando passamos a abrir no horário noturno. A necessidade de incluir propostas de formações para professores foi ganhando forma à medida que percebíamos como os professores que acompanhavam as turmas, em ambos os turnos, ficavam surpreendidos e, algumas vezes, confusos diante das novas narrativas apresentadas durante as mediações. Na maioria das vezes, esperavam apenas uma descrição das salas e dos objetos em exposição. A preparação que costumavam fazer com suas turmas antes da visita relacionava o Palácio exclusivamente à História da República, especialmente à “Era Vargas”, o que pouco dialogava com a materialidade dos nossos salões.

Estava evidente que não seria possível construir relações de maior reciprocidade com a Educação Básica, sem envolver, de forma efetiva, os professores. Não bastava apenas mudar a abordagem no momento das visitas. Era preciso estimular os professores a refletirem sobre os museus e suas possibilidades pedagógicas, para além de um simples complemento das suas aulas, de modo a levá-los a rever o planejamento da visita.

É importante ressaltar que os desafios continuam e os resultados que serão apresentados a seguir ainda são modestos. Entretanto, apontam para a necessidade de investirmos cada vez mais na pesquisa e na formação de mediadores e de professores, de forma articulada.

Repensando o Museu da República

Quando pensamos no Museu da República, logo nos vem à mente o Palácio do Catete e o seu jardim histórico. Entretanto, a instituição é um grande complexo que inclui Reserva Técnica, Arquivo Histórico e Institucional, Biblioteca e uma Galeria de Arte Contemporânea. Quando consideramos o público escolar, a associação entre o Palácio do Catete, a República brasileira e o ex-presidente Getúlio Vargas é imediata. Lidar com essas percepções consolidadas sobre o museu foi um dos primeiros desafios a ser enfrentado. A riqueza do seu acervo, em exposição ou não, faz daquele espaço um amplo universo de possibilidades interpretativas e, por isso, pedagógicas. Além da monumentalidade do prédio, de estilo neoclássico e eclético, construído na segunda metade do século XIX e tombado em 1938, compõem o seu acervo museológico objetos decorativos que pertenceram aos primeiros proprietários, peças da época de presidência, peças transferidas do Museu Histórico Nacional⁴ e outras tantas doadas por particulares. Como a riqueza de seus acervos é ainda hoje desconhecida do grande público⁵, estava entre as nossas preocupações: de um lado, chamar atenção para as muitas possibilidades interpretativas presentes em seu circuito expositivo de longa duração; de outro, criar estratégias que mostrassem o museu para além do palácio e do jardim.

O projeto “A República que o palácio não mostra” nasceu, originalmente, do esforço em explorar esta complexidade e estimular no público novos olhares e leituras sobre aquele espaço, durante as visitas mediadas, principalmente para as turmas de EJA. Para isso,

⁴ O Museu da República foi criado, em 1960, como uma Divisão do Museu Histórico Nacional e permaneceu nesta condição até 1983.

⁵ Museu também possui um rico e diversificado acervo Arquivístico e Bibliográfico, ambos especializados em Brasil República. Entretanto, para as finalidades deste texto, iremos no concentrar no acervo museológico.

optamos por pensar o Palácio como um documento a ser interpretado. No lugar de narrativas de celebração do passado, decidimos trabalhar com “problemas históricos”, chamando atenção das ausências, das diferenças e dos conflitos silenciados (Meneses, 1993; 1994). Partimos do pressuposto de que o trabalho com Patrimônio Cultural, compreendido como referência de pertencimento para grupos de identidade, só ganha sentido se for pensado no contexto das relações sociais. De acordo com Chuva, a preservação do patrimônio implica em tomada de posição e em atribuição de valor. Ao afirmar que a perspectiva museológica inaugurada por Gustavo Barroso no Museu Histórico Nacional nos levou a ter uma visão de patrimônio como algo em si, a autora defende uma ruptura definitiva com o que chamou de “essencialismos”. Para isso, propõe um exercício metodológico de contextualização dos objetos museológicos, dos bens e das práticas patrimonializadas e do comportamento de todos os envolvidos no processo: agentes dos museus, indivíduos relacionados aos objetos e o público (Chuva, 2014).

Em 2018, articulando Memória e História⁶, iniciamos um mapeamento do palácio e das suas salas, incluindo projeto arquitetônico, acabamentos, mobiliário e objetos de decoração, concluído no final de 2019. Dividimos a trajetória do Palácio em três grandes recortes temporais: “casa senhorial”, em que falávamos sobre o barão, a origem da sua riqueza e os modos de vida das elites no século XIX; “sede do poder executivo”, em que discutíamos as contradições das representações e memórias do Projeto Republicano presentes no circuito; “museu”, como complexo e contraditório espaço de encontro, produtor não apenas de narrativas transitórias e múltiplas, como também de perversos silenciamentos (Chuva, 2014). Surge, então, a ideia de elaborarmos roteiros temáticos mais consistentes, a

⁶ Para pensar as relações entre Memória e História, usamos Nora (1993).

partir de uma perspectiva teórico-metodológica mais bem definida e de informações consolidadas sobre o acervo em exposição.

Os três tempos do Palácio do Catete

Construído entre os anos 1858/1866, o prédio, originalmente chamado de Palácio do Largo do Valdetaro, foi construído por Antônio Clemente Pinto, o Barão de Nova Friburgo, português que acumulou riqueza através de um conjunto variado de empreendimentos, incluindo produção de café e tráfico de escravos. A família Clemente Pinto finalmente mudou para a nova residência na corte em 1867. São encontradas muitas referências ao palácio e à sua suntuosidade na imprensa da época. Considerada a residência mais luxuosa da capital, tornou-se um ícone do projeto de sociedade forjado durante o Império. Inspirado nos palácios renascentistas italianos, a riqueza, a ostentação e o poder eram valores afirmados naquele espaço, frequentado pela elite local e muito citado também por cronistas e viajantes, principalmente em função dos comentados eventos sociais que lá ocorriam.

Ao construir sua residência na corte, a família Clemente Pinto apenas radicalizou uma tendência comum entre os integrantes da elite cafeeira do sudeste. Ao longo do século XIX, era recorrente a busca por padrões estéticos e civilizatórios que diferenciavam os integrantes desta elite, muitos deles de origem pobre - como era o caso do Barão - do restante da população. Construir residências suntuosas, adotar costumes considerados refinados, oferecer banquetes e bailes frequentados por iguais e fartamente noticiados pela imprensa seria, então, uma forma de marcar uma condição social superior. Era também uma forma de afirmar que, mesmo nos trópicos, havia a valorização dos padrões de sociabilidade associados à vida na Europa (Rodrigues, 2017).

Em 1897, após um ano de reformas que resultaram em alterações significativas no projeto original, tanto no prédio como no jardim, a propriedade tornou-se sede do poder executivo federal até 1960, quando Brasília foi inaugurada. A reforma e o processo de transferência do aparato estatal para a nova sede foram fartamente noticiada pelos jornais da época⁷. O primeiro andar, sugestivamente conhecido como “ piso nobre ”⁸, sofreu pouquíssimas alterações e boa parte do seu acabamento e mobília são originais. Inclusive, uma das salas do andar, decorada e usada originalmente como capela, perdeu a função original, mas teve o seu acabamento mantido, apesar da Constituição de 1891 instituir a laicidade do Estado. O segundo andar, onde estavam localizados os quartos, continuou usado como lugar reservado aos presidentes e suas famílias. Por isso, sabemos muito pouco sobre as diversas formas de uso de suas dependências ao longo desses 63 anos.

Ao transferir a sede da presidência do Palácio do Itamaraty para o Palácio do Catete, os republicanos reafirmaram a mesma tradição civilizatória que orientou o projeto de sociedade forjado durante o império, seguindo os mesmos padrões racistas, sexistas e excludentes a despeito da defesa da modernidade e do progresso. Por isso, insistimos que o palácio do Catete, símbolo dos valores e modos de vida típicos do Império, é um ótimo recurso para estimular discussões, junto a diferentes públicos, sobre os limites e contradições do projeto republicano instituído no Brasil, a partir de 1889. Afinal, ao reforçar

⁷ Até o momento, só encontramos uma publicação, do próprio Museu da República, que trata do processo de reforma e transferência da Sede da Presidência da República para o Palácio do Catete (Almeida, 1994).

⁸ Ainda não descobrimos em que momento o primeiro andar passou a ser chamado de “ piso nobre ”.

rígidas hierarquias sociais e distinções culturais, as mudanças em curso beneficiaram a quem?

Como já mencionado, a construção foi transformada em Museu da República em 1960, após a transferência da capital federal para Brasília. De acordo com o Decreto do então presidente Juscelino Kubitschek, caberia ao novo museu “receber, classificar, colecionar, catalogar, expor e conservar os objetos adquiridos, doados ou transferidos, ligados direta ou indiretamente, a História da República Brasileira” (Estados Unidos do Brasil, 1960). Foram incluídos na coleção Museu da República muitos documentos e pertences de ex-presidentes, além de peças de mobiliário, incluindo os móveis do quarto e do gabinete de Getúlio Vargas, em exposição até hoje no primeiro e segundo andar do prédio, respectivamente (Frecheiras, 2015).

O objetivo foi transformar o museu numa instituição de caráter formativo. Sua missão foi definida a partir de uma concepção de Educação de contornos civilizatórios, disciplinadores e conteudistas, seguindo o que já vinha sendo feito no Museu Histórico Nacional. Em entrevista concedida ao jornal o Globo, em 1961, a servidora Jenny Dreyfus assim definiu a função de um museu: “Museu é alguma coisa de muito importante. Não é lugar de velharias, não. Ali se aprende como se vivia no passado. Em um museu se aprende História, arte, costumes. E vemos coisas expostas, o que é importante, pois o que se vê nunca se esquece”⁹.

O serviço de visitas guiadas foi criado logo após a inauguração. Havia um grande estímulo à visitação escolar. Fazia parte das funções do setor educativo entrar em contato com as escolas e convidá-las para uma visita ao palácio. Era grande a preocupação em criar estratégias que mostrassem aos professores e diretores das escolas “[...] as

⁹ O Globo. Rio de Janeiro, em 29/07/1961.

vantagens da complementação educacional através dos museus”. Isso porque “o Brasil ainda é pouco afeito a museus, não compreendendo a necessidade dessa escola viva na formação de uma raça” (Frecheiras, 2015, p.100).

Como se pode ver, avançar, nos tempos atuais, o avanço na construção de ações educativas comprometidas com o pensamento crítico e a diversidade cultural, exigia a criação de estratégias capazes de dialogar com camadas de memórias forjadas dentro de uma lógica perversa e excludente que foi mantida após a criação do museu. Por isso, para receber alunos que, além de não frequentarem museus, viviam numa realidade tão distante daquela representada em nossos salões, era necessário romper com a noção de museu como representação de uma ideia genérica e distante da sociedade brasileira. Acolhe-los verdadeiramente naquele espaço, exigia a apresentação de narrativas historicamente contextualizadas, que destacassem contradições e diferenciasses falas e lugares. Por outro lado, os mediadores precisariam criar condições para que os alunos falassem a partir de suas próprias experiências a respeito do acabamento e da decoração dos salões.

A chegada dos bolsistas do Colégio Pedro II e a abertura do museu à noite exigiam estratégias pedagógicas bem diferentes. Para o Colégio Pedro II, interessava oferecer aos seus alunos a oportunidade de conhecer o cotidiano de trabalho técnico desenvolvido pelos servidores, a partir de seus diferentes campos disciplinares, na preservação da Memória e do Patrimônio Cultural no país. Para o museu, era a oportunidade de desenvolver um projeto educativo que dialogasse mais diretamente com suas coleções e que reforçasse o compromisso da instituição com a formação e com a construção de conhecimento.

Do ponto de vista pedagógico, buscamos construir estratégias que estimulassem nos alunos/bolsistas a produção autônoma e crítica de conhecimentos a partir do que experimentavam no cotidiano do estágio. Para isso, eles seguiam um plano de trabalho anual organizado pelo servidor orientador. Nos anos 2017/18, organizamos duas jornadas internas, no final de cada ano, cujos resultados dos trabalhos desenvolvidos foram apresentados para uma plateia que incluía servidores do museu e do colégio, familiares e amigos dos bolsistas. Nas cinco edições do projeto, realizadas entre 2015/19, recebemos 39 alunos que atuam nos Setores de Acervo, Comunicação, Educação e Galeria do Lago¹⁰.

A atuação dos bolsistas lotados no Setor Educativo foi fundamental para o projeto com alunos da EJA. Inicialmente, a ideia era capacitá-los para atuarem estritamente na mediação de visitas diurnas. Em 2018, eles passaram a atuar em todas as frentes relacionadas à reestruturação das visitas. Foi criado o projeto: “A República que o palácio não mostra”, que incluiu pesquisa de acervo, elaboração de roteiros temáticos e mediação de visitas de uma forma mais estruturada¹¹. Em 2019, quatro bolsistas e uma estagiária, sob a nossa orientação, assumiram a mediação das visitas da EJA. A pesquisa nunca pôde seguir etapas rígidas. Os roteiros foram sendo ajustados à medida que a pesquisa de acervo e as leituras de referências avançavam. Também eram considerados os comentários dos alunos durante as visitas, que muitas vezes nos apontavam questões que até então não tínhamos considerado (Zaquieu, 2021).

¹⁰ Os Setores de Acervo compreendem Arquivo, Biblioteca e Reserva Técnica (Zaquieu, 2012).

¹¹ Em 2018, experimentamos pela primeira vez, esta nova abordagem, quando recebemos 70 alunos do 9º ano do Colégio Pedro II, no horário diurno. Na ocasião a visita foi conduzida, sob a nossa orientação, por 2 bolsistas da IC e 1 estagiária do curso de História.

Durante a visita, os alunos percorriam todo o circuito expositivo do palácio. Entretanto, nos concentrávamos em quatro recortes temáticos – três relacionados ao século XIX e um relacionado à República – definidos a partir de quatro pontos do circuito:

1. Sala do Barão, que trata da memória da casa, onde falávamos sobre o Barão Nova Friburgo, seu processo de enriquecimento, a inserção do palácio na dinâmica da cidade, moradia e desigualdades sociais;
2. O segundo lance da escada que liga o térreo ao primeiro andar, onde fazíamos a descrição dos detalhes da decoração, do estilo arquitetônico Neoclássico, dos elementos da mitologia grega e as suas relações com o modelo civilizatório europeu¹²;
3. O chamado “piso nobre”, que inclui a Capela, os Salões Azul, Nobre, Pompeano, Veneziano, Mourisco e de Banquetes. Iniciávamos pela descrição das salas e de suas formas de uso e, em seguida, abordávamos, de forma articulada, questões como religiosidade, formas de sociabilidade, indumentária e alimentação, sempre fazendo o contraponto com as experiências das camadas populares, a partir de comentários dos alunos;

¹² O projeto arquitetônico do palácio seguiu predominantemente o estilo Neoclássico. Há autores que apontam o Neoclassicismo como símbolo das nações civilizadas. Surgido na Europa no século XVIII, chega ao Brasil no século XIX, sendo o estilo arquitetônico predominantemente adotado nas construções na cidade do Rio de Janeiro. Desta forma, pode ser considerado como um elemento simbólico importante no processo de afirmação de nossa identidade nacional. (Rodrigues, 2017, p. 31)

4. O Salão Ministerial¹³, localizado no térreo, onde finalizávamos a visita, discutindo o Projeto Republicano a partir das representações materializadas no acabamento e na decoração da sala, principalmente no que diz respeito aos seus sujeitos: de um lado homens, brancos e ricos – e também mulheres brancas, a despeito do lugar romantizado dedicado a elas¹⁴ –, de outro, os grupos historicamente excluídos - ex-escravos (as) e seus/suas descendentes, indígenas e mestiços (as).

Entre 2016 e 2019, último ano em que abrimos no horário noturno, recebemos 29 escolas, num total de 973 alunos, 115 (2017), 261 (2018), 597 (2019)¹⁵. O resultado de todo nosso esforço fica evidente no aumento significativo no número de visitantes em 2019.

À medida que consolidávamos as informações sobre o acervo e os roteiros temáticos, começamos a rever o projeto Encontro de Professores, que mesmo com edições bastante reduzidas, nunca chegou a ser suspenso. O objetivo do Encontro de Professores era dar condições para que os próprios professores conduzissem a visita de suas turmas ao Palácio. A ação era dividida em duas partes: na primeira, era feito um panorama geral do museu, especialmente do palácio e

¹³ Antes de nos dirigirmos ao salão ministerial, localizado no térreo, subíamos ao quarto do Getúlio, localizado no segundo andar. Decidimos não incluir o quarto em nenhum eixo temático. Alunos e professores já vinham com uma narrativa consolidada sobre o quarto. Neste momento, os professores assumiam a mediação. Por problemas no telhado, as demais salas do andar, usadas para montagem de exposições temporárias encontravam-se fechadas, durante todo o período contemplado neste texto.

¹⁴ As discussões eram baseadas nos quadros Pátria, de Pedro Bruno e Compromisso Constitucional de Aurélio Figueiredo. Para mais detalhes sobre os roteiros temáticos, ver: Zaquieu, 2021.

¹⁵ Não temos os números referentes ao ano de 2016, porque a metodologia adotada para contabilizar o público das visitas ao Palácio ainda não diferenciava a EJA.

do jardim; na segunda parte, o grupo era deslocado para o circuito expositivo, para uma visita conduzida pelos técnicos. Nossos objetivos não mudaram. Entretanto, além de incluir alunos de Licenciatura, passamos a oferecer formações que propunham uma visão dos museus como espaços de disputa de narrativas e de suas exposições como representações e não como verdades absolutas. Entendido como texto, nosso circuito poderia ser lido e interpretado. Para isso, os objetos em exposição deveriam ser contextualizados e não apenas descritos.

Meneses, ao chamar a atenção para as diferenças entre “objetos fetiches” e “documentos históricos”, a partir do conceito de Cultura Material, destaca o que chamou de “fetichização” dos acervos. Para o autor, o “objeto fetiche” seria o objeto mistificado, entendido como algo natural, descolado do contexto das relações sociais que o produziu. Estetizado, ele é apresentado como se tivesse um significado em si mesmo. Esta fetichização, ainda comum nos museus e muito presente no imaginário do público não especializado, costuma orientar o olhar dos professores no momento em planejam a visita de seus alunos aos museus. Para romper com esta perspectiva, o museu precisaria deslocar seu lugar já consagrado de produtor de memórias, para o de construtor de conhecimentos sobre a Memória, entendida como um elemento chave para uma melhor compreensão da vida social (Meneses, 1993).

Metodologicamente, a principal alteração do projeto consistiu em pensar o Palácio do Catete como um lugar cuja materialidade transformada em acervo permitia discutir, de múltiplas formas, elementos culturais e sociopolíticos que orientaram a construção da República brasileira, a partir dos valores e das sociabilidades construídas ainda durante o Império. Desta forma, ao planejar a visita, os professores o fariam em torno de temáticas que contribuíssem para

uma melhor compreensão dos nossos problemas históricos, desde a segunda metade do século XIX.

Além de Cultura Material, através dos conceitos de Memória, Identidade, Tempo e Pertencimento, destacávamos os aspectos simbólicos presentes na decoração dos salões, que poderiam gerar instigantes debates sobre o modelo de sociedade que se queria construir, do ponto de vista das elites. A contextualização permitiria não só abordar o que estava explícito no circuito, como o que não era visível aos olhos dos alunos. Entretanto, para isso, era preciso pensar patrimônio cultural no contexto das relações sociais e como o resultado dos significados que os sujeitos lhes atribuíram, em diferentes tempos e espaços. Em seguida, questionar processos de musealização que, ao longo do tempo, apagaram as memórias de grupos socialmente marginalizados nos museus tradicionais. A nossa orientação para os professores era que percorressem todo o circuito expositivo com as turmas, a despeito de sua significativa extensão. Entretanto, era necessário que fossem selecionadas previamente as salas e os problemas históricos que seriam trabalhados¹⁶.

Nos anos 2017 e 2019¹⁷, foram realizados sete “Encontros de Professores”. Quando abríamos a chamada para inscrição, era comum receber um número expressivo de interessados. Entretanto, o número de participantes nos encontros era sempre bem baixo. Nesses 7 encontros, recebemos 116 professores, a maioria professores de História. Para tentar ampliar o número de participantes, passamos a incluir alunos de Licenciatura em Pedagogia, História e Geografia. Quando a formação acontecia à noite, revíamos o formato, já que não

¹⁶ Os temas e problemas históricos eram os mesmos que trabalhávamos nas visitas da EJA.

¹⁷ Os Encontros de Professores realizados no horário diurno foram suspensos em 2018.

era possível incluir a visita ao Palácio, mas sem alterar o conteúdo abordado. Foram realizados quatro Encontros nos anos 2018 e 2019, totalizando 105 alunos. A receptividade às nossas propostas era bem melhor entre os alunos de Licenciatura. Os professores, principalmente os mais velhos, demonstravam maior resistência, em se abrir às abordagens propostas, apesar da boa vontade. Era comum usarem como argumento a falta de tempo para se dedicar a novas leituras e à construção de planejamentos de aula mais aprofundados¹⁸.

Apesar das dificuldades, decidimos pensar num projeto que levasse os professores a conhecer o museu para além do seu circuito expositivo. Era preciso desmistificar a instituição museu, seu funcionamento interno e o trato cotidiano com suas coleções, mostrando um pouco do percurso institucional por trás das ações voltadas para o público externo, principalmente no que se referia à montagem de exposições. Para isso, optamos por reformular o projeto Bastidores de museu, criado para atender alunos do Ensino Médio. Originalmente, seu objetivo era apresentar para alunos do terceiro ano as diversas profissões existentes no museu por meio de uma visita aos setores técnicos da instituição¹⁹. As mudanças foram sendo feitas aos poucos. Com o tempo, fomos percebendo que os professores, quando tinham disponibilidade, preferiam participar do Encontro de Professores. Assim, desde 2017, nosso público principal passou a se constituir de turmas de Licenciatura.

¹⁸ É importante ressaltar as dificuldades enfrentadas para aumentar o número de participantes nos encontros. Quando fazíamos o convite aos professores, durante as visitas escolares, a carga horária de trabalho muito extensa e dificuldade de conseguir liberação das chefias eram as justificativas mais recorrentes. Relatos sobre as dificuldades enfrentadas no cotidiano das escolas eram muito comuns também durante os encontros.

¹⁹ Cabe ressaltar que continuamos recebendo alunos da Educação Básica, assim como de Arquivologia, História da Arte e de pós-graduações variadas.

Conformados dentro de uma lógica universalista e excludente importada da Europa, mas forjados no cotidiano por sujeitos concretos, os museus, seus acervos e circuitos expositivos existem, em princípio, nos limites impostos por sua condição institucional. As memórias que preservam, através de suas coleções e das narrativas privilegiadas em suas exposições, são o resultado de escolhas ou negociações, cujas intencionalidades, mesmo que nem sempre explícitas e conscientes, são sempre políticas. Reconhecer a sua condição histórica nos ajuda a compreender as múltiplas e complexas camadas de memórias comprometidas com perversos processos de marginalização e esquecimentos que orientam o seu funcionamento cotidiano. Esse jogo de memórias em disputa transforma em grandes desafios quaisquer iniciativas comprometidas com a mudança nos modos como diferentes grupos se apropriam dessas instituições. Por outro lado, suas contradições muito nos falam, não apenas sobre questões do passado, como - e principalmente - do presente. Se estivermos atentos, todos esses elementos, tanto do ponto de vista material quanto simbólico, estão ali abertos a novas formas de significação.

É comum a realização de visitas técnicas aos museus. Normalmente, elas são realizadas por profissionais ligados ao campo museológico e afins, interessados em trocar experiências profissionais. O “Bastidores de Museus”, apesar de se assemelhar a uma visita técnica, apresenta e discute os processos museológicos de forma prática com não especialistas. Portanto, seus objetivos são pedagógicos e políticos. Ressaltamos a dimensão política de nossas intenções por entendermos que democratizar o acesso aos museus implica, fundamentalmente, numa maior compreensão sobre seus processos internos por parte do público. Não se trata apenas de promover reflexões sobre questões de ordem técnica, mas dos aspectos políticos envolvidos nos critérios que definem o que é digno, ou não, de ser musealizado.

A atividade era iniciada com uma apresentação conduzida a partir das considerações já descritas. As visitas aos setores técnicos²⁰ passaram a destacar os seus acervos, em suas diferentes tipologias e suportes, tais como: impressos, documentos em suporte de papel, fotografias, indumentárias e objetos tridimensionais em geral. Também eram mostradas as diversas técnicas usadas para organizar, acondicionar, conservar e restaurar o acervo²¹. A visita ao setor educativo fechava a ação e tinha como objetivo reforçar a apresentação inicial e ressaltar as muitas possibilidades pedagógicas existentes na instituição, a partir do que desenvolvíamos no setor. Apesar das dificuldades²², realizamos, entre 2017 e 2019, 10 edições do projeto Bastidores de Museus, com a participação de 165 alunos de Licenciatura.

De acordo com Tolentino (2018), é preciso romper com a ideia de museus como espaço civilizador, comprometido com uma orientação pedagógica que nos ensinou a olhar nossa cultura com olhos europeus. Segundo o autor, somos herdeiros de uma concepção de educação patrimonial construída a partir de uma ideia de Patrimônio Cultural como algo anterior aos indivíduos, e não como processo permanente de apropriação, marcado por conflitos de interesse e de percepções entre os sujeitos sociais. Como contraponto, defende a adoção o que chamou de uma “Educação Patrimonial Decolonial”, caracterizada por ações

²⁰ Integram a área técnica do museu os seguintes setores: Arquitetura, Arquivo Institucional e Histórico, Laboratório de Papel, Museologia/Reserva Técnica, Biblioteca, Galeria do Lago, Educação e Pesquisa. Cabia aos servidores apresentarem seus respectivos setores.

²¹ Também falávamos sobre a Comissão de acervos, composta por servidores de diferentes setores, responsável pela avaliação das propostas de doação de acervos enviadas ao museu.

²² A principal dificuldade era ajustar os dias e horários das turmas à agenda de todos os setores envolvidos.

educativas baseadas em Epistemologias críticas que questionam o legado da Modernidade sobre a forma como hierarquizamos as práticas culturais de grupos historicamente subalternizados.

Brulon, ao discutir a trajetória do pensamento museológico brasileiro desde sua origem, com a criação Museu Nacional, afirma que os Museus e a Museologia, assim como o próprio continente americano, seriam categorias inventadas pela Europa, durante o processo de colonização e de consolidação do pensamento Moderno. Este processo teria resultado em uma Museologia sobre o “outro”, caracterizada pela indiferente à realidade cultural do continente. Neste sentido, Modernidade e Colonialidade teriam nascidas juntas e refletiriam um projeto de poder/saber que pretendia controlar o mundo através do controle do saber. O autor define a Modernidade como um horizonte epistemológico caracterizado pela emergência do homem cartesiano, desprovido de corpo, e produtor de conhecimentos comprometidos com uma temporalidade única e linear e responsáveis pela supressão de outras formas de experimentar e de pensar o mundo (Brulon, 2020).

Sabemos que a realidade, felizmente, sempre extrapola os conceitos. Neste sentido, os projetos de controle e de dominação, de qualquer natureza, sempre encontraram formas criativas de resistência e subversão ao longo do tempo. Entretanto, é inegável que os museus brasileiros reproduzem materialmente as hierarquias de saber/poder que conformaram o projeto de nação forjado por nossas elites. Ainda hoje vistos por muitos como lugar de silêncio e de contemplação, os museus tradicionais seguem reproduzindo distancias invisíveis entre quem pensa e quem é objeto do pensamento em seus espaços.

Paulo Freire contribuiu muito para pensarmos a mediação como uma experiência de “leitura do mundo” e, assim, romper com a ideia de museu como um lugar a ser meramente “contemplado”. Ao mesmo tempo, nos deu a fundamentação teórica necessária para conferirmos

aos alunos um status de sujeito do processo. Também nos ajudou a romper com uma hierarquização prévia, separando mediadores, professores e seus alunos. Nesta perspectiva horizontalizada e dialógica, buscamos apresentar o museu como local de encontro e de trocas, cujas interações afetariam a vida de todos os envolvidos nas visitas. Neste caso, tanto a visita à exposição, quanto à participação nos demais projetos que integraram o Programa “A República que o Palácio não mostra”, não seriam apenas uma oportunidade de desconstrução de uma visão única e sacralizada a respeito das memórias oficiais da República brasileira, mas também uma oportunidade de “dessacralizar” a instituição museu. Dentro do que foi possível, tentamos começar a abrir caminhos para reflexões sobre as memórias institucionalizadas naquele espaço, bem como de suas implicações socioculturais e políticas. Seguimos acreditando que não basta apenas repensar nossa postura diante dos públicos que recebemos. É preciso reavaliar continuamente as nossas percepções sobre os museus.

Em agosto de 2022, fomos contemplados com 4 bolsas do Edital Jovens Talentos da Faperj e retomamos o projeto de formação de mediadores. O trabalho de formação inicial durou 6 meses e envolveu leitura de textos de referência; exibição de filmes e documentários, seguido de debate; participação em eventos e visitas a outros equipamentos culturais²³. Após este período, avaliamos conjuntamente que seria mais produtivo, num primeiro momento, a recepção apenas do público espontâneo para o esclarecimento de dúvidas pontuais e não a condução de grupos escolares por todo o circuito. Assim, os bolsistas atuavam em apenas uma sala, escolhida por eles, tendo como base os roteiros temáticos elaborados em 2019. Para isso, eles deveriam construir uma narrativa sobre o Palácio como um todo e

²³ A formação dos bolsistas não foi suspensa com o início da mediação no palácio, passando apenas a ser mensal.

definir uma temática histórica relacionada ao salão escolhido. Essa etapa do trabalho foi iniciada em março de 2023, quando foram selecionadas as seguintes salas e temáticas: República e a laicidade do Estado (Capela); Alimentação como prática cultural (Salão de Banquetes); Memória da casa: quem foi o barão Nova Friburgo? (Sala do Barão); A Europa é aqui? (Salão Pompeano).

Em março de 2023, foi publicada em nossa página no Google Arts & Culture a exposição “Palácio do Catete: lugar de memórias e de esquecimentos”, resultado dos diálogos travados entre as turmas da EJA e o grupo de bolsistas do Colégio Pedro II que atuaram como mediadores no ano de 2019. As imagens foram selecionadas a partir dos registros fotográficos feitos por uma das bolsistas do projeto e organizadas em três eixos temáticos: “Os três tempos do Palácio”; “Moradia, cidade e poder”; e “Memórias e esquecimentos”²⁴.

No momento, estamos nos organizando para a retomada dos projetos Encontro de Professores e Bastidores de Museus, no início do segundo semestre. Deste modo, seguimos com a intenção, dentro do que é possível²⁵, de consolidar o Museu da República como um espaço estratégico para a proposição de ações educativas que reconheçam a dimensão política da memória e do conhecimento, que assumam lugares de fala e que estimulem a produção de narrativas plurais e comprometidas com a diversidade cultural e os direitos de cidadania.

²⁴ Para acessar a exposição: <https://artsandculture.google.com/story/lwVBvRP5aPl-cA?hl=pt-br>

²⁵ Até o momento, continuo sendo a única servidora lotada no setor, contando apenas com o suporte de uma estagiária.

Referências

- ALMEIDA, Cícero Antônio. **Catete**: memórias de um palácio. Rio de Janeiro: Museu da República, 1994.
- BITTENCOURT, José Neves. Fazendo História em um museu de História: noventa anos de aquisição e interpretação no Museu Histórico Nacional. *In*: MAGALHÃES, Aline Montenegro e BEZERRA, Rafael Zamorano (orgs). **Noventa anos do Museu Histórico Nacional em debate (1922-2012)**. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2014.
- BRULON, Bruno. Descolonizar o pensamento museológico: reintegrando a matéria para repensar os museus. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, v. 28, 2020.
- CHUVA, Márcia Regina Romeiro. Para descolonizar museus e patrimônios: refletindo sobre a preservação cultural no Brasil. *In*: MAGALHÃES, Aline Montenegro e BEZERRA, Rafael Zamorano (orgs). **Noventa anos do Museu Histórico Nacional em debate (1922-2012)**. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2014.
- ESTADOS UNIDOS DO BRASIL. **Diário Oficial**. Seção I, Parte I, ano XCIX, Capital Federal, terça-feira, 08/03/1960.
- FRECHEIRAS, Kátia. **Do palácio ao museu: a trajetória pedagógica do Museu da República**. Petrópolis: KBR, 2015.
- MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. A problemática da identidade cultural nos museus: de objeto (de ação) a objeto (de conhecimento). *In*: **Anais do Museu Paulista**, São Paulo v. 1, 1993.
- MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico. **Anais do Museu Paulista**. São Paulo, N. Ser. v. 2, 1994.
- NORA, Pierre. **Entre a memória e a história**: a problemática dos lugares. São Paulo: Projeto História/PUC, dez, 1993.
- RODRIGUES, Marcus Vinícius Macri. **Um palácio quase romano: o palácio do Catete e a invenção de uma tradição clássica nos trópicos**. Rio de Janeiro: Museu da República/Ibram, 2017.
- TOLENTINO, Átila B. Educação patrimonial decolonial: perspectivas e entraves nas práticas de patrimonialização federal. **Revista Sillogés**. Porto Alegre, Anpuh, GT Acervos, 2018.

ZAQUIEU, Ana Paula. A República que o Palácio não mostra: Considerações sobre mediação de visitas num museu de história. **31º Simpósio Nacional de História** (Anpuh). Rio de Janeiro, 2012.

ZAQUIEU, Ana Paula. Iniciação Científica JR no Museu da República: compartilhando experiências. **III Seminário Nacional - Patrimônio, resistência e direitos**. Fortaleza, Universidade Federal do Ceará, 2021.

Ana Paula Vianna Zaquieu.

Mulher negra, Educadora Museal. Graduada e Mestre em História (UFF). Servidora do Instituto Brasileiro de Museus. Responsável pelo Setor Educativo do Museu da República. Idealizadora dos Programas Educativos “A República que o Palácio não Mostra” e Museu da República antirracista”. Participou da Comissão Nacional de Revisão da Política Nacional de Educação Museal (IBRAM, 2024). Atualmente participa, do Grupo de Trabalho “Abdias Nascimento: Patrimônio, Memória e Reparação” (Casa Rui Barbosa/IPEAFRO)

A elaboração do vocabulário controlado para o acervo fotográfico do Museu Municipal Atílio Rocco

Sara da Silva Uliana

Com a expansão do campo, o surgimento de novos museus e a formação de mais profissionais museólogos se tornam cada vez mais importante, aos olhos dos funcionários das instituições, pautas que antes eram restritas ao pesquisador acadêmico e vistas, dentro do trabalho do cotidiano, como prioridades secundárias. A catalogação e a incorporação de vocabulário controlado dentro dos acervos são algumas dessas pautas, colocadas muitas vezes como preciosismos do museólogo e demandantes de uma grande quantidade de tempo e recursos da instituição.

Dada a escassez de vocabulários frente a pluralidade de acervos e suas tipologias, não são raros os museus que preferem não utilizá-los. Entretanto, é a partir da utilização de um tesouro que a localização de objetos no acervo, bem como o pensar de políticas de conservação, documentação e divulgação, se tornam mais simples e objetivos, consagrando o tesouro como um importante mecanismo de gestão.

Tendo em vista os novos desafios enfrentados pelos museus diante da pandemia da COVID-19 e o fechamento das portas das instituições, o tesouro se mostra mais uma vez relevante quando aliado a novas formas de comunicação do acervo museológico e à promoção desse nas mídias sociais. No caso específico do Museu Municipal Atílio Rocco, foi graças ao tesouro para fotografias que foram possibilitadas novas formas de pensar as imagens que, aliadas às redes sociais, mantiveram o museu em voga mesmo de portas fechadas, despertando o interesse da população para a história do município e seus aspectos culturais.

O primeiro vocabulário controlado foi escrito ainda nos anos 1980, o icônico “Thesaurus para Acervos Museológicos”, criado a partir de uma iniciativa do Ministério da Cultura e da então Fundação Pró-Memória. O livro datilografado foi o primeiro pontapé para uma sistematização da documentação das instituições e, mesmo tendo sido

pensado explicitamente para o acervo do Museu Histórico Nacional, acabou sendo incorporado por diversos outros arquivos.

Reformulado em 2016 pela mesma autora da primeira edição, Helena Dodd Ferrez, o agora chamado “Tesouro de Objetos do Patrimônio Cultural nos Museus Brasileiros” conta com uma quantidade maior de termos específicos e incorpora tanto os novos vocabulários tecnológicos quanto as novas invenções das ciências. Além disso, sua utilização foi facilitada pela formatação em *Portable Document Format* (PDF) e pela criação do site <https://www.tesauromuseus.com.br/> que serve como fonte de pesquisa e catálogo terminológico.

Tal iniciativa foi pensada em conjunto com a mais recente plataforma de documentação museológica digital, o Tainacan. Desenvolvido como *plug-in* do *Wordpress*, ele pretende simplificar o processo de digitalização dos acervos graças a sua navegação otimizada e sua grande biblioteca de armazenamento. Ademais, por ser um *software* livre, com um grupo de desenvolvedores ativo, o Tainacan tornou-se rapidamente o queridinho da documentação e gestão de acervos.

Entretanto, mesmo com um futuro tão promissor se combinado às facilidades da plataforma Tainacan, o “Tesouro de Objetos do Patrimônio Cultural nos Museus Brasileiros” não é perfeito. Pensado originalmente para ser incorporado por museus históricos e acervos de patrimônio material, o Tesouro tem dificuldades de adaptação se incorporado aos acervos artísticos, fotográficos, filmográficos e de patrimônio imaterial.

A primeira tentativa de criação de um vocabulário controlado voltado especificamente para a fotografia aconteceu em 1996, a partir do lançamento do livro “Manual para a Catalogação de Documentos Fotográficos”, escrito a partir de uma parceria do Museu Histórico

Nacional, Biblioteca Nacional, Museu Imperial e CPDOC/FGV (Centro de Pesquisa e Documentação da História Contemporânea do Brasil da Fundação Getúlio Vargas).

Um pouco antes, no ano de 1992, o Instituto Itaú Cultural lançou o primeiro banco de dados de fotografia, pensando em incorporar, digitalizar e divulgar imagens da cidade de São Paulo. Na época, o uso da internet ainda não era tão difundido; a veiculação dessas fotografias ficava, portanto, restrita à base colaborativa da instituição e, para que o pesquisador tivesse acesso à mesma, era necessário que esse se dirigisse a qualquer unidade do Itaú Cultural.

É válido lembrar que, mesmo nos dias de hoje, a veiculação de imagens fotográficas digitais em muitas instituições ainda se limita aos bancos de dados locais. Tal restrição pode se basear em dois motivos simples. O primeiro é a falta de recursos, seja financeiro, seja humano, para migrar uma grande quantidade de arquivos de uma base de dados local para uma plataforma on-line, a exemplo do Tainacan, ou então do Pergamum, usado sobretudo no Paraná para a catalogação majoritária dos acervos institucionais.

O segundo motivo é a problemática do direito autoral e das implicações da reprodutibilidade técnica que determinado conteúdo midiático pode ter se divulgado indiscriminadamente na rede. Em tempos de *fake news*, nos quais são praticamente generalizadas a manipulação e a descontextualização de imagens, determinadas fotografias – mesmo se pertencentes a um recorte específico de acervo – podem ser utilizadas para fins ilícitos ou, ainda, creditadas indevidamente. Nesse âmbito, uma vez que as instituições ainda não tenham uma forma efetiva de se precaver de plágios, roubos de imagens e *fake news*, a divulgação on-line dos acervos fotográficos ainda é um tópico bastante sensível.

O Museu Municipal Atílio Rocco

O Museu Municipal Atílio Rocco está localizado em São José dos Pinhais, na região metropolitana de Curitiba. Foi fundado em 1977 por meio da Lei n. 34 de 19 de setembro de 1977, outorgada pelo então prefeito Moacir Piovesan como resultado dos esforços de Ernani Zétola em conjunto com o Lions Club São José dos Pinhais. Na época, o museu funcionava em uma sede provisória, localizada em uma pequena sala comercial na Rua Mendes Leitão, n. 2571.

Na data de 1981, o museu foi transferido integralmente para o Casarão Ordine, localizado na Rua Quinze de Novembro, n. 1660, em uma região central e privilegiada da cidade, onde se localizam as principais instituições culturais do município, bem como boa parte do comércio de São José dos Pinhais. Nesse contexto, o Casarão Ordine é um dos prédios mais antigos da cidade que ainda permanecem de pé. O casarão foi construído a mando de Vitorino Ordine, o primeiro prefeito eleito do município, ainda nos anos 1910 e, posteriormente, foi vendido à prefeitura.

O terreno possui uma área total de 1.158,25 m², pertencendo ao casarão histórico cerca de 402,02 m². No ano de 2007, também foi construído, na mesma área, um prédio anexo que se pretendia usar como Cinemateca e sala adjunta de exposições. No ano de 2013, devido a expansão do acervo e às condições impróprias do casarão para abrigar a reserva técnica, esta foi transferida para o prédio anexo que, a partir de então, passou a abrigar a reserva, o setor administrativo e as exposições que necessitassem de mais aparatos tecnológicos.

Dentro do anexo, estão reservados ao acervo cerca de 85 m², espaço onde ficam juntos: a coleção de peças e objeto doados; a hemeroteca, que contém todos os números dos periódicos locais como A Folha de São José, A Tribuna de São José, Correio Paranaense, entre outros; a coleção de numismática; os documentos públicos dos anos

1800–1980; parte da biblioteca remanescente do Centro Cultural Scharffenberg de Quadros; e a numerosa fototeca.

Não se sabe com exatidão qual é a quantidade total de itens do acervo, uma vez que nem todos eles passaram pelo processo de catalogação e registro, apesar desse vir sendo feito paulatinamente por funcionários desde 2013. Atualmente, constam cerca de 7.000 objetos cadastrados na plataforma Pergamum, porém, considerando a grande quantidade que ainda espera o registro, o número pode facilmente ultrapassar a casa dos 10.000 itens.

O acervo de fotografias

O acervo fotográfico do Museu Municipal Atílio Rocco não é homogêneo; ele pode ser dividido em cinco categorias:

1- Fotografias: Acervo de Fotos Raras

Nesta categoria de fotos são englobadas as imagens já digitalizadas pela instituição e atualmente arquivadas na rede interna do museu, não acessível ao público. Ao todo são cerca de 1.612 itens, divididos em 71 pastas, que possuem Registro Geral (RG), um arquivo do Excel conferindo-lhes alguma descrição ou contexto e um registro na plataforma Pergamum.

As imagens possuem identificação e muitas delas foram doadas ainda nos primeiros anos do museu, quando ainda não se tinha uma plena noção do tipo de acervo que comporia a instituição; por isso, entre essas fotografias se encontram também cartões postais *vintage*, santinhos e *flyers* que divulgam as principais capitais europeias, trazidos na mala de conterrâneos que visitaram o exterior.



Imagem 171-033, da Pasta 2 – Descrição: Componentes da orquestra de seresta do maestro Chiquinho Pereira (o primeiro à esquerda, com o violino). Encontrada fisicamente. Acervo do Museu Municipal Atílio Rocco

2- Fotografias: Acervos Particulares

Pertencem a esta categoria fotografias que já foram digitalizadas, mas que não se encontram organizadas e catalogadas dentro das pastas do Arquivo Histórico. Elas ficam organizadas em pastas com nomes diversos - alguns remetem a seu doador; outras, ao motivo de sua existência. Ao todo estão nesta categoria cerca de 6.060 imagens, divididas em 11 pastas dentro do sistema privado da instituição.

É sabido que muitas dessas fotografias são, de fato, digitalizações de fotos de terceiros que se interessaram em deixar uma cópia no museu em virtude do engajamento de determinadas exposições. Entretanto, nem todas podem ser categorizadas dessa maneira.



Imagem de número 270 – pertencente à pasta “Acervo Colônia Mergulhão, Casa de Cultura Ulisses Juliato”, sem descrição, não localizada fisicamente. Acervo do Museu Municipal Atílio Rocco

3 - Fotografias: Acervo do MUMAR

Nesta categoria encontram-se imagens de registro interno da instituição, tiradas por funcionários do museu em determinadas ocasiões. Ao todo são cerca de 6.100 fotografias, divididas em 85 pastas, cujos temas predominantes são exposições passadas, vernissages, eventos e oficinas do museu, além de englobar um numeroso arquivo de mediações escolares acontecidas dos anos 1990.

Algumas dessas imagens possuem identificação no verso, enquanto outras podem ter seu contexto compreendido se analisadas em conjunto com o relatório dos funcionários da época. Há uma planilha de documentação interna que correlaciona algumas das imagens a suas respectivas exposições, mas essas ainda são minoria.

Há, ainda, em meio às pastas já digitalizadas do sistema, algumas imagens que se enquadram dentro desta categoria e, por terem sido tiradas utilizando uma câmera digital, foram arquivadas juntamente com as fotografias já digitalizadas. Dentro da pasta

“Fotografias Digitais Acervo do MUMAR” encontram-se cerca de 2.580 itens que retratam mediações, visitas técnicas e exposições passadas.



Imagem denominada P1010034, fotografia digital localizada na pasta virtual “Reserva Técnica – Arquivo da Reserva Técnica 2004”. Acervo do Museu Municipal Atílio Rocco

4 - Fotografias: Acervo da Prefeitura

Em determinado momento, foi doado ao arquivo do Museu Municipal Atílio Rocco todo o acervo de documentos pertencentes à prefeitura, armazenado anteriormente no CIDOC (Centro de Informação e Documentação), mas que precisou ser realocado com o fechamento do órgão. Graças a essa doação, foram transferidas ao museu mais de 45.000 imagens, contendo grande parte do acervo político do município.

Essas fotografias estão guardadas em dois arquivos móveis, embaladas em envelopes e catalogadas de acordo com a gestão que as tirou. Algumas possuem identificação nos versos, enquanto outras são apenas um compilado de rostos e momentos da assessoria municipal. O trabalho de organização e catalogação dessas imagens, portanto, ainda há que ser feito.



Imagem localizada no envelope “4/ A.R.Q. - 1.1.2.04 / Prefeitura nos Bairros”, da Gaveta 1 “Cultura e Lazer”, do Arquivo 1. Sem título. Acervo do Museu Municipal Atílio Rocco

5 - Fotografias: Álbuns Avulsos

Além das imagens organizadas dentro da fototeca, existem outras fotografias que, graças a seu tamanho (grande ou pequeno demais), foram armazenadas juntamente com outras peças do acervo e, por isso, ainda precisam ser contadas, classificadas e organizadas. Dessas não se sabe precisar a quantidade.

A esta categoria sabe-se que pertencem as fotografias de infância doadas por Ernani Zétola (fundador do Museu Municipal); o acervo particular de antigas casas de memória das colônias adjacentes ao município, tais como a Murici e a Mergulhão; os álbuns homenageando os soldados expedicionários combatentes da Segunda Guerra Mundial e; imagens que são expansões ou fotopinturas, que não foram retiradas de suas respectivas molduras e hoje estão armazenadas junto com o acervo de quadros do museu.

Há, ainda, já digitalizada dentro do sistema da instituição e anexada à pasta “Fotografias de Álbuns Avulsos na Fototeca”, a coleção de expansão das fotografias de Vítor Bento, utilizadas na mostra em sua homenagem; a digitalização do álbum da construção da Hidrelétrica Guaricana, anteriormente armazenadas com o mesmo

RG e recatalogadas; e as digitalizações das fotografias dos álbuns do piloto Germano Schlogl, digitalizadas em virtude da exposição sobre o Automobilismo em São José dos Pinhais, realizada em janeiro de 2022.



Imagem 1486 300 J, pertencente ao álbum “Industria Chaminé”, localizado no Arquivo 7, Gaveta 4. Acervo Museu Municipal Atílio Rocco

Metodologia e Prática: um esboço da elaboração

O Thesaurus para Acervos Fotográficos do Museu Municipal Atílio Rocco começou a ser elaborado em outubro de 2021, sob a iniciativa da estagiária Sara da Silva Uliana e orientação do historiador Jonas Vieira, também responsável pela administração do arquivo histórico da instituição. O projeto é muito inspirado em sua organização pelo Thesaurus para Acervos Museológicos Brasileiros, da já consagrada Helena Dodd Ferrez. Esse também é utilizado pelo museu para a catalogação das peças exibidas nas exposições e se mostrou bastante eficiente para o gerenciamento dos objetos de forma virtual.

Também serviu de inspiração para o início da composição do vocabulário o trabalho feito no Arquivo Histórico de São Paulo pelos pesquisadores Ivany Sevarolli e Ricardo Mendes, documentado no

artigo publicado pelos mesmos em 2014 na Revista CPC, editada pelo Centro de Preservação Cultural da Universidade de São Paulo (USP). Assim como o trabalho citado anteriormente, esse tesouro também aplica uma metodologia para separar o arquivo em grupos iconográficos, visando facilitar o processo de categorização e derivação desses.

Sendo assim, após alguns meses de análise do acervo e de sua tipologia, as fotografias foram divididas em cinco categorias distintas:

1. museu (eventos e registro interno);
2. pessoas (acervos particulares, retratos);
3. expansão urbana (bairros, edifícios, urbanizações);
4. eventos cívicos (festas, desfiles, carnavais, decoração sazonal);
5. políticos (assessoria de imprensa).

Diferente do tesouro de Ferréz, o tesouro fotográfico do Museu Municipal permite que o mesmo item pertença a mais de uma categoria, pois conforme foi constatado no levantamento prévio, muitas das fotografias possuem mais de um tema, uma vez que representam a fluidez da estrutura do município e da vida de seus conterrâneos. Um bom exemplo disso são imagens originalmente pertencentes ao acervo de prefeitos que, ao mesmo tempo em que foram tiradas para marcar um momento de assessoria, também retratam monumentos de interesse para a memória regional, e/ou um evento cultural importante, e/ou determinado conjunto de trabalhadores, todos igualmente relevantes para o sistema.

Sendo assim, catalogar a fotografia em questão como sendo pertencente exclusivamente ao acervo de assessoria do político, ou

como sendo apenas representativa do histórico do monumento, ou do evento, ou dos trabalhadores, demandaria da equipe gestora do tesouro a construção de uma hierarquia de temas de interesse para a instituição, o que reforçaria ainda mais as desigualdades presentes no acervo - uma vez que já predominam nele objetos e registros de determinada classe social influente no município -, e poderia futuramente, desencadear a marginalização ou o apagamento de fatos e sujeitos históricos.

Dessa forma, mesmo que a catalogação do mesmo item em diversas categorias não seja própria para uma leitura mais clássica do trabalho museológico, é ela quem possibilita o registro de toda a pluralidade de agentes, fatores e acontecimentos que circundam o crescimento urbano de São José dos Pinhais. As categorias múltiplas, se aliadas a uma pesquisa inteligente, possibilitam leituras mais abrangentes do acervo e uma nova maneira de refletir sobre a história do município.

Com o tempo, houve a necessidade de se criar uma sexta categoria adicional às demais: a “não fotografias de registro”. Ela visava englobar itens que pertenciam à fototeca, mas que não eram fotografias; ou se eram, não eram da cidade de São José dos Pinhais ou de seus moradores. Essa categoria recebeu as seguintes subdivisões: Imagens de Estereoscópio; Propagandas; Santos e Imagens Religiosas; e Cartões. O objetivo é que os objetos anexados a esse grupo sejam posteriormente reorganizados dentro do acervo.

Da mesma forma, também se sentiu a necessidade de seccionar a categoria “Expansão Urbana” em outras três, por representar uma fatia muito grande e diversa do acervo. Criaram-se assim os grupos: Documentação Urbana (fotos de construções, panorâmicas, paisagens e obras na cidade de forma generalizada); Edificações (prédios históricos,

edifícios tombados, residências de interesse); e História dos Bairros (edificações, construções e monumentos importantes para a região).

A categoria “História dos Bairros” é uma das mais relevantes desse sistema para a compreensão do acervo do museu, pois o processo de urbanização e expansão da cidade de São José dos Pinhais não foi uniforme. Ao mesmo tempo em que o centro da cidade, dada sua influência política e cultural, cosmopolizou-se rapidamente, os bairros ao entorno, devido à presença muito forte de colonos europeus - sobretudo poloneses, italianos e alemães -, conservaram-se tradicionais e tiveram seu próprio tipo de desenvolvimento.

Sendo assim, frequentemente os costumes dos habitantes do centro da cidade são vistos como “os costumes típicos de São José do Pinhais”, ignorando-se as características particulares das colônias e das periferias ao entorno, sobretudo nos primeiros anos do município, quando o contato entre os polos ainda era mais tênue. Nesse sentido, a documentação sugere uma análise do acervo que exalte a pluralidade de culturas e costumes do entorno, respeite o processo de transformação de cada região e lembre ao observador que todos têm a mesma importância para a construção da memória local, colocando todos os núcleos em pé de igualdade.

Para essa categoria, a cidade foi dividida em zonas, com cerca de dez bairros em cada uma delas, o que facilitou a localização do bairro/região pelo catalogador no sistema, visto que o Tainacan pode demorar para responder quando exposto a listagens grandes de categorias. Uma vez incorporada ao sistema, a fotografia recebe a taxonomia do possível bairro que representa, o que faz toda a diferença para imagens de paisagens ou habitações. A partir disso, é possível traçar a história da região de forma individualizada, permitindo ao pesquisador um olhar mais minucioso sobre as particularidades de cada canto da cidade.

A categoria “Pessoas” também passou por um processo de revisão interessante e, mesmo não tendo sido desmembrada em outras, teve uma reestruturação teórica quase completa desde o momento de sua criação. Originalmente, como em todo museu histórico clássico, a categoria “Pessoas” era dedicada aos acervos que fossem doados por determinados grupos, ou que tivessem nas imagens, pessoas consideradas “chave” para a compreensão da história local.

Entretanto, ao longo do processo, foi crescendo a inquietação da equipe a respeito do número de "desconhecidos" que habitavam as imagens e do tratamento desigual dado a essas fotografias quando comparado às demais. As imagens de “desconhecidos”, até então, eram todas agrupadas na mesma categoria, dificultando ainda mais o processo de identificação dos sujeitos. Essas pessoas, retratadas sem seus nomes, eram muitas vezes trabalhadores rurais, colonos, comerciantes e pessoas simples, cujas descrições das respectivas



Imagem 187 47, pasta 03, descrita como: “Tarefeiros cortando erva-mate. Foto tirada no acampamento de produção, propriedade do Sr. Francisco Machado”. Acervo Museu Municipal Atílio Rocco

imagens não raramente traziam o nome do dono da terra na qual trabalhavam, em vez dos delas.

Com essa problemática, começou-se a repensar o conceito de “figura histórica” ou, então, de “pessoa-chave” para a memória local, posto que sempre se recaía nas mesmas dez figuras pertencentes às mesmas dez famílias - que não por acaso, doaram boa parte dos objetos para o museu - ou tiveram aceitos os seus objetos no museu. Entretanto, não é por terem doado à instituição mais informações para o registro que a história deveria ser composta exclusivamente por estes, afinal, uma vez que a instituição tem como missão salvaguardar a memória de *toda* a cidade, existem muitas lacunas a serem preenchidas.

A solução encontrada pela equipe para *começar* a solucionar a questão foi simplificar o registro, colocando todos os cidadãos fotografados em pé de igualdade pelo que eles são em primazia: homens e mulheres de São José dos Pinhais, trabalhadores, viventes do cotidiano que se organizam em grupos, sejam esses de ordem familiar, cívico, de trabalho, de interesse ou qualquer outro. Assim, surgiram as subcategorias:

- *Grupos de Pessoas* (fotos de grupos de indivíduos formados por três ou mais pessoas, categorizados de acordo com o motivo de sua organização: familiar, social, religioso, militar, esportivo etc.);
- *Eventos Particulares* (fotografias de casamentos, aniversários, premiações e demais comemorações comuns a todos);
- *Retratos* (fotografias de, no máximo, dois indivíduos que posam para a câmera com os mais diversos fins);
- *Cotidiano* (fotografias de pessoas trabalhando, em momentos de lazer, dentro ou fora do ambiente doméstico,

representando meios de transporte e demais itens corriqueiros).

A última categoria a ser anexada ao sistema foi a categoria “Objetos”. Essa só conquistou seu espaço no catálogo após a constatação de que há muitas fotos de objetos sem especificação no meio da fototeca, e quando inseridas no tesouro, não tinham outro lugar para ficar. Esses objetos são máquinas industriais, produtos das fábricas da cidade, fotos de mostruários ou instrumentos de trabalho, mas que não necessariamente estão em seu local de uso, e sim em um cenário montado para a captura da imagem.

Também é possível encontrar, em meio às fotografias, imagens de objetos expostos em outros museus, que tiveram sua fotografia tirada pelos mais diversos motivos; fotos de objetos arqueológicos encontrados em sítios próximos à região; e documentos em papel, tal como livretos, certidões ou cartões. Uma vez que esses itens fotografados integram, de alguma forma, a cultura e a história do município, foi preferível armazená-los em uma categoria separada, em vez de inseri-los na já citada “não fotografias de registro”.

Desafios da anexação ao Sistema Tainacan

O Tainacan foi escolhido como plataforma de documentação da instituição devido a sua facilidade de uso e pelo entrelaçamento com a plataforma *Wordpress*, a qual o Museu Municipal utilizou, em setembro de 2021, para o lançamento de seu site. O site surgiu como uma iniciativa da instituição para ampliar o hall de informações confiáveis na web sobre a cidade e seus moradores, visto que existiam pouquíssimas informações na internet sobre o município, o que se provou um grande problema quando o museu fechou as portas durante a pandemia da COVID-19.

Tendo em mente a massificação da informação sobre o acervo e a exaltação de sua importância para a cidade, começou-se um projeto de digitalização e divulgação da fototeca, pois notou-se que ela despertava muito interesse por parte do público, quando vinculadas a postagens nas redes sociais e a demais ações de comunicação do museu pela web. Sendo assim, além do Tesauro para Acervos Fotográficos, foram pensadas outras categorias no Tainacan para facilitar o gerenciamento de informações sobre esses itens, que são: Código da Foto, Número do Registro Geral (RG), Número do Registro Específico (RE), Descrição, Data de Entrada, Origem/Doador, Categorias, Localização e Local de Guarda.

A categoria Código da Foto é uma das mais interessantes do sistema e foi a que demandou mais pesquisa por parte dos desenvolvedores para concluí-la. Originalmente, no sistema Pergamum, as imagens possuíam um título que as distinguiam entre si e que muitas vezes dificultava sua localização na base de dados, uma vez que algumas imagens retratam mais do que um evento/situação, o que não necessariamente era englobado pela nomenclatura inicial.

Ademais, foi discutida entre a equipe a possibilidade de o título influir na percepção do espectador sobre a imagem, uma vez que essa nomeação seria invariavelmente uma visão contemporânea sobre o evento passado, recaindo sobre o estereótipo do “museu dono da verdade”, o que poderia causar a deturpação do fato histórico representado e o apagamento de determinados indivíduos e situações.

Sendo assim, uma vez que o sistema Tainacan também demanda a existência de um título para as fotografias, a equipe preferiu limitar-se a inserir o código de registro da peça no sistema. Esse código pode ser composto por apenas o número do RG, pelo número do RG + RE ou então, pelo número do RG + RE + letra, como será explicado a seguir.

Quando o museu foi fundado, no ano de 1978, pelas mãos de Ernani Zétola, ele atuava além da direção, nas áreas de documentação, catalogação e comunicação dos itens recebidos, mesmo não tendo nenhuma formação sólida na área. Zétola foi o primeiro a pensar em como seria feito o registro dos itens doados ao acervo, e chegou à conclusão de que cada item deveria ter dois números de registro: o RG e o RE.

O número do RG é o número de Registro Geral, concedido ao objeto musealizado quando esse adentrava à instituição e passava pelo processo de catalogação. No início, esses objetos eram listados em um único livro tomo indiscriminadamente, o que dificultava a pesquisa sobre eles, uma vez que a busca tinha que ser feita peça por peça, folha por folha. Percebendo essa dificuldade, Ernani Zétola criou o número de RE, correspondente ao Registro Específico. Nessa nova modalidade de catalogação, os itens catalogados no livro geral com o RG recebiam um segundo registro, correspondente ao livro de registro específico da peça; a utilização do segundo tomo facilitava a busca pelos itens.

Os livros de registro específicos continuaram a ser utilizados até os anos 2000, quando a busca de itens no acervo foi informatizada. Porém, quando se trata de fotografias, o número de RE das peças ainda se mostra relevante, uma vez que os álbuns de fotografia doados eram registrados pelo RG, e as fotografias individuais eram catalogadas pelo RE. Sendo assim, para diferenciar uma imagem da outra, quando pertencentes ao mesmo álbum, ainda são necessários os dois números.

Como nenhuma catalogação museológica é perfeita, ao longo de todo período de existência da instituição muitas pessoas contribuíram para a expansão do sistema. Em dado momento do passado, a pessoa que catalogava os itens confundiu-se com as regras de catalogação RG/RE e catalogou álbuns inteiros com o mesmo RG e RE. Os itens catalogados erroneamente constam em uma planilha do sistema e

aguardam as devidas medidas para sua adequação. Entretanto, uma vez que o processo para anular um RG é burocrático, de maneira provisória foi adotada a letra no final da numeração, a fim de que esse sirva como um número provisório de catálogo.

A descrição das imagens é o último ponto que merece atenção especial neste relato. Elas foram feitas por meio da utilização de uma combinação entre a análise iconográfica proposta por Panofsky, defendida no livro “O Significado nas Artes Visuais” (2007), e as informações que o doador da imagem forneceu à instituição quando as fotografias foram aceitas para o acervo. Quando não havia nenhuma informação adicional, a imagem foi catalogada contendo apenas a descrição iconográfica, o nome do doador e a data de entrada do objeto na instituição.

Por ora, o trabalho de descrição objetiva a uma abordagem mais formalista, limitando-se à localização das imagens e ao gerenciamento coerente do sistema. No futuro, no entanto, quando um grande número de fotografias já estiver contabilizado, pretende-se reunir informações com os munícipes acerca da descrição das imagens (se estão corretas, se estão completas etc.), visando democratizar os saberes da instituição e identificar as dezenas de rostos sem nome que ainda habitam o acervo de fotografias do museu.

Considerações finais: o futuro do projeto

Março de 2022 é meu último mês trabalhando à frente do sistema; nesses três meses de implementação do projeto (cinco desde o início de sua elaboração), os resultados se mostraram animadores. Ao todo, foi possível registrar mais de 800 imagens no Tainacan seguindo a metodologia anteriormente descrita. De imediato, é perceptível como a catalogação utilizando o tesouro facilitou a busca e a organização das

fotografias, possibilitando outros olhares sobre o acervo e história da cidade, revelando lacunas e potencialidades dentro do próprio acervo museológico.

Como mencionado anteriormente, para o futuro é esperado abrir a base de dados ao público e permitir comentários dos visitantes nas imagens, visando identificar e democratizar o acesso a essas informações. Também é esperado divulgar o projeto em chamadas pelas redes sociais (Facebook, Instagram), em grupos de memória, cujos membros munícipes sempre se mostraram prestativos e voluntariosos para a construção da memória local.

Visando engajar mais pessoas na causa, está sendo desenvolvido pela equipe, como meta para a Primavera de Museus 2022 que acontece em agosto, uma exposição temática sobre a fotografia em São José dos Pinhais e os novos recortes que ela proporciona. Aproveitando o engajamento para a data, o museu tem como objetivo ainda, convencer mais pessoas a doarem seus acervos fotográficos para a instituição, sobretudo as pessoas mais simples, das quais se carece de mais informações na base de dados.

Entretanto, é preciso ter em mente que até a expansão do mercado de fotografias e a popularização da câmera de mão nos anos 1980, a fotografia era um objeto de luxo, restrito a uma elite econômica. Sendo assim, muitas das famílias mais simples que tinham condições de tirar fotografias, o fazia apenas em eventos importantes, como casamentos e nascimentos. Ao planejar a aquisição dessas imagens, é preciso levar em conta o apego que as famílias podem ter a esses itens que, muitas vezes, são o único vestígio da identidade de parentes e entes queridos falecidos.

Pensando nisso, a diversificação de seu método de doação/aquisição de imagens é visada pelo museu. Tradicionalmente, é feita com a pessoa levando a fotografia física até a sede da instituição,

preenchendo os termos de doação e autorizando o item a ser julgado pela comissão de acervo - quando autorizado pela comissão, a posse do item passa para o Museu Municipal, não sendo mais possível que a família tenha acesso a ele, exceto caso o doador compareça em pessoa ao museu e solicite a imagem.

O novo método de aquisição, ainda em processo de elaboração, leva em conta as discussões efervescentes sobre a potencialidade dos non-fungible tokens (NFT) e demais formas de mídias digitais. Sendo assim, a doação da fotografia aconteceria em meio virtual, semelhante ao que já foi feito anteriormente com as imagens digitalizadas existentes na base de dados do Museu Municipal, porém com o processo devidamente documentado e registrado em livro tomo, tal como demanda a lei.

Muito ainda precisa ser discutido sobre a validade desse tipo de doação, levando em conta as implicações legais do direito de imagem. Também é necessário considerar se a museologia, enquanto área científica, com suas inúmeras discussões sobre a aura do objeto e a conservação do bem musealizado, possibilitaria uma política de aquisição tão abrangente. Tal metodologia precisa ser abordada quando for possível a construção de um *plano museológico* para a instituição, reservando aos futuros gestores do Museu Municipal Atílio Rocco o poder de dar continuidade e direcionamento ao projeto.

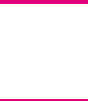
Referências

- FERREZ, Helena Dodd; BIANCHINI, Maria Helena. **Thesaurus para Acervos Museológicos**. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 1987.
- FERREZ, Helena Dodd. **Tesouro de Objetos do Patrimônio Cultural nos Museus Brasileiros**. Rio de Janeiro: Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro, 2013.
- FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL. **Manual para indexação de documentos fotográficos: versão preliminar**. Rio de Janeiro, 1996.
- INSTITUTO CULTURAL ITAÚ. **Banco de dados informatizado módulo fotografia/ Setor memória fotográfica da cidade de São Paulo**. São Paulo, 1991-[1997].
- MUSEU DA CIDADE DE SÃO PAULO. **Tesouro para acervos fotográficos**. São Paulo: SMC/DPH/DIM/Arquivo de Negativos, 2009.
- PANOFSKY, Erwin. **O significado nas Artes Visuais**. 3a edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.
- SEVAROLLI, Ivany; MENDES, Ricardo. Vocabulário controlado para acervos fotográficos: iniciativa e desenvolvimento no Arquivo Histórico de São Paulo. **Revista CPC**, São Paulo (SP), n. 17, p. 67-93, dez. 2013.

Sara da Silva Uliana

É graduanda em Museologia da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR) e ex graduanda em História da Arte pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Trabalha na Secretaria de Comunicação e Cultura do Estado do Paraná, no setor da Coordenação Estadual de Museus, órgão responsável pela gestão e tutela dos espaços culturais do estado, confecção de planos museológicos, elaboração de ações conjuntas entre museus, e demais demandas administrativas. Atualmente é bolsista de Iniciação Científica vinculada ao CNPq, e seu projeto de pesquisa discorre sobre as relações possíveis entre museus universitários e arte indígena contemporânea. ID Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2984824287421757>

entrevista



Entrevista com Kim Covent¹

por Marcílio Franca

¹ Kim Covent é conselheira policial, com quase 15 anos de experiência em segurança pública local e elaboração de políticas. Ela co-criou o programa interdisciplinar “Behind Enemy Minds”, focado em comunicação não verbal, prevenção situacional do crime, segurança em museus e proteção de visitantes. Covent treina e orienta colegas da linha de frente na identificação e compreensão de comportamentos desviantes e nos preparativos para ações criminosas. Ela é porta-voz do Instituto de Pesquisa de Gante para Crimes contra a Arte, o Patrimônio Cultural e Aplicação da Lei (GRACE), um centro de excelência belga que surgiu de serviços de consultoria entre a Universidade de Gante e a polícia local. Além disso, Covent atua como gerente de mídias sociais do Comitê Internacional para Segurança de Museus (ICMS/ICOM).

“A luta contra o crime com obras de arte requer uma abordagem internacional”

O texto cuida de uma entrevista com a policial belga Kim Covent, grande especialista internacional em crimes com obras de arte e proteção de museus. Na conversa, Covent comenta alguns temas atuais como o ataque à Mona Lisa, o papel da tecnologia na proteção dos acervos e a preparação dos guardas de museus. Ela explica ainda algumas metodologias que desenvolveu para a segurança dos museus, como o “Behind Enemy Minds” e o “Barrier Model”.

Amelia é uma cidade italiana localizada a cerca de 100km ao norte de Roma. Uma vez por ano, em agosto, o charmoso vilarejo de pouco mais de 10.000 habitantes reúne a elite internacional da proteção do patrimônio cultural, nos já famosos seminários promovidos pela ARCA, a Associação para a Investigação dos Crimes contra a Arte. Ali, durante um final de semana, procuradores, agentes da INTERPOL, funcionários da UNESCO, detetives, policiais, advogados, professores, pesquisadores, curadores e conservadores de museus transformam o convento medieval de Boccarini em arena para intercâmbio de experiências, informações, técnicas e até pistas.

Depois de um hiato forçado nos últimos dois anos, o seminário voltou a ocorrer entre os últimos dias 5 e 7 de agosto. E não foi só o calor enorme deste peculiar verão europeu que esquentou o evento. Nas semanas precedentes ao seminário, alguns crimes chamaram atenção da comunidade que costuma encontrar-se em Amelia: um ataque à Monalisa, no Louvre, em Paris; a invasão, em plena luz do dia, à feira de arte TEFAF, em Maastricht, na Holanda; além do protesto dos ativistas climáticos do grupo “Ultima Generazione”, na Galeria

Uffizi, em Florença, que colaram suas mãos na “Primavera”, de Sandro Botticelli. Neste mês de outubro, ativistas do grupo Just Stop Oil jogaram sopa de tomate na obra “Sunflowers”, de Van Gogh, exposta na National Gallery, em Londres. Com a indústria do turismo a todo vapor e os museus superlotados, os riscos parecem ter aumentado para as obras de arte.

Entre os palestrantes deste ano, em Amelia, estava a policial belga Kim Covent, assessora da polícia de Ghent, em que desenvolve um trabalho em parceria com o Museu de Belas Artes da cidade e integra o *Ghent Research Institute for Art and Cultural Heritage Crime and Law Enforcement* (GRACE). Com anos de experiência, Covent combina sua formação em educação e jornalismo para desenvolver métodos e treinamentos contra o roubo de obras de arte. Um pouco antes dela embarcar para a Itália, eu conversei com Kim Covent em Ghent, Bélgica, durante o meu período como professor visitante na Faculdade de Direito da Universidade local. Conte-lhe que João Pessoa (PB) inaugurou, recentemente, dois museus (o da Cidade e o da Polícia Militar) e se prepara para inaugurar um terceiro, no Palácio da Redenção, sede do governo estadual, com a história da Paraíba. Também contei sobre a reabertura do Museu do Ipiranga e a possibilidade de Foz do Iguaçu abrir uma filial de um grande museu internacional. Falamos sobre crimes com obras de arte, a segurança dos museus e outros temas do patrimônio cultural.

Marcílio Franca – O mundo ficou surpreso ao assistir, há alguns meses, a um ataque à Mona Lisa, no Louvre, um dos principais museus do mundo. Você é uma das maiores especialistas em segurança de museus da atualidade. Como você avalia esse ataque?

Kim Coven – Em maio, a obra-prima de Da Vinci foi vítima de uma tentativa de vandalismo no que parece ter sido um protesto climático. A obra foi atacada por um visitante que simulou uma deficiência para usar uma cadeira de rodas e se aproximar do quadro, instalado em uma vitrine. O visitante era um homem de 36 anos usando uma peruca e se passando por uma idosa. A meu ver, as implicações deste ataque são três, antes, durante e após o ataque. A primeira pergunta que vem à mente é se alguém percebeu que o agressor estava vestido de forma estranha (ou disfarçado) ou simulou uma deficiência. Nós imediatamente pisamos em terrenos perigosos, assumindo que isso poderia ter sido detectado de antemão. Há uma linha tênue entre observar os sinais de alerta, as bandeiras vermelhas, e violar a privacidade das pessoas. Você deve sempre se concentrar em desvios de comportamento. O que é comportamento suspeito? Gostamos de resumir o comportamento suspeito como um comportamento que se desvia da linha de base e é ilógico, indesejável ou ilegal. Se o agressor não mostrasse desvios particulares da linha de base de um visitante do museu, então suas roupas ou cadeira de rodas não deveriam levantar grandes bandeiras vermelhas ou sinais de alerta. Mesmo se ele tivesse se levantado da cadeira de rodas para andar, tenho certeza de que o museu ainda teria permitido que ele se movesse na frente de outros frequentadores do museu para ver melhor o trabalho. Não cabe aos seguranças decidir quem pode ou não reivindicar a necessidade de uma cadeira de rodas. Como um aparte, eu ainda esperava que o segurança ficasse de olho no homem para ver se ele mostraria algum comportamento suspeito, já que um jovem se vestindo como uma senhora idosa poderia ser rotulado como ilógico. Há também a questão da torta escondida. Não é permitido comer ou beber no museu, mas as regras do museu do Louvre apenas proíbem portar “quantidades excessivas de comida ou bebida conforme determinado pelos oficiais de inspeção na entrada das áreas de recepção”. Isso deixa espaço para

esses episódios. A segunda questão que surge diz respeito à reação imediata dos seguranças. Todo o incidente aconteceu na frente de muitas pessoas e foi capturado por câmeras. Não havia seguranças ao lado da pintura que guardava a Mona Lisa, mas eles chegaram rapidamente ao local e o agressor foi com eles de bom grado. A pintura é protegida pelo vidro Guardian Clarity™ à prova de balas, que só precisou de uma higienização rápida para ser limpo. A pintura não foi danificada. Não há necessidade justificável de colocar um guarda ao lado da Mona Lisa, mas tenho uma pequena reclamação com a maneira como a limpeza do glacê foi feita para o mundo inteiro ver, pois não era muito reverente e a imagem da pintura manchada viverá para sempre em muitas memórias. Por que a área não foi evacuada o mais rápido possível? Em terceiro lugar, podemos perguntar se o Louvre tirará lições disso. Eles mudarão aspectos de sua estratégia de segurança? Aposto que não. A curto prazo isso faz sentido. A pintura sobreviveu ilesa à provação e as precauções necessárias foram tomadas. Mas à luz de ataques futuros, o Louvre pode considerar negar o acesso a certos itens menores. Os métodos de protesto estão em constante evolução e isso nos obriga a estar sempre alerta.

Marcílio Franca – Nos últimos anos você desenvolveu duas metodologias complementares para a proteção dos acervos dos museus, o "Behind Enemy Minds" e, em seguida, o "Barrier Model". Você poderia, brevemente, explicar o que são essas ferramentas?

Kim Coven – "Behind Enemy Minds" é o conceito integrado da Polícia de Ghent que combina observação, tomada de perspectiva, avaliação de riscos e ação intencional para adicionar uma camada extra de segurança aos locais, prevenir ativamente o crime e interromper com sucesso ataques em andamento ou etapas em um ciclo ou estratégia de planejamento criminal. Ele combina policiamento preditivo, "red

teaming”, prevenção situacional e observação avançada de estratégias inimigas para interromper os ataques inimigos. Tudo começou com foco no perfil preditivo e detecção de comportamentos, mas desde então evoluiu para um programa mais amplo que se distancia do perfil e do reconhecimento comportamental, enfatizando o conhecimento sobre a perspectiva criminal e as decisões sobre medidas de prevenção situacional do crime que podem ser obtidas com essas ferramentas. Esses métodos agora estão sendo usados, entre outros, por unidades antidrogas, unidades disfarçadas e unidades contra batedores de carteira.

A Polícia de Ghent também desenvolveu recentemente um inovador “Barrier Model” contra o crime de arte em cooperação com a polícia federal belga, o Museu de Belas Artes de Ghent, a polícia nacional holandesa, a FARO (uma organização flamenga para a proteção da arte e do patrimônio) e consultores de segurança. Os modelos de barreira são ferramentas inovadoras, usadas tanto pelas administrações quanto pelas forças policiais. A metodologia foi adotada oficialmente pelo governo belga em seu Plano de Segurança Nacional 2022-2025. O modelo de barreira mapeia formas complexas de crime de maneira transparente e destaca quais partes e oportunidades tornam o crime possível. Ele também identifica o processo de negócios pelos quais os criminosos passam a ganhar dinheiro. A estrutura permite determinar quais barreiras podem ser criadas por parceiros públicos e privados para interromper efetivamente o trabalho dos criminosos em cada etapa. O roubo de arte, no qual o valioso patrimônio artístico e cultural é levado de um local predominantemente de baixa segurança (museus, igrejas, coleções particulares), é um fenômeno fortemente ligado às atividades do crime organizado. Além disso, o crime de arte alimenta uma série de atividades criminosas relacionadas: receptação de bens roubados, falsificação, fraude financeira (por avaliadores, seguradoras)... Essa colcha de retalhos requer uma abordagem integrada. O “Barrier

Model” contra o crime de arte mapeia as fases criminais, destaca oportunidades e facilitadores em cada etapa e descreve as bandeiras vermelhas. Seu objetivo é listar e resumir todas as barreiras e medidas preventivas conhecidas para a proteção do patrimônio artístico e cultural, agregando novos *insights* e possibilidades. Finalizamos o modelo em novembro de 2021, o apresentamos ao público durante uma conferência em abril de 2022 e o publicamos [em holandês] no livro “Crime Descoberto: Modelos de Barreira como Instrumentos Inovadores contra Fenômenos Criminais” (Vanden Broele, 2022). O Capítulo 4 trata do Modelo de barreira aplicado ao crime de arte. As técnicas discutidas em “Behind Enemy Minds” realmente auxiliam na escolha e implementação das barreiras discutidas no “Barrier Model”. Ao assumir a perspectiva do inimigo e atacar sua estratégia, conseguimos selecionar os meios mais adequados para proteger contra o crime todos os atores envolvidos.

Marcílio Franca – A partir da década de 1990, houve uma certa profissionalização nos museus. Cada vez mais, os museus terceirizam suas equipes de segurança e, assim como os bancos, contratam empresas de segurança privada. Como é a relação da polícia belga com os museus e essas empresas de segurança?

Kim Coven – A cooperação de longa data entre a polícia de Ghent e seu Museu de Belas Artes é excepcional. O diálogo e os treinamentos que estabelecemos entre nossas organizações ainda não foram copiados por outras forças policiais ou museus em sua área. O sucesso em Ghent se deve a relações interpessoais e oportunidades que talvez não estivessem disponíveis ou acontecendo em outras cidades. No entanto, verificamos que estão a desenvolver-se parcerias cada vez mais fundamentadas entre a polícia e as organizações que empregam a segurança (privada). É do interesse de ambas as partes cooperar e

aprender uma com a outra. As parcerias podem ser locais, como nosso trabalho com os museus de Ghent ou a força policial de Antuérpia com seu setor de diamantes. Há também a sinergia com sindicatos, organizações internacionais e o mundo acadêmico. Ainda assim, acho que não há colaboração e intercâmbio suficientes entre as autoridades policiais e seus parceiros. Em parte, isso se deve ao protecionismo e à relutância dos policiais em abrir suas investigações ao público e correr o risco de quebra de sigilo ou erros processuais. No entanto, por causa dessa atitude, corremos o risco de ficarmos isolados e atrasados. Espero que a maior divulgação do “Barrier Model” possa mostrar o caminho a seguir. O modelo oferece uma estrutura para colaboração integrada onde, idealmente, todas as partes sabem o que se pode esperar delas e como elas se relacionam.

Marcílio Franca – Aquele guarda de museu que costuma pedir aos visitantes que não tirem fotos ou se aproximem de uma pintura realmente desempenha um papel importante na segurança de uma obra de arte? Ele é capaz de evitar um roubo de um quadro?

Kim Coven – Há muito o que descompactar nesta questão. A gama de tarefas dos guardas profissionais de museus hoje em dia é maior do que nunca. Eles desempenham um papel importante? Sim! Em primeiro lugar, eles são responsáveis pela segurança no local. Em segundo lugar, cumprem uma importante função de hospitalidade. Os guardas do museu garantem a segurança e o bem-estar das pessoas, bem como das obras de arte e do edifício, observando que os visitantes seguem todas as regras e regulamentos. É aqui que eles ficam pedindo para não tirar fotos ou se aproximar de uma pintura. Contribuem para os procedimentos de segurança (incêndios, roubos, acidentes...), sinalizam anomalias no edifício e instalações diversas e comunicam quaisquer incidentes. Além disso, gerenciam a recepção e o acompanhamento do

público, fornecendo informações e orientações. Eles são responsáveis por evacuações, bloqueios e primeiros socorros até a chegada de serviços profissionais de emergência. Os guardas do museu podem impedir um roubo? Sim, os guardas desempenham um papel vital na prevenção de roubos. Os aspectos de segurança os fazem vigiar todas as salas e áreas do museu. Durante suas rondas podem observar anomalias, relatar incidentes, detectar desvios no comportamento do visitante e desencorajá-lo a agir de forma não autorizada. Quando eles mudam suas rotinas, eles adicionam uma certa imprevisibilidade. Quando eles envolvem os visitantes em conversas, eles tiram o anonimato e avaliam as intenções ou motivações do orador. Vejamos três cenários diferentes: um roubo improvisado, um assalto planejado e um assalto à mão armada. Um roubo improvisado só acontece quando uma oportunidade se apresenta, geralmente na forma de ausência de pessoal de segurança ou tecnologia. Assim, se os guardas estiverem presentes e atentos, reduzem imediatamente qualquer chance de um crime espontâneo. Um assalto, por outro lado, é um ato organizado e geralmente segue um ciclo de planejamento de alguma forma. Há a seleção do alvo, uma fase de coleta de informações e planejamento, alguma vigilância por parte dos perpetradores e provavelmente uma simulação, antes de passar pela execução real seguida de fuga. Em qualquer fase deste ciclo, os guardas formam uma barreira substancial para os criminosos, um obstáculo que eles precisam considerar. Os guardas podem alterar o resultado até e incluindo a execução de um roubo. Se a atuação dos guardas e a estratégia geral de segurança forem suficientemente desencorajadoras, você pode até evitar um assalto. Em junho, a famosa feira de arte de Maastricht foi alvo de um assalto à mão armada. A TEFAF, a Feira Europeia de Belas Artes, é uma das feiras de arte mais antigas do mundo, especializada em belas artes e antiguidades. Uma gangue usou uma marreta para abrir uma vitrine em plena luz do dia, durante o horário de visitação. A polícia holandesa

confirmou que quatro homens levaram joias. Dois belgas foram presos e detidos durante a noite, mas liberados de qualquer irregularidade no dia seguinte. Vídeos postados online e testemunhas oculares sugerem que os ladrões tinham uma arma. Nesse cenário, os seguranças têm apenas uma prioridade: tirar todos vivos. Eles não devem intervir em um incidente armado e devem esperar até que a polícia chegue ao local. Neste caso, prevenir o roubo é algo secundário em relação a proteger todas as pessoas presentes.

Marcílio Franca – E os cenógrafos, como eles podem contribuir ou deteriorar a segurança de uma exposição em um museu?

Kim Coven – Geralmente há uma tensão entre cenógrafos e gerentes de segurança do museu porque ambos abordam uma exposição a partir de lados opostos. Na maior parte dos casos, os cenógrafos não têm uma grande preocupação em relação à segurança, mas temos visto uma evolução positiva ultimamente. O diálogo entre cenógrafos e gerentes de segurança no início do processo de concepção e organização de uma exposição permite um caminho mais suave para uma conclusão bem-sucedida. Reunir essas pessoas em torno da mesa melhora o respeito e a compreensão mútuos, destacando seus objetivos comuns. A cenografia molda uma exposição e influencia o impacto geral que ela tem no público. Ao mesmo tempo, o público deve se sentir seguro e a arte deve ser mantida a salvo dentro do design que a cenografia oferece. Isso significa que não pode haver painéis escondendo câmeras ou bloqueando a linha de visão. Nenhum esconderijo extra pode ser oferecido ou uma escuridão que convide a travessuras. Cenógrafos inovadores podem oferecer soluções de segurança em seus projetos e realizar barreiras invisíveis como parte dos objetivos artísticos da exposição.

Marcílio Franca – Que papel você atribuiria, hoje, à tecnologia na segurança dos museus? Ela é essencial ou o ser humano ainda é, de fato, essencial?

Kim Coven – Eu explico a questão da tecnologia versus capital humano usando a teoria científica dos vasos comunicantes. Você precisa de ambos, mas sua contribuição pode variar em quantidade, desde que eles se equilibrem. Se você investir apenas em pessoal ou tecnologia, seu nível de segurança cairá até que uma camada baixa e espalhada permaneça. Após uma avaliação de risco, você deve ser capaz de identificar os riscos de segurança em seu museu e as medidas que você pode e deseja tomar para mitigar esses riscos. Parte desse processo é influenciada pelo seu apetite ao risco, seu orçamento e as prioridades estabelecidas pela diretoria do museu. Você deve combinar várias medidas relevantes nas áreas organizacional, arquitetônica, eletrônica e de segurança cibernética.

Câmeras e software podem captar sinais e alertar mais rápido do que nunca – mas devem direcionar os guardas de segurança em campo para um efeito ideal. É bom ter um sistema de controle de acesso automatizado com crachás – mas se sua arquitetura deixa certos espaços abertos, você precisa ajustar sua estratégia e investir em construção ou pessoas. Todos os aspectos de segurança são importantes, mas o ser humano é essencial. Enquanto as pessoas forem os únicos organismos sencientes neste planeta, precisaremos delas e lucraremos com sua percepção, seu raciocínio, suas perspectivas e sua empatia. Em 500 a.C., o general Sun Tzu disse para atacar a estratégia do inimigo em vez do inimigo. Ele também disse: “Para conhecer seu inimigo, você deve se tornar seu inimigo.” Não vamos pedir isso dos computadores ainda.

Marcílio Franca – Eu sei que, com alguma frequência, você vai ao exterior para compromissos profissionais. O “Behind Enemy Minds” e o “Barrier Model” têm sido exportados para outros países?

Kim Coven – Tive a oportunidade de falar sobre nosso conceito em vários lugares na Bélgica e no exterior. Já falei sobre o “Behind Enemy Minds” em conferências da EUROPOL em Haia, da ARCA na Itália, da ASIS Benelux (uma associação internacional de profissionais de segurança) e nas conferências anuais da Sociedade Europeia de Criminologia. Apresentei o meu trabalho ao conselho da Agência da União Europeia para a Formação Policial (CEPOL) na Finlândia. Atualmente, lidero um treinamento conjunto da CEPOL com colegas da Alemanha, Suíça e Holanda. Chama-se 'Behind Enemy Minds' e inclui um grande assalto ao museu no Museu de Belas Artes de Ghent. O treinamento combina nossas técnicas de observação e insights de segurança com comportamento não policial, leitura de linha de base, questionamento de segurança e um workshop sobre modelos de barreira. O treinamento acontecerá na primeira semana de dezembro.

Marcílio Franca – Em um crime ainda hoje sem solução, em 1934, alguém entrou na Catedral de St. Bavo, em Ghent, e roubou dois painéis do espetacular retábulo “A Adoração do Cordeiro Místico”, dos irmãos Hubert e Jan van Eyck. O roubo é considerado um dos mais importantes crimes com obras de arte da história e o caso ainda está aberto, sob investigação. Desde 1º de janeiro de 2022, a unidade da Polícia Federal Belga especializada no combate ao tráfico de bens culturais não está mais ativa, após decisão da ministra do Interior Annelies Verlinden, que alegou falta de recursos financeiros. A decisão foi muito criticada no exterior. Há alguma perspectiva de a decisão ser revertida? Como é, hoje, o contato da polícia belga com as polícias estrangeiras, já que a criminalidade com arte é global?

Kim Coven – É lamentável que a polícia federal belga tenha sido solicitada a fechar seu departamento de arte e antiguidades. A unidade era responsável pela documentação, análise e coordenação de todas as informações sobre obras de arte roubadas e combate ao roubo, falsificação e vedação de arte no país e no exterior. A polícia belga vem realizando cortes e reformas há vários anos. Em 2016 a unidade de arte foi reduzida a apenas uma pessoa que se aposentou no início de 2022. Uma ausência dolorosamente sentida no setor. A Bélgica tem um mercado de arte menor em comparação com alguns outros países, mas, no entanto, possui uma rica coleção de museus, galerias de arte e patrimônio cultural. Devido à nossa localização central na Europa e aos nossos portos, a Bélgica desempenha um papel importante como centro de trânsito para transações internacionais e crime organizado. Uma obra de arte roubada sai facilmente do país em 24 horas. Arte roubada hoje em dia é mais frequentemente usada no mercado negro, para financiar o terrorismo e para lavar dinheiro. Há também o sequestro de arte e a exigência de resgates, algo que extorque principalmente as companhias de seguros. Há os saques contínuos em países em guerra. Os próximos fenômenos incluem mercados digitais e criptomoedas. A ascensão do mercado de arte digital com a expansão dos Non-Fungible Tokens (NFTs) é uma nova área de preocupação para as agências de aplicação da lei. O anonimato e a volatilidade dos preços dos NFTs criam um ambiente único para os criminosos. A luta contra o crime artístico requer uma abordagem internacional, integrada e integral, na qual a polícia belga não deve estar ausente. A Itália, França e Holanda têm departamentos especializados na investigação de crimes artísticos e tráfico ilícito de bens culturais. A Bélgica não. Quando comecei a trabalhar com esses temas, notei que havia uma grande demanda dos museus para se conectar com a polícia e o governo sobre questões de segurança. Ao mesmo tempo, isso foi captado pelo mundo acadêmico. A Faculdade de Direito da Universidade de Ghent

nos procurou e em 29 de março de 2022 fundamos juntos um centro de pesquisa e conhecimento. O GRACE, que significa Ghent Research Institute for Art and cultural Heritage Crime and Law Enforcement, une o mundo acadêmico e os profissionais da luta contra o crimes de arte e patrimônio cultural. Os membros da rede incluem representantes da polícia local e federal, alfândegas, departamentos de Ciências da Arte, Química, Arqueologia e Criminologia da Universidade de Ghent, o Museu de Belas Artes de Ghent, FARO e parceiros do setor de segurança privada. Nossa primeira conferência está planejada para 27 de fevereiro de 2023 no Museu de Belas Artes de Ghent e planejamos publicar na mesma época um livro. Nossos esforços para fortalecer nossa abordagem sobre crimes artísticos estão decolando e estou muito animado com isso.

Marcílio Franca

É membro do Comitê Jurídico da International Art Market Studies Association e é árbitro da Court of Arbitration for Art (CAfA, Rotterdam, Holanda), da Organização Mundial de Propriedade Intelectual (WIPO, Genebra) e do Tribunal Permanente de Revisão do Mercosul (TPR Mercosul, Assunção, Paraguai). É professor de Direito da Arte na Universidade Federal da Paraíba e foi professor visitante das faculdades de direito das Universidades de Pisa, Turim e Ghent. Pós-Doutorado em Direito no Instituto Universitário Europeu (Florença, Itália). Procurador-Chefe da Força-Tarefa do Patrimônio Cultural do Ministério Público de Contas da Paraíba.

resenha



Museus como espelhos: o trágico que habita em nós¹

Renata Silva Almendra

¹ QUEIROZ, M. S.; BRITTO, C. C.. **O trágico nos museus: perspectivas sobre colecionismo, memória e morte**, Brasília, v. 1, 2021.

O trágico: condição demasiadamente humana que se reflete nos museus e seus acervos é a linha condutora que estrutura a obra “O trágico nos museus: perspectivas sobre colecionismo, memória e morte”, organizada por Clóvis Carvalho Britto e Marijara Souza Queiróz, ambos docentes do curso de Museologia da Universidade de Brasília. Ao mergulharmos nos oito artigos que compõem a publicação e mesmo na bela apresentação redigida pelos organizadores, vamos nos deparando com palavras que nos remetem a uma embriaguez tão humana como é a tragédia em nossas vidas: medo, morte, destruição, desfiguração, rompimentos, desfazimentos, fragmentos, perdas, flagelos. Tais palavras, que reverberam nas páginas do livro, ecoaram também no momento de sua concretização e lançamento, marcado pela dura realidade trazida pela pandemia de COVID-19.

A leitura traz a atualidade da experiência do trágico no seio da cultura ocidental, contemplando a condição humana em seus limites e sua finitude. Seja nos corpos retalhados e fragmentados presentes nos museus de anatomia, antropologia ou arqueologia, seja nos museus que trazem narrativas de genocídio e tortura, seja em obras de acervo que aludem às guerras e outras tragédias, seja nas ausências, nos esquecimentos e nas invisibilizações atestadas pela colonialidade inerente a tantas instituições museológicas mundo afora, o trágico, como parte da vida, se faz penetrar nas profundezas da existência humana, com sua potência inexorável, mas também envolvente.

E é com envolvimento que o leitor é convidado a percorrer os capítulos/artigos deste livro, pois o reconhecimento de si e de sua trágica condição humana se revela desde o primeiro texto, que aborda as narrativas de desilusões amorosas acolhidas pelo Museum of Broken Relationships (que em português seria Museu dos Relacionamentos Terminados), localizado na Croácia. O texto de Marize Malta, que nos conduz por suas páginas como a um visitante no próprio museu

apresentado, atença a curiosidade do leitor ao compartilhar as histórias de rompimentos de relações afetivas. Os objetos do acervo não têm um caráter artístico e/ou histórico, mas absorvem uma potencialidade de representar sentimentos por estarem sempre acompanhados de depoimentos e textos que narram as tão cotidianas e trágicas dores de amor e paixões findadas. Como não se identificar?

O prazer mórbido de olhar para o trágico, como aquele impulso um tanto incontrolável que sentimos ao passar inesperadamente por um acidente de carro e esticamos o pescoço para conseguir ver a condição dos corpos estendidos no asfalto, é mobilizado em muitos dos capítulos que compõem a publicação. Talvez tenha sido esse impulso tão humano que levou multidões a contemplar a morte de Lampião, Maria Bonita e seu bando por meio da espetacularização e exposição de suas cabeças decapitadas em Alagoas, Sergipe e Bahia em 1938. Clóvis Britto nos conta que, depois de serem expostas em praças públicas, as cabeças dos cangaceiros foram musealizadas em Salvador e, mesmo depois de retiradas do museu e enterradas, as fotografias das cabeças ou sua reprodução em gesso seguem acionando representações simbólicas sobre o Cangaço, disputando narrativas e, sobretudo, mobilizando o interesse por estes objetos necrófilos.

Nessa mesma esteira de discussão sobre a exposição de corpos humanos mortos em espaços museológicos e as questões éticas, científicas e educativas que perpassam este debate, não sem muita polêmica, a publicação também traz um estudo sobre as coleções “humanas” em três museus espanhóis localizados em Madrid e Barcelona. O foco é sobretudo em coleções etnográficas contendo crânios, múmias, ossadas e vísceras, muitas vezes apresentadas a partir de um olhar europeu para este “outro” proveniente de culturas asiáticas, americanas ou africanas. Reflexões acerca de repatriamento, de narrativas expográficas, colonialidade, mas também de ética

na disposição de corpos insepultos em espaços museológicos são exemplificados com casos específicos encontrados nos museus estudados, como as múmias guanches (provenientes das Ilhas Canárias), as tsantsas amazônicas e o homem negro de Botswana taxidermizado. Aqui, a tragédia perpassa por tantos aspectos que um leitor mais interessado na temática fica instigado a ler a tese de doutoramento da autora, Renata Montechiare, resultado de tal estudo.

O Movimento Romântico e as relações entre amor e morte nas belas artes perpassam dois capítulos do livro. Marijara Queiróz nos contempla com um recorte de sua pesquisa de mestrado ao apresentar a coleção de quadros de cabelos do Museu Henriqueta Catharino, localizado em Salvador, Bahia. Datados do fim do século XIX e início do século XX tais quadros usam cabelos humanos em sua composição e remetem a um hábito da elite oitocentista em preservar a memória dos defuntos e suas qualidades espirituais contidas nos cabelos. A autora recorre a autores clássicos como o italiano Giulio Carlo Argan, Gombrich e Arnold Hauser para discutir as relações entre amor e morte presentes no Movimento Romântico, que no Brasil encontrou grandes expoentes nas artes literárias e visuais. Em diálogo com o texto de Marijara Queiroz, Aldrin Moura de Figueiredo e Moema Alves nos apresentam belas e detalhadas descrições de pinturas românticas presentes em coleções de alguns museus no Pará. As representações da morte, as mazelas que levam ao óbito como epidemias e as dores agonizantes dos últimos momentos de vida do moribundo são temas de obras analisadas, assim como os contextos em que foram produzidas.

Um relato em primeira pessoa, narrando uma pesquisa realizada no Setor de Etnologia e Etnografia do Museu Nacional com objetos xamânicos do povo indígena Iny nos leva a refletir sobre uma das mais recentes tragédias que acometeu o campo museológico brasileiro, e mundial: o incêndio do Museu Nacional em 2018. Rafael Santana

Gonçalves de Andrade nos apresenta os “bastões mágicos”, dotados de propriedades sobrenaturais capazes de afastar chuvas e desfazer feitiços. Indo além de uma pesquisa documental e histórica sobre tais objetos mágicos, o autor mergulhou em uma pesquisa de campo que o levou a aldeia Iny, localizada em Santa Isabel do Morro, em Tocantins, para, junto a interlocutores indígenas da região, conhecer mais profundamente as especificidades daquelas peças que ainda não estavam documentadas no Museu Nacional. A riqueza da experiência vivida pelo autor, assim como a oportunidade de pensar os objetos em tela a partir de sua dimensão cósmica e subjetiva, suscitam o debate sobre a participação ativa de povos indígenas ou grupos tradicionais quanto à maneira como são representados nos museus. Assim, no que pese a tragédia do incêndio no Museu Nacional, este vem se ressignificando e se reconstruindo a partir da força das parcerias e das relações, como bem apresentado pelo autor.

Talvez o capítulo que menos dialogue com a proposta temática do livro seja aquele que se dedica a analisar os objetos geralmente colocados em igrejas, santuários, salas de milagres como forma de agradecimento às graças e curas concedidas, conhecidos como ex-votos. Diferentemente dos demais capítulos do livro, que centram a análise em museus específicos e discorrem sobre narrativas ou coleções que, de alguma forma, evidenciam o trágico que há em nós, o foco do texto de José Cláudio Alves de Oliveira está justamente no caráter comunicacional dos ex-votos ao trazerem informações sobre assuntos pessoais ou coletivos, mas que envolvem sorte, vitórias, curas e milagres. Ora, certamente tais palavras, que saltam do texto em oposição a outros termos como morte, dor, desilusão que permeiam o restante do livro, também são analisadas em face ao problema (sempre trágico) atendido. No entanto, mesmo que o aspecto trágico seja colocado de forma muito *en passant* no texto, este apresenta uma interessantíssima análise dos ex-votos enquanto documentos culturais

que revelam uma iconografia e uma simbologia próprias. Também abordando uma dimensão demasiadamente humana, essa consistente e bela pesquisa sobre os ex-votos se coloca como um respiro para o leitor, simbolizando, no conjunto da obra, a fé e a esperança que nos desvia da tragicidade da vida.

Fechando a publicação, mergulhamos no caldeirão fervilhante de ideias e reflexões de Gírlene Chagas Bulhões acerca dos museus, suas origens e representações. Mitos e poesias, gregos e iorubás são conclamados para uma análise multifacetada dos museus enquanto performances culturais, espaços de transporte e transformação em uma mistura frutífera de referências clássicas e trechos de músicas e poemas brasileiros. Recorrendo ao panteão grego, à cosmologia iorubá, à Raul Seixas, Arnaldo Antunes e Legião Urbana, a autora disserta sobre as distopias, heterotopias, periferias, grupos subalternizados e silenciados que representam a tragédia existente no cerne dos museus. Porém, o mais belo em seu texto é o reconhecimento que o mesmo sangue que simboliza toda a tragédia inerente às instituições museológicas, também é um dos principais doadores de vida, reverberando a resistência das memórias esquecidas ou propositalmente silenciadas nos “museus seletistas arborescentes”.

Cabe destacar, por fim, que os textos que compõem a publicação podem ser lidos de maneira independente, pois não há uma sequenciação de ideias ou reflexões. Justamente por este motivo, esta resenha não apresenta os capítulos/artigos na ordem em que estão dispostos no livro, mas sim buscando alguns agrupamentos temáticos que vão além do fio condutor que os agregam enquanto publicação. Numa análise mais geral do conjunto da obra, percebe-se a atualidade e perenidade do pensamento trágico e suas reverberações no campo museológico. Ao percorrer suas páginas, o leitor é convidado a refletir sobre a experiência do trágico como parte da vida e entrar em contato

com esta dimensão muitas vezes sufocada, desprezada ou esquecida na contemporaneidade. Vale a pena aceitar esse convite!

Renata Silva Almendra

Museóloga e doutora em História. Atuou como Técnica em Assuntos Educacionais na Coordenação de Museologia Social e Educação do Instituto Brasileiro de Museus entre 2013 e 2023 e atualmente é Professora Adjunta da Faculdade de Educação da Universidade de Brasília.

tradução



Museus e suas fronteiras: ensinando e aprendendo com a museologia experimental¹

¹ Museologia, descolonizando currículos”, organizado pela University of St Andrews em conjunto com o Comitê Internacional para a Museologia (ICOFOM), no dia 22 de abril de 2021. Traduzido a partir do capítulo publicado no livro “Descolonizando a Museologia, vol. 3” (2022).

Publicado originalmente como um capítulo na coleção de livros “Descolonizando a Museologia”, editada pelo Comitê Internacional para a Museologia (ICOFOM), o presente texto aborda questões emergentes no campo da Museologia e propõe alternativas para essas questões com a abordagem da museologia experimental. Através de um panorama histórico, investigando como as questões tratadas se condensaram no cenário brasileiro e, em seguida, observando três casos específicos que quebram a corrente estabelecida e mantida por uma museologia “conservadora”, o texto explora formas outras de estabelecer relações com essas ações, na perspectiva do que o autor chama de “museologia de fronteira”.

Este capítulo é baseado na minha própria experiência ensinando e aprendendo com a museologia experimental no Brasil, país no qual a Museologia se tornou uma disciplina herdeira de dogmas e fronteiras bem delineadas. Primeiramente, é relevante situar minha perspectiva: ensino Museologia em uma das mais tradicionais escolas do Brasil, herdeira do mais antigo curso de formação de profissionais de museus na América do Sul. Um curso que se originou na década de 1920 e se estabeleceu inteiramente na década de 1930, no ambiente de um museu militar que foi o primeiro espaço a abrigar um curso especializado para técnicos em museus no país. Grandes mudanças ocorreram desde então e, de muitas formas, esse curso, atualmente em uma universidade, subverteu sua normatividade original e seu foco em noções e processos essencialmente europeus para lidar com coleções. Entretanto, algumas das fronteiras erguidas durante esse período foram preservadas e continuam a reproduzir vários modos de colonialidade em práticas e teorias museológicas ainda hoje.

Desde o século XVIII, durante a formação das ciências modernas, foram estruturadas fronteiras epistemológicas que “arremessaram para fora as diferenças coloniais [no âmbito do conhecimento]”² (Mignolo e Tlostanova, 2006, p.206, tradução nossa). Essas mesmas fronteiras, no sentido imperialista, foram o resultado de uma classificação europeia do mundo em uma dupla divisão: ao mesmo tempo territorial e epistêmica. A Museologia resultou dessa divisão, mas também nos ajuda a pensá-la criticamente.

Podemos dizer que a Museologia é uma disciplina - ou ciência - dedicada à categorização do mundo material e imaterial capturado nas vitrines de museus. O termo “Museologia” surgiu originalmente no universo dos museus de arqueologia e de arte e referia-se ao conjunto de práticas utilizadas para a classificação de artefatos materiais de uma cultura específica³ - marcadamente, a europeia, definida como “clássica” ou “canônica” - e suas correspondências “exóticas” - as culturas de populações não-europeias.

Ainda no século XIX, “Museologia” significava uma forma de profissionalização para trabalhadores de museus, baseada na epistemologia moderna que visava transformar o mundo em algo que deveria ser conquistado (Dear, 1995). A chamada Revolução Científica dos séculos XVI e XVII, baseada no conhecimento utilitário ou operacional de Francis Bacon e na matematização de Isaac Newton, marcou um novo começo para a ciência e para a fragmentação do

2 “*expelled to the outside the epistemic colonial differences*”

3 De acordo com François Mairesse e André Desvallées (2011, p.347), uma das primeiras aparições do termo “Museologia” se deu no texto *Aufbau der Niederländischen Kunstgeschichte und Museologie* (Estrutura da História da Arte e da Museologia holandesa), de Georg Rathgeber, publicado em 1839 em Weissensee. Os autores destacam também uma aparição anterior do termo em 1830, no *Handbuch der Archaeologie der Kunst* (Manual de Arqueologia), de Karl Ottfried Müller, no qual o termo assume um sentido apenas um pouco diferente de “museografia”, termo entendido como “parte da classificação sistemática de arte antiga”.

conhecimento de acordo com paradigmas alicerçados na racionalidade. Até esse momento, “experiência” e “experimento” eram noções equivalentes no centro das concepções de conhecimento natural e científico que dominavam o aprendizado e o ensino na Europa (Dear, 2006). Foi apenas no século XVI que uma conotação relacionada ao termo latino *periculum* (teste, prova) começou a ser utilizada para designar a condução de um experimento (*periculum facere*), inicialmente nas ciências da matemática, como demonstra Peter Dear (Dear, 1995; 2006). Ao final do século XVII, a noção de “experimento” no sentido racional havia adquirido valor mais abrangente, além de influente, nas ciências modernas despontantes.

A “experiência”, portanto, como uma forma de se relacionar com o mundo que não pode ser objetivamente medida, foi então posta de lado, fora do escopo das ciências racionais e das disciplinas modernas. Essa racionalidade científica e suas exigências de objetividade atuaram na estruturação de padrões para as instituições sociais modernas, juntamente com seus princípios e práticas reconhecidas como mais progressistas nas sociedades industrializadas do Norte (Harding, 2008). Os critérios para essa divisão entre “moderno” e “tradicional” de mundos acabaram deixando formas outras de conhecimento, baseadas em experiências marginalizadas, na periferia dessa modernidade do Norte global. A Museologia, então, se desenvolveu no interior de museus científicos, como uma vertente autorizada do conhecimento que atua na distinção entre o “autêntico” (baseado no pensamento racional) e o “inautêntico” (baseado na “experiência crua”) em todas as dimensões da transmissão cultural.

No século XX, enquanto as ciências modernas estavam ainda buscando por validação e disciplinas acadêmicas foram desagregadas no processo de “pulverização do conhecimento” (Morin, 1977), a Museologia foi assimilada às humanidades, conforme a divisão

das áreas do conhecimento nas faculdades e departamentos de universidades. Definida como uma ciência social em alguns locais, a Museologia estuda as diferentes formas pelas quais a comunidade humana se dedica a objetificação da cultura na forma de herança cultural ou memória. Mas a Museologia também trata da experiência humana. Mesmo que tenhamos o costume de nos voltarmos a objetos e aos procedimentos racionais que os abrangem, a experiência é a matéria dos museus.

Esse texto é inspirado em três exemplos que evocam o que chamarei de “museologia de fronteira” - um termo decolonial para definir formas marginalizadas de experimentação em museus baseados na prática comunitária e no engajamento social. Proponho lançar um olhar indisciplinado sobre o museu, através das lentes da museologia experimental, para borrar suas fronteiras e vislumbrar a experiência a partir das margens. Para isso, argumentarei que, deixando a experiência às margens do conhecimento “autorizado pelo museu”, a Museologia excluiu certas subjetividades e formas de pensar. Essas subjetividades subalternizadas pelos museus, suas comunidades e suas individualidades excluídas das instituições hegemônicas estão agora, e pelo menos desde as décadas de 1960 e 1970, reivindicando seus direitos à memória e à construção espontânea e criativa de museus.

Desde os germes da modernidade, museus têm erguido seus limites e fronteiras. A Museologia, atestada como uma disciplina científica no século XX, tem ajudado a reiterar as fronteiras modernas entre pessoas e coisas, sujeito e objeto, experiência e experimento, modernidade e tradição, primitivo e civilizado, desenvolvido e subdesenvolvido, etc. Como um ato de rebeldia contra essas fronteiras fundadas na colonialidade e na modernidade, propomos um modo indisciplinado de ensinar e de aprender a partir da e com a experiência de vida, percebendo os museus a partir da perspectiva de sujeitos

e grupos marginalizados e reconsiderando suas práticas e teorias insubordinadas.

Museu de quê?

Museus, geralmente, operam no limiar entre o mundo material e o simbólico. Como seus antecessores, os gabinetes de curiosidades do século XVII, os museus são conhecidos por guardar “tesouros” selecionados, reservados da sociedade, expostos apenas em condições muito específicas e de acordo com classificações herméticas. Nos primeiros anos da modernidade, elegendo o que tinha ou não valor para uma elite privilegiada, os museus estavam também selecionando quem teria acesso a essas coleções e como elas deveriam ser acessadas. Nos primeiros museus, apenas “sábios, especialistas, *amateurs* e artistas”⁴ (Mairesse, 2005, p.08, tradução nossa), ou seja, um público composto essencialmente de homens brancos, eram autorizados a acessar o templo enciclopédico.

Essas instituições são historicamente ligadas ao movimento de “exploração do conhecimento” que marcou a Revolução Científica do autoproclamado Ocidente. Desde o Iluminismo e da expansão do projeto imperialista de dominação cultural, política e econômica, os museus eram criados com base na crença europeia de que diferentes sociedades estariam conectadas culturalmente e que a “civilização” era o centro de uma vasta periferia da qual as coleções deveriam ser retiradas e destituídas. A fim de sustentar relações desiguais baseadas na classificação das diferenças culturais, as hierarquias sociais eram alimentadas pelo fato “cientificamente comprovado” de que alguns grupos sociais eram inferiores a outros. As coleções de museus e suas

⁴ “*wise men, the savants, the amateurs and the artists*”.

disciplinas derivadas seriam categorizadas por meio da comparação de um mundo material limitado, tendo as coleções imperialistas como a base para a instituição de padrões com os quais todos os segmentos sociais deveriam se identificar.

Até meados do século XX, na França, os museus seriam organizados de acordo com as suas coleções. Um relatório do Escritório Internacional de Museus (*Office International des Musées*, OIM, fundado em 1926), uma organização atrelada à Liga das Nações e que precedeu o ICOM, listava museus em quatro categorias específicas: Belas Artes, Arqueologia, História e Arte popular (folclore) (*Office International de Musées*, [1930]). O OIM gerenciava temas que eram então considerados importantes para o campo - no seletivo universo de museus da Europa e da América do Norte. Exemplos de museus de Arte em países ricos orientariam as primeiras diretrizes para a formação de pessoal especializado nos diferentes centros do mundo. A principal publicação internacional da década de 1920, a revista *Museion*⁵, concentrou seus relatórios de atividades quase exclusivamente em museus de Arte e museus de História (Mairesse, 1988), deixando de lado museus etnográficos e instituições científicas como parte de uma área de atuação completamente diferente. Essas fronteiras, traçadas na genealogia dos museus europeus, transformaram mundialmente a ecologia de saberes (Sousa Santos, 2007) para o campo dos museus, refletindo-se nos currículos de cursos de museus em ambos os hemisférios.

Como exemplo, o programa do curso na *École du Louvre* em 1929-1930 era composto por Arqueologia (nacional, egípcia, oriental, romana e grega), antiguidades, História da Arte, História da Arte

⁵ A *Museion* foi publicada de 1927 a 1946 (apenas quinze anos, com um hiato durante o período de guerra) pelo *Office International des Musées*.

decorativa e História da pintura, além de História das coleções e museografia (Bulletin des Musées de France, 1929). Numa estrutura similar, o currículo do curso de museus criado no Rio de Janeiro, em 1932, se alinhava às diretrizes internacionais e era constituído por estudos em História, História da Arte, Arqueologia, Numismática e Técnica de Museus (Brasil, 1942).

Essa classificação objetiva do conhecimento, conforme uma divisão disciplinar do mundo material, deixaria a experiência humana fora do escopo dos museus modernos e reforçaria categorias de valor com base em hierarquias hegemônicas e em algumas áreas do conhecimento. Por meio da invenção, juntamente com o aparato museal, de uma forma de observar racionalmente o mundo, esses currículos e seus profissionais criaram e normatizaram um novo regime de musealidade baseado na colonialidade, um regime que não está ligado a território nem à temporalidade alguma. Um regime produzido pela colonização do espaço e do tempo e que informa o que é passível de ser exposto em um museu e como isto será concebido pelo público.

De acordo com Mignolo e Tlostanova, subjetividades coloniais - e, podemos adicionar, as materialidades coloniais nos museus - são “a consequência de corpos racializados, [isto é,] da inferioridade que a classificação imperial atribuiu a todos os grupos que não estavam em conformidade com os critérios do conhecimento estabelecido por homens brancos, europeus, cristãos e seculares”⁶ (2006, p.210, tradução nossa). Essa classificação imperialista do mundo orientou a organização de coleções nos grandes museus nacionais, permitindo que os objetos dos “outros”, classificados como “descobertas” dos exploradores, fossem percebidos como deslocados de seu contexto

⁶ “the consequence of racialized bodies, the inferiority that imperial classification assigned to everybody that does not comply with the criteria of knowledge established by white, European, Christian and secular men”.

original, bem como de suas populações originais. Desse modo, a Museologia praticada nesses centros imperialistas - e para as suas periferias - tem operado como uma disciplina de museus definidos de acordo com o modelo matemático, que se utiliza da racionalidade moderna para introduzir uma divisão hierárquica na humanidade.

Nas próximas partes desse texto, irei abordar criticamente algumas das fronteiras centrais nas raízes do conhecimento da área de museus e nos fundamentos da Museologia. Utilizarei três exemplos recentes para demonstrar como essas fronteiras herdadas estão sendo desafiadas pelo pensamento de fronteira e por apropriações marginais do museu. Por último, proponho que a museologia de fronteira, baseada na experiência e na insubordinação, possa ser considerada como um caminho para ultrapassar as violentas divisões materializadas em museus que ainda operam intimamente com formas de categorização e leituras monovisuais da humanidade.

Modernidade e tradição



Figura 1: Manoel do Nascimento Costa (Manuel Papai), Assentamento de Exu, [197?].
Créditos: Arquivo Institucional do Muhne, Fundação Joaquim Nabuco, Recife, Brasil.

Nosso primeiro exemplo refere-se a uma misteriosa aquisição do Museu do Homem do Nordeste (Muhne), em Recife. O objeto (figura 1) é um assentamento do candomblé, exposto nesse museu etnográfico. Se tornou parte da coleção do museu muito provavelmente ao final do século XX. Apesar de um efeito espetacular no público, oficialmente, esse artefato não adentrou o museu até 2005, quando sua primeira documentação foi produzida. Por isso, a maioria dos profissionais da instituição não sabia exatamente quando o objeto havia sido adquirido.

Esse assentamento de Exu materializa um dos mais notáveis orixás da cosmologia afrodiáspórica, parte da herança cultural brasileira, e é mais do que um suporte para a manifestação religiosa, representando o próprio orixá em sua materialidade no mundo humano. Foi produzido pelo famoso babalorixá Manoel do Nascimento Costa, conhecido também como Manuel Papai, um líder religioso dedicado à preservação da tradição Nagô no terreiro Sítio de Pai Adão, o Ilê Obá Ogunté, em Recife. Durante o período da construção da coleção inaugural de objetos afro-brasileiros, os curadores do museu recorreram ao terreiro, comissionando o babalorixá para a produção de uma coleção completa de objetos para sua primeira exposição, aberta ao público em junho de 1979. O museu foi para além de suas fronteiras a fim de representar outra perspectiva da “cultura tradicional” de Recife, embora ainda tenha executado essa representação sob padrões “modernos” de exposição. No entanto, a ausência de informação acerca desse objeto em específico persistiu até 2005, quando uma instituição privada francesa solicitou a inclusão do assentamento numa exposição de curta duração sobre sincretismo no Brasil. Até aquele momento, o assentamento permaneceu no acervo do museu sem classificação, mesmo sendo um item de tanto impacto em visitantes da exposição de longa duração por seus supostos poderes religiosos. O assentamento foi exposto sem documentação adequada e nem mesmo um número no inventário foi atribuído por mais de uma década.

Em 2020, depois que profissionais do Muhne decidiram retornar ao Sítio de Pai Adão para uma entrevista com o babalorixá, uma correção foi feita na documentação da instituição: o babalorixá revelou que o assentamento foi feito na década de 1990 e nunca teve propósito religioso antes de ser enviado ao museu. Posteriormente, pesquisas conduzidas nos arquivos do museu constataram que o objeto não poderia ter sido entregue na década de 1970, como relatado anteriormente no documento oficial. Essa confusão é um sintoma da dificuldade enfrentada por profissionais de museus ao trabalhar com a “*inbetweenness of things*” - o que está “entre”; o caráter liminar das coisas, como Paul Basu (2007) descreve a qualidade de objetos diaspóricos que se localizam entre dois mundos -, ou seja, ao ter de classificar o inclassificável, reconsiderando objetos nas fronteiras dos regimes coloniais de visualidade e musealidade.

O “entre”, nessa perspectiva, fornece um caminho para escapar do essencialismo metodológico que domina a lógica ocidental e, de muitas formas, também a Museologia ocidental em sua “busca incessante pela natureza singular e verdadeira das coisas; o desejo de certeza, de dividir o mundo em isto ou aquilo”⁷ (Basu, 2017, p.02, tradução nossa). Essa percepção contramoderna da cultura material, dessa qualidade do que se localiza nesse “entre”, é influenciada por uma dupla consciência segundo o conceito de William Edward Burghardt Du Bois (W. E. B. Du Bois) nascido de “histórias de empréstimos, deslocamentos, transformação e contínua reinscrição”⁸ (Gilroy, 1993, p.102, tradução nossa). Essa dupla consciência é caracterizada por uma complexidade sincrética - “syncretic

⁷ “relentless search for the singular and true nature of things; the desire for certainty, for dividing the world into this and that”.

⁸ “histories of borrowing, displacement, transformation, and continual reinscription”

complexity”, nos termos de Paul Gilroy - que é constitutiva dos terreiros, mas também dos museus.

Durante séculos, museus têm se utilizado de categorias de tempo para denotar a divisão do mundo, produzindo uma sensação de “alteridade” que serviu para organizar coleções enquanto também domesticava diferenças culturais. A tradição, como uma noção baseada no tempo linear, tem sido utilizada para aprovar essa diferença como uma distância temporal que é também espacial. Trata-se de um artifício para indicar uma quebra simbólica entre passado e presente - ou entre sociedades e populações sujeitas a diferentes posições na escala temporal de progresso e civilização. De certa forma, “tradição” é um conceito relacionado com “autenticidade”, uma noção também ligada à origem dos museus e que reforça uma ruptura no tempo que localiza o sujeito científico e seus objetos de estudo em lugares distintos.

A Museologia, a seu próprio modo, herdou essa percepção pré-concebida de que diferenças culturais e formas de conhecimento distintas estariam submetidas ao tempo linear. Assim, ela inventou suas próprias tradições baseadas na concepção europeia do tempo filosófico, materializadas nas representações do “outro” nos museus. Nesse sentido, a estrutura da modernidade também define o “pré-moderno” e sua associação com a natureza, o passado, o primitivo, ou com “fetichismo” e “feitiçaria”, no caso de artefatos sagrados de culturas outras. Quando museus exibem esses objetos, uma linha é traçada e o que está além é o irracional, o incompreensível, e o ininteligível (Harding, 2008, p.08), notadamente aquilo que é negligenciado ou desprezado nas suas coleções quando se trata de informação e pesquisa.

O assentamento de Exu exposto nesse museu etnográfico foi uma peça provocativa para as categorias estabelecidas do que

é “moderno” e “tradicional”, “primitivo” e “civilizado”, e também do que se entende como “passado” e “presente”. Além disso, sua forma indefinida, humanóide, e a associação de Exu com o diabo da tradição cristã - associação essa disseminada pela colonização - fazem esse objeto, produzido de uma transação entre museu e comunidade religiosa, ser percebido como isolado do tempo linear e incompreensível à racionalidade moderna. Como resultado de sua exposição não documentada, esse objeto liminar deforma os regimes de visibilidade estabelecidos e desafia a Museologia a considerar outras estéticas, subjetividades fronteiriças e criações culturais como contemporâneas.

A modernidade, portanto, autorizou museus a dispor de coisas como objetos epistêmicos. Nesse sentido, se tratando dos espaços museais, a modernidade é a tradição. Munido da tradição de uma instituição moderna, o museu foi interpretado como “um ato de violência, um rompimento com [outras] tradições”⁹ de certas sociedades nas quais o “tempo” não foi definido segundo a lógica eurocêntrica materializada nas coleções de museus (Konaré, 1987, p.151, tradução nossa). Como autoproclamados guardiões das materialidades de outras sociedades e intérpretes de suas histórias, alguns museus continuam a impor classificações acadêmicas sobre outras culturas, como as vitrines (*glass boxes*) interpretativas para os cientistas (Ames, 1992, p.140).

Mas esses objetos liminares nos lembram que fronteiras não são apenas geográficas e materiais, mas também políticas e epistêmicas. Mignolo e Tlostanova mostram que a própria noção de fronteira pressupõe a existência de pessoas, línguas, religiões e conhecimentos em ambos os lados da mesma, “ligados por meio

9 “*an act of violence, a rupture with [other] traditions*”

de relações estabelecidas pela colonialidade do poder”¹⁰ (2006, p.208, tradução nossa), fronteiras essas erguidas juntamente com a constituição do mundo moderno. O pensamento de fronteira, como uma forma de interpretar objetos em museus através de lentes não-normativas, emerge como uma resposta à violência vinda de fronteiras nascidas dentro da epistemologia imperialista/territorialista (Mignolo e Tlostanova, 2006). Ele nos permite ver de fora dos regimes de visualidade conhecidos e canônicos e, dessa posição, esgarça o cânone enquanto o perfura. Em termos museológicos, isso significa distanciar-se da normatividade dessa disciplina, que determina nossas formas de entender e de existir, substituindo-a por sua (re)definição experimental, suplantando as fronteiras e restaurando as suas partes fragmentadas.

Sujeito e objeto



Figura 2: Tia Lúcia na exposição “Rio Setecentista, quando o Rio virou capital”, 2015. Créditos: Acervo fotográfico do museu de Arte do Rio, MAR, Rio de Janeiro, Brasil.

¹⁰ “linked through relations established by the coloniality of power”

O segundo exemplo que gostaria de evocar é uma intervenção em uma exposição na qual uma artista “popular” se coloca no altar do museu. Essa fotografia (figura 2) foi feita no Museu de Arte do Rio, MAR, e revela uma performance artística que ocorreu sem autorização, um gesto espontâneo de uma visitante que se apropriou dos suportes da exposição. Além de se fazer visível, a mulher na fotografia tornou perceptível um abismo oculto entre o que é exposto e a experiência dos públicos - duas partes ontologicamente separadas pela racionalidade moderna e nos regimes estéticos presentes em museus.

Tia Lúcia era uma personalidade conhecida na zona portuária do Rio, vivendo desde a infância na periferia da cidade e trabalhando como artista, artesã, cuidadora e professora católica. Começou a participar das atividades do MAR através do programa social e educacional da Escola do Olhar¹¹, iniciado para engajar os “vizinhos” do museu em suas atividades e eventos. Nessa performance não-autorizada, ela é vista caracterizada como Nossa Senhora da Conceição Aparecida, padroeira do Brasil, na exposição “Rio Setecentista: quando o Rio virou capital”, aberta em outubro de 2015. Entre duas esculturas barrocas, a figura estática de Tia Lúcia atraiu a atenção de visitantes ao que parecia uma performance planejada pelo museu (Oliveira, 2019). Depois dessa performance, o MAR reconheceu seu trabalho artístico, incorporando algumas de suas obras na coleção do museu e fazendo, enfim, uma exposição de curta duração dedicada ao seu trabalho e à sua vida nas fronteiras - e nas margens - do museu.

Em sua performance, Tia Lúcia borra as fronteiras entre sujeito e objeto herdadas de instituições enciclopédicas. Os museus científicos,

¹¹ A Escola do Olhar é um setor integrado ao Museu de Arte do Rio (MAR), desde sua concepção e inauguração em março de 2013, voltado para a formação contínua em arte e educação e que também é responsável pelo programa educativo do museu.

desde o século XIX, definiram o “outro” da perspectiva privilegiada de um sujeito do conhecimento que é, além de homem e branco, observador que faz de todo o resto do mundo seu objeto de observação. Esses museus eram evidência física e material de como os homens europeus interpretavam o mundo, materializando uma diferença baseada numa classificação racial da população global e colocando a si mesmo - e seus semelhantes - no topo da humanidade - e no lado oposto à objetificação provocada e sustentada pelos museus.

Tendo como base essa correlação entre sujeito e objeto - fundamento dos museus tanto quanto das ciências “modernas” -, se torna impensável aceitar a noção de que um sujeito conhecedor pode ser algo além do sujeito do conhecimento postulado pelo conceito de racionalidade da epistemologia moderna. Devido a essa separação, a “epistemologia des-incorporada”¹² (Mignolo e Tlostanova, 2006, p.211, tradução nossa) do homem europeu e sua crença em parâmetros universais obstruíram seu olhar para as subjetividades outras, aqui explícitas na performance experimental de Tia Lúcia.

Questionar a geopolítica epistêmica por lentes decoloniais implica denunciar a pretensão de uma relação sujeito-objeto universal na genealogia dos museus modernos. A museologia de fronteira gera linhas incertas e confusão epistêmica para a ordem clássica de museus. Seria esse museu uma instituição de Arte? Um museu comunitário? Um palco para a cultura popular? Hoje, podemos dizer que a presença do “outro” é a ruína do museu moderno, ela rompe com o domínio colonial das imagens e imaginários domesticados para incentivar a criação insubordinada e apropriações desobedientes.

Disciplina e experiência

¹² “*dis-incorporated epistemology*”

Quando a ciência moderna e suas instituições foram inventadas, a racionalidade foi escolhida como princípio essencial para o entendimento do homem e da realidade como entidades - separadas pelo *cogito* cartesiano (“penso logo existo”) - que deveriam ser absorvidas em disciplinas. A Museologia, em sua reivindicação para ser reconhecida como ciência na segunda metade do século XX, desenvolveu um corpus de conhecimento que herdou o pensamento racional como base para a prática museal. Enquanto expulsam a experiência para áreas não-científicas da criação, os museus modernos valorizam e incentivam a racionalidade e a hegemonia dos sistemas científicos de classificação. Como resultado da apropriação do “outro” por parte dos museus coloniais, populações e grupos-sujeitos marginais foram alienados de suas produções e heranças culturais que, conseqüentemente, foram saqueadas e capturadas em coleções imperialistas.

Nosso terceiro exemplo se refere a uma ação de ativismo na qual cinco membros do movimento *Les Marrons Unis Dignes et Courageux* tentaram confiscar um artefato fúnebre Bari da exposição de longa duração do *Musée du quai Branly* como forma de protesto, em meio ao movimento *Black Lives Matter*, na capital francesa, em junho de 2020. Essa tentativa de repatriação foi documentada em um vídeo de trinta minutos, compartilhado nas redes sociais e na imprensa online. Nesse documento, o grupo de ativistas declarava que “sua herança” deveria ser levada de volta para onde pertencia porque “a maioria das obras foi retirada durante o período colonial e nós queremos justiça”. A ação foi interrompida pela segurança do museu e os membros do grupo ativista foram levados ao tribunal francês em setembro do mesmo ano, sendo banido dos espaços do museu (Solomon, 2020).

Em 2021, o diretor do *Musée du quai Branly*, Emmanuel Kasarhérou, anunciou¹³ que, para descolonizar suas narrativas, o museu estaria trabalhando em novos projetos baseados em “descentralizar a perspectiva” histórica de suas coleções¹⁴. Quando consideram que a informação disponível nos objetos é incompleta - um indicativo do roubo sistemático da colonização -, os profissionais do museu se propõem a encontrar novos documentos que a completem. Entretanto, o trabalho conduzido por esses grupos de profissionais é essencialmente baseado na busca em arquivos coloniais das instituições públicas francesas que têm preservado, no decorrer dos anos, apenas os documentos dos colonizadores - nada dos colonizados. Essa tentativa de descolonização é então fadada ao fracasso porque, ao manter o foco apenas na história documentada de colecionadores e saqueadores, a pesquisa se volta para sua própria colonialidade estruturante, mais uma vez ignorando outros sujeitos do conhecimento e formas indisciplinadas de arquivo (como os arquivos vivos da história oral africana, por exemplo).

Ultrapassar o arquivo colonial é uma responsabilidade decolonial básica para todo e qualquer museu que mantém reféns os rastros materiais do passado colonial. Ultrapassar as fronteiras do pensamento moderno para perfurar os regimes que aprovam a narração do passado por essas instituições é o que proponho como método para museologias experimentais e museus indisciplinados. Nesse sentido, a desobediência epistêmica, como proposta por Walter Mignolo, pode fazer com que o museu se abra para alternativas decoloniais “como um

¹³ Palestra ministrada no Simpósio Anual do ICOFOM, em 2021.

¹⁴ Entre os projetos citados por Kasarhérou em 2021, estão incluídos o projeto *CRoyAN-Collections Royales d'Amérique du Nord*, relacionado às coleções reais da América do Norte, e o projeto *Histoire croisée des collections BnF/MQB-JC*, baseado em pesquisa cruzada nas coleções do museu e dos arquivos da *Bibliothèque nationale de France* (Biblioteca Nacional da França).

conjunto de projetos que têm em comum os efeitos experimentados por todos os habitantes do globo que estavam no fim receptor dos projetos globais para colonizar”¹⁵ autoridade, conhecimento e existência (2011, p.45, tradução nossa).

A reação ao ativismo anticolonial em uma instituição colonial, no caso do *quai Branly*, denuncia como, no museu, a disciplina continua a ser preferida em vez da experiência humana e dos laços sociais. A classificação de “artefatos africanos” expropriados da África e incorporados em uma coleção nacional francesa continua reproduzindo a epistemologia imperialista que pressupõe algumas fronteiras do museu como invioláveis.

(In)conclusões: notas para uma museologia experimental

Tendo em mente os exemplos explorados brevemente no texto, além de ativamente desafiarem a performance moderna de museu, poderíamos perguntar: o que esses exemplos têm em comum? Primeiramente, todos apresentam leituras alternativas do passado colonial. Mais do que isso, são esforços para racializar o museu enquanto mostram a imagem nítida de quais pessoas foram deixadas de fora dos sistemas de classificação museais. Mas os exemplos apresentados também suscitam todo museu a olhar para fora de seus domínios e reconsiderar a experiência humana e sua inclassificável, indomesticável e indisciplinada pluralidade.

Esses três exemplos, embora contemporâneos, tocam nas fundações modernas do museu, num movimento arqueológico para despedaçar fronteiras materiais e inverter a epistemologia imperialista.

¹⁵ “as a set of projects that have in common the effects experienced by all inhabitants of the globe that were at the receiving end of global designs to colonize”

Compartilham a necessidade urgente de perturbar as retas traçadas pela racionalidade moderna nos regimes de valor que, sustentados pelos museus, permitem ajustar o passado no presente. A proposta de inversão epistêmica que esses exemplos trazem para primeiro plano na Museologia resulta na emergência de outras epistemologias e de outras subjetividades que não são disciplinadas ou subordinadas às disciplinas eurocêntricas. Por isso, o que chamamos de museologia experimental é um tipo de museologia da “libertação”, que tem como objetivo libertar a experiência de sua posição subalterna, designada pela ciência moderna. A genealogia da museologia experimental pode ser ligada aos ecos dos movimentos sociais de “libertação nacional” e descolonização política na África e na Ásia, assim como na América Latina, que inspiraram a Filosofia da Libertação proposta por Enrique Dussel (1977). É também baseada no método de educação popular introduzido por Paulo Freire (1987), que propôs a valorização do conhecimento popular nas leituras de mundo que eram ligadas às experiências de vida dos oprimidos e suas realidades culturais.

A “virada experimental” na Museologia pode ser observada nas décadas de 1960 e 1970, quando o campo dos museus testemunhou uma mudança de foco das coleções materiais para a experiência vivida da herança cultural. Em vez de simplesmente educar o público, a museologia experimental propõe outras leituras e interações culturais que vão além das fronteiras restritivas definidas pelo colonialismo e pela modernidade. Ela estabelece uma revisão radical dos regimes dos museus por meio de um processo de renegociação das diferenças que produziram as relações de opressão e exclusão, o que demanda uma conversão sincrética¹⁶ e seleção crítica. Essa “museologia de fronteira” - que pode ser colocada em prática em todo e qualquer

¹⁶ Traduzido do original “*syncretic conversion*”.

museu - cria novas experiências nos “entre-lugares”¹⁷ onde realidades históricas descontínuas podem ser narradas (Bhabha, 1994) e novas temporalidades são consideradas para que o passado possa ser descolonizado no presente.

Em suas performances, o museu experimental refuta a objetificação absoluta de objetos e a subalternização de sujeitos sociais para gerar fronteiras mais relativas entre sujeitos e objetos, subvertendo a racionalidade moderna e permitindo que existências marginais e identidades liminares se tornem livres. Descolonizar é um exercício permanente para os museus, no qual o próprio museu é simultaneamente objeto de revisão crítica contínua e instrumento político para disputas sociais e epistêmicas.

¹⁷ *“in-between spaces”*

Referências

- AMES, Michael M. **Cannibal tours and glass boxes: the anthropology of museums.** Vancouver: University of British Columbia Press, 1992.
- BASU, Paul. The inbetweenness of things. *In*: BASU, Paul (org.). **The Inbetweenness of things: materializing mediation and movement between worlds.** Londres: Bloomsbury Academic, 2017. p. 1-20.
- BHABHA, Homi. **The Location of Culture.** Londres: Routledge, 1994.
- BRASIL, República dos Estados Unidos do. **Atos do Poder Executivo: decretos-lei de janeiro a março.** Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1942. (Coleção das leis de 1932, vol. 1).
- BULLETIN DES MUSÉES DE FRANCE. Paris: Direction des Musées nationaux, n. 9, set. 1929-1930.
- DEAR, Peter. **Discipline and Experience: the mathematical way in the scientific revolution.** Chicago: University of Chicago Press, 1995.
- DEAR, Peter. The Meanings of Experience. *In*: PARK, Katharine; DASTON, Lorraine (orgs.). **Early modern science.** Cambridge: Cambridge University Press, 2006. p. 106-131. (The Cambridge History of Science, v. 3)
- DUSSEL, Enrique. **Filosofía de la liberación.** México: Editorial Edicol, 1977.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- GILROY, Paul. **The Black Atlantic: modernity and double consciousness.** Cambridge: Harvard University Press, 1993.
- HARDING, Sandra. **Sciences From Below: Feminisms, Postcolonialities, and Modernities.** Durham, EUA: Duke University Press, 2008.
- KONARÉ, Alpha Oumar. L'idée du musée. **ICOFOM Study Series**, Estocolmo, v. 12, p. 151-155, 1987.
- MAIRESSE, François. L'Album de famille. **Museum International**, v. 50, n. 1, p. 25-30, 1998.

- MAIRESSE, François. La Notion de Public. **ICOFOM Study Series**, v. 35, p. 7-25, 2005.
- MAIRESSE, François; DESVALLÉES, André. Muséologie. In: DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François (orgs.). **Dictionnaire Encyclopédique de Muséologie**, Paris: Armand Colin, 2011, p. 345-383.
- MIGNOLO, Walter. Epistemic disobedience and the decolonial option: a manifesto. **Transmodernity: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World**, EUA, v. 1, n. 2, p. 44-66, 2011.
- MIGNOLO, Walter; TLOSTANOVA, Madina. Theorizing from the Borders: shifting to Geo- and Body-Politics of Knowledge. **European Journal of Social Theory**, v. 9, n. 2, p. 205-221, 2006.
- MORIN, Edgar. **La méthode, tome 1: La nature de la nature**. Paris: Seuil, 1977.
- OFFICE INTERNATIONAL DES MUSÉES. **Musées de France: Répertoire des musées français des beaux-arts, d'archéologie, d'histoire et d'art populaire**. Paris: Institut Internationale de Coopération Intellectuelle de la Société des Nations, 1930.
- OLIVEIRA, Clarissa Bastos de. 2019. **Museu, Vizinhança e Musealização: Um estudo dos programas Café com vizinhos e Conversa de Galeria Especial — Vizinho Convidado no Museu de Arte do Rio (MAR)**. 2019. 152 f. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio) — Centro de Ciências Humanas e Sociais (CCH) e Museu de Astronomia e Ciências Afins (MAST/MCT), Rio de Janeiro. 2019.
- SOLOMON, Tessa. (2020). Activists Face Trial After Attempt to Seize African Artifact from Paris's Quai Branly Museum as Protest. **ARTnews**, [jornal eletrônico], jun. 2020. Disponível em: <https://www.artnews.com/art-news/news/quai-branly-protest-african-artifact-seized-activists-1202691064/>. Acesso em: 17 abr. 2021.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. **Novos estudos**, v. 79, n. 1, p. 71-94, 2007.

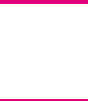
Tradução: Bruno de Moraes Bittencourt Oliveira

É graduando em Museologia pela UNIRIO, bolsista de Iniciação Científica na área da Educação, também na UNIRIO, e faz parte de projeto de extensão com foco na divulgação científica da Escola de Farmácia da UFRJ. Suas investigações caminham entre a Arte e os processos educacionais para propor uma perspectiva de Museologia que seja fértil e criativa, para desvencilhar as noções conservadoras entrelaçadas no campo e nos museus.

Revisão: Bruno Brulon Soares

É museólogo e antropólogo, professor na University of St Andrews, na Escócia, e na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), no Brasil. Ele possui um doutorado em antropologia e outro em história contemporânea, e mestrado em museologia e patrimônio. Suas pesquisas tratam da transformação dos museus comunitários e de museus etnográficos no Brasil e no exterior, e da descolonização da museologia e da prática em museus. Outros interesses de pesquisa incluem as relações entre museus e ativismos, museus e patrimônios LGBTQI+ e a apropriação de coleções Afro-Brasileiras em museus. Entre 2019 e 2021 ele dirigiu a série de publicações Descolonizando a Museologia, editada pelo Conselho Internacional de Museus (ICOM). Foi presidente do Comitê Internacional para a Museologia (ICOFOM) e é co-presidente do Comitê Permanente para a Definição de Museu do ICOM, tendo desenvolvido o processo participativo que permitiu a aprovação da definição de museu adotada em 2022.

museu visitado



Museu do Ipiranga ¹

Felipe Evangelista,
com a colaboração de Renata Silva Almendra

¹ O presente texto foi integralmente baseado nas entrevistas gentilmente concedidas por seus funcionários, em particular o professor Paulo Garcez, e no material didático produzido pela equipe do setor educativo do museu para subsidiar professores em visitas escolares, uma série de livretos disponíveis para download em <https://museudoipiranga.org.br/educativo/publicos-escolares/>

A compreensão do espaço público urbano como um tipo de arquivo histórico em que encontramos documentos nos quais podemos (re) escrever e (re)ler nossa história coletiva, como a estatuária de uma cidade, não é nova. Mudanças de regimes políticos frequentemente marcam a passagem de uma era a outra não só através da construção de novos monumentos, mas também pela derrubada dos antigos. Podemos citar a proibição de símbolos e destruição de monumentos nazistas na Alemanha após o fim da segunda guerra, a proliferação de estátuas do líder soviético Stalin desde os anos 1930 derrubadas com a mesma intensidade ao longo das décadas seguintes, ou ainda a destruição de estátuas milenares de Budas gigantes promovida pelo Estado Islâmico no Afeganistão.

Não se trata apenas de mudanças radicais de regime político. Em um exemplo mais próximo das controvérsias em torno dos monumentos, temos a emblemática trajetória do monumento a Federico Garcia Lorca em São Paulo. Inaugurado em 1968, foi danificado por uma explosão no ano seguinte, em um atentado que incluiu folhetos deixados junto à obra informando sobre a destruição do monumento ao poeta “comunista e homossexual”, passou por restauro dos destroços, tentativa de exposição, nova censura e retirada do espaço público, até sua reimplantação no sítio original mais de dez anos depois².

Releituras do passado podem oscilar entre períodos de maior estabilidade ou instabilidade. Na última década, no Brasil e no mundo, temos presenciado a crescente contestação de monumentos que, pelo menos em todo o continente americano, ao homenagear os poderosos

² A descrição completa da interessante trajetória do monumento a Federico Garcia Lorca está no Inventário de Obras de Arte em Logradouros Públicos de São Paulo, do Departamento Histórico da Cidade, e pode ser encontrada em https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/patrimonio_historico/adote_obra/index.php?p=4528

do passado, frequentemente celebram personagens escravocratas. A associação da identidade histórica de São Paulo com a figura dos bandeirantes, homenageados em diversos pontos da cidade, também passa pela construção e exibição pública de monumentos, parte de um discurso que incentiva uma autoimagem de descendência europeia, branca, colonizadora. Contudo, a figura romântica dos desbravadores vem sendo cada vez mais questionada, ressaltando-se que as expedições lideradas por eles eram também missões violentas de perseguição, sequestro, captura e escravização.

Até que ponto é possível, partindo dos mesmos monumentos construídos para celebrar os poderosos do passado, oferecer outras leituras da história, menos alinhadas às visões das elites escravocratas e trazendo à tona outras perspectivas que foram submersas e abafadas na construção dessa hegemonia? Devemos fazer intervenções sobre esses monumentos? Colocar outros monumentos ao lado para tensionar narrativas e desconstruir uma visão única? Retirá-los de locais públicos e reposicioná-los em museus, contando a história do seu deslocamento em conjunto com a história política das transformações na autoimagem de uma nação? Ou certos monumentos não possuem “reutilização” possível, e devem ser destruídos, incendiados?

Não há resposta possível em termos genéricos e abstratos sobre o que fazer de monumentos concretos que povoam a cidade. Em todo caso, a reabertura do Museu Paulista é uma excelente aula de como ressignificar um acervo, conjugando a preservação de um passado formulado segundo anseios políticos que podem fazer menos sentido hoje com reflexões profundamente pertinentes a respeito das transformações contemporâneas, abrindo novas perspectivas e acolhendo atores coletivos não-hegemônicos, bem diferentes daqueles que pautaram a instituição no passado.

Conforme explica o professor Paulo Garcez, um dos curadores das novas exposições do Museu Paulista, as linhas conceituais que pautam a perspectiva adotada pelo museu desde a gestão do professor Ulpiano Bezerra de Menezes até hoje direcionam o trabalho de pesquisa e a montagem de exposições a sujeitos sociais múltiplos, gerando duas perspectivas em relação ao acervo. A primeira é de sua ampliação, a formação de novas coleções, reconhecendo a cultura material de outros sujeitos sociais – negros, indígenas, mulheres, classes trabalhadoras, classes médias, crianças, idosos, e quaisquer outros segmentos da sociedade que permitam deslocar o foco da tradicional elite paulistana.

A segunda perspectiva é a revisão dos acervos já existentes. No âmbito da pintura de história, dos monumentos públicos e de outros acervos tradicionais, há um exercício de aproximação dessas imagens tratando-as, conceitualmente, como representações, tanto quanto quaisquer outras imagens. Ou seja, tomando a representação tridimensional de uma medalha, de uma escultura, uma xícara, cabe perguntar por que aquela imagem foi concebida daquele jeito? A que regras ela eventualmente atendia ao ser concebida, e quais ela desafiou? Como ela era usada? Por que ela foi trazida para o museu? Ela foi encomendada? Foi comprada? Foi doada? Quem estabeleceu essa entrada, ou seja, quais intenções existem em torno da musealização desse ou daquele objeto?

Estas perguntas são fundamentais para desnaturalizar o caráter essencial das imagens, como se representassem a realidade, como se a sua feitura fosse autônoma das práticas sociais. Tal fantasia foi muitas vezes induzida por pinturas históricas, ainda mais desde a invenção da fotografia. É preciso desafiar essa ilusão de que existam registros puros, desconectados das práticas de sua própria produção. O museu é um lugar propício para nos habituarmos a pensar quem fez essa imagem?

Qual é o critério? Qual a finalidade? O que essa imagem valoriza e o que ela desvaloriza? O que ela ilumina e o que ela esconde? Assim, ao investigar a materialidade dos objetos, a formação de quem os fabricou, quais seus objetivos, a que estratégias serviam, podemos revelar outros sujeitos sociais. No caso das pinturas, por exemplo, podem emergir sujeitos que talvez jamais tenham sido diretamente retratados na tela, no caso das pinturas, por exemplo.

O esforço em desfazer a ilusão de uma simples captura da realidade está colocada em todas as novas exposições. Destacamos o caso dos bandeirantes, personagens centrais na autoimagem forjada pelas elites para o estado de São Paulo. Todas as pinturas históricas que retratam os bandeirantes, sem exceção, são anacrônicas, no sentido que buscavam retratar um passado já relativamente distante da época em que foram pintadas. Portanto, foram fruto de um esforço de imaginação histórica, com vieses que as novas exposições explicitam reiteradamente.

Aprendemos assim que a representação imagética que nos chegou desses personagens foi construída a partir de elementos da cultura material desses homens – armas, calçados, roupas, chapéus – que de fato pertenceram a alguns dos mais bem-sucedidos dentre eles, mas que eram usados principalmente em ambientes urbanos. A iconografia bandeirante formada a partir desses objetos foi transplantada para os sertões, de certa forma “urbanizando” expedições que não tinham esse caráter. Evidências históricas indicam que os bandeirantes, em sua imensa maioria, tinham descendência indígena e andavam descalços, enquanto sua representação pictórica é sempre de sujeitos brancos calçando botas, vestidos de maneira suntuosa, com poses inspiradas naquelas em que foram retratados reis franceses. Tais imagens monumentalizam a figura do bandeirante, extraíndo os sinais de violência e negando a experiência

da mestiçagem, enquanto que as pesquisas demonstram que, ao contrário, a conquista dos sertões só foi possível devido à aproximação e apropriação da cultura de povos habituados a esses mesmos sertões desde bem antes da conquista colonial.

A distorção nessa representação, mais que um mero equívoco histórico, é movida por um desejo profundo de identificação com o colonizador lusitano. Assim, em suas atuais exposições, o Museu Paulista mostra que essas pinturas históricas nos ensinam mais sobre a construção de uma pretensa ancestralidade e sobre as articulações entre imaginação histórica e projetos políticos, no momento em que foram produzidas (muitas delas no século XIX), do que sobre os eventos efetivamente retratados nas imagens (no caso, principalmente séculos XVI e XVII).

Se hoje o Museu Paulista cumpre com excelência a função de evidenciar o caráter construído do passado ao grande público, independente do reconhecimento explícito ou não, o fato é que o passado sempre esteve em disputa. O ponto fica evidente desde a construção do suntuoso prédio que hoje abriga o museu. Originalmente, ele foi construído no Ipiranga para ser um memorial da independência, celebrada como um mérito de Dom Pedro I, concomitantemente com o famoso quadro pintado por Pedro Américo para a mesma ocasião, Independência ou Morte. Nesse sentido, um caso excepcional na nossa história, não se tratava de um monumento nos formatos mais comuns, como uma estátua, obelisco ou escultura – desde sua gênese, o projeto do palácio assinado pelo arquiteto italiano Tommaso Gaudenzio Bezzi (1844-1915) foi proposto como sendo ele mesmo o próprio monumento. Sua construção foi iniciada em 1885, ainda nos tempos da monarquia, e finalizada em 1890, ano seguinte à Proclamação da República.

Evidentemente, nesse contexto, já não havia interesse em celebrar os feitos do Império. Em seus primeiros anos o edifício ficou vazio, enquanto os debates a respeito de sua ocupação se intensificaram. Segundo Paulo Garcez, a nova destinação do palácio teve como primeira função política retirar a hipervisibilidade do Império, cuja deposição era, até então, recentíssima, transformando o que fora concebido como um lugar de memória em, primordialmente, um lugar de ciência. Assim, em 1893, venceu a proposta de transferir o recém-criado Museu Paulista para o espaço do edifício-monumento, com a primeira grande transferência das coleções em 1894 e abertura ao público em 1895.

Concebido e inaugurado como um Museu de História Natural, abrigava coleções de botânica, zoologia, mineralogia, pintura, etnologia, entre outras, com o típico perfil enciclopédico que tinham esses museus no século XIX. O primeiro diretor da instituição foi o zoólogo alemão Hermann von Ihering, que se dedicou a ampliar as coleções de zoologia, história, botânica, geologia, história e antropologia por meio de investigações e da criação do horto botânico, buscando protagonismo na produção científica brasileira, sobretudo no campo da zoologia. Contou também com a colaboração de outros cientistas que faziam pesquisas de campo por meio de expedições a diferentes lugares em busca de novas coleções.

Von Ihering permaneceu na direção do museu até 1916, quando foi substituído pelo historiador Afonso Taunay. A partir de 1917, a área de história do Brasil, narrada a partir da história de São Paulo, ganhou novas salas expositivas, além da concepção de um novo projeto museográfico. O novo diretor foi incumbido da preparação do Museu para as comemorações do centenário da independência, em 1922. Além das novas exposições, Taunay formou coleções para o estudo da história do Brasil e de São Paulo. A ampliação da coleção de história se

deu tanto por meio da encomenda de pinturas quanto pela aquisição de moedas, selos, medalhas, manuscritos, armas, mapas, vestimentas e gravuras, dentre outros documentos relacionados à história do Brasil.

Ao longo do século XX, teve um acentuado crescimento de seu acervo com novas aquisições, acompanhando o ritmo das pesquisas das ciências naturais, etnologia e história do Brasil, principalmente na primeira metade do século. Mas, aos poucos, as coleções que não dialogavam com o projeto de Taunay foram transferidas para outras instituições.

Grande parte da coleção de arte já havia saído ainda em 1905 para a criação da Pinacoteca do Estado. Em 1927, o seu acervo botânico foi transferido para o recém-criado Instituto Biológico do Governo de São Paulo, e depois para o Instituto de Botânica de SP, na ocasião de sua criação. Em 1939, o acervo zoológico foi transferido para o Departamento de Zoologia da Secretaria de Agricultura e deu origem ao Museu de Zoologia, inaugurado em 1941 e funciona até hoje na Avenida Nazaré. Ele nasceu desse desmembramento, foi desanexo do Museu Paulista, ganhou um prédio próprio e todas as coleções zoológicas foram para lá. No final da gestão de Sérgio Buarque de Holanda como diretor do Museu Paulista, saiu mais um lote grande da coleção de arte para a Pinacoteca do Estado.

Em 1963, o Museu Paulista foi incorporado à Universidade de São Paulo (USP). Além da continuidade como polo de pesquisa, o Museu foi transformado em um espaço de ensino – hoje, os curadores do museu são também professores, responsáveis pelas exposições, pela pesquisa e pela ampliação das coleções, além de ministrarem aulas e orientarem novos pesquisadores.

Depois, em 1989, por uma questão legal, se decide que todas as coleções de arqueologia e etnologia irão para o novo Museu de Arqueologia e Etnologia da USP (a constituição estadual paulista

não permite que haja duas instituições públicas do estado com a mesma atividade). Com esse último desmembramento do acervo, consolidaram-se as especialidades de cada um desses museus, ainda que tais divisões de objetos e conhecimentos, sobretudo a segregação dos estudos de comunidades indígenas dos estudos históricos em geral, sejam hoje questionáveis. Somente em 1989 o Museu do Ipiranga se torna exclusivamente histórico.

De certa forma, ele é museu de história desde a sua constituição legal, porque além das seções de ciência, botânica, zoologia e mineralogia, havia a seção de história, e ainda a função de criar um panteão de obras de arte que representasse os heróis da pátria. A trajetória de formação e desmembramento das coleções testemunha a história da pesquisa científica e dos museus no Brasil, principalmente em São Paulo. Com a especialização do conhecimento científico e o aumento das coleções e das pesquisas dedicadas a elas, novas instituições foram criadas e as coleções do Museu Paulista foram transferidas. Progressivamente, a cada coleção desmembrada de seu acervo, o Museu Paulista foi redefinindo sua vocação, até tornar-se exclusivamente um museu especializado na história da sociedade brasileira, tendo como ênfase a cultura material.

Na década de 1990, o prédio passou por obras e a arqueóloga Margarida Almeida recuperou tijolos das paredes que estavam sendo demolidas. Através do estudo dos monogramas inscritos nesses tijolos compreendeu que se tratava de siglas de olarias, que foram pesquisadas em jornais e almanaques da época. Foram encontradas 25 marcas diferentes de tijolos, revelando a grande quantidade de olarias articuladas à região do Ipiranga por linhas férreas, que foram construídas para fornecer material para o edifício-monumento, e que após a conclusão da obra passaram a suprir o resto da cidade.

Visitando hoje o movimentado bairro do Ipiranga, plenamente integrado à malha urbana da metrópole, chega a ser difícil imaginar que até o fim do século XIX a mesma região era pouco habitada, rodeada de vegetação natural, a mais de cinco quilômetros dos limites da cidade até então estabelecidos, sem ligação por meios de transporte. A construção do edifício-monumento foi um importante vetor de urbanização da área ao seu redor. Até então não havia na cidade de São Paulo nenhuma obra tão grandiosa quanto essa, assim como não existia demanda para tamanha proporção de material de construção.

Usando técnicas importadas da Itália, como o revestimento de argamassa de cal, a obra qualificou a mão de obra local. A construção empregou muitos operários, dos quais temos poucas informações – não se sabe a origem exata deles e se tinham experiência em obras com esse porte. Esse tipo de informação não foi registrada, mas fotografias da época registraram os rostos desses homens. Foi um marco tanto na produção oleira quanto na arquitetura, referencial construtivo para uma São Paulo que apenas começava a sua verticalização.

Em 1989, o historiador Ulpiano Toledo Bezerra de Menezes assumiu a direção do Museu Paulista, em uma gestão que alterou significativamente os rumos do museu, não só por transformá-lo definitivamente em um museu de história, mas também por produzir novos entendimentos a respeito dos métodos e objetos da pesquisa histórica, mais focado na cultura material, inclusive sobre o que constitui um documento histórico, a política de aquisição dos mesmos, e o tipo de leitura produzida sobre os objetos do acervo. Os comportamentos, percepções, gostos e cotidianos de populações antes tomadas como simples coadjuvantes que não faziam muito além de compor cenários, passaram a ser vistos com interesse renovado. Distante da visão da história feita de um panteão de

heróis, celebrando seus feitos, a reviravolta do MP sob a direção de Meneses passa a tratar o processo histórico na complexidade de suas múltiplas temporalidades, tensões e confrontos entre os diversos agentes sociais, na longa duração, interessando-se por ofícios urbanos, práticas comerciais, representações da cidade e dos sujeitos da cidade, urbanismo e arquitetura, representações identitárias, as dimensões ideológicas, políticas e sociais presentes na construção territorial e expansão sertanista, o movimento republicano e suas formas de memória. Hoje, seu acervo possui cerca de 25.000 objetos, reunindo uma enorme variedade de tipologias de objetos produzidos entre os séculos XVI e XX, já há algumas centenas de versões táteis de pinturas famosas, pela primeira vez disponíveis a pessoas cegas ou de baixa visão, além de cerca de 30.000 itens de iconografia (que incluem pinturas, desenhos, fotografias, cartazes, entre outros).

Ao alcançar mais de 130 anos de existência, o Museu do Ipiranga vai inscrevendo camadas e camadas de narrativas sobre seu acervo que segue em constante transformação, se sobrepondo, se revendo e se revistando ao longo dos anos. O Museu do Ipiranga compõe uma tríade de museus brasileiros que comportam tais camadas, juntamente com o Museu Nacional do Rio de Janeiro e o Museu Paraense Emílio Goeldi, em Belém do Pará. Como reflexos que são da sociedade, tais museus foram se transformando no decorrer do tempo, compondo e decompondo coleções, reformando seu espaço físico, criando e extinguindo seções e setores em sua estrutura institucional e incorporando diversas perspectivas epistemológicas para olhar para si e seu acervo.

A reabertura do Museu do Ipiranga em 2022, após mais de 9 anos fechado para reformas, inscreve mais uma camada sobre outras tantas, suscitando entrelaçamentos entre o passado e o futuro da instituição. Nesse sentido, as múltiplas permanências, como parte do

acervo e a própria estrutura física do museu, seguem coexistindo com mudanças, a exemplo das narrativas expositivas que se apresentam e das abordagens teóricas e educativas utilizadas na comunicação com os visitantes.

Retomando as palavras de Garcez, ao longo de sua trajetória o museu-monumento foi cedendo espaço para o museu-fórum, espaço de encontro, de debate, de reflexões. Assim, as exposições de longa duração que são inauguradas a partir da reabertura do museu mostram velhos acervos sob novas perspectivas de análises, a começar pelo próprio prédio, cujas entranhas expostas e bem explicadas fazem jus as pesquisas coordenadas por Margarida Almeida, desencadeadas pela necessidade de reparos estruturais no edifício, evento fortuito que revelou os tijolos dentro das paredes. Assim como o palácio do século XIX, o acervo do museu também está continuamente sujeito a novas perspectivas de análise, multiplicando contrapontos às narrativas já cristalizadas, desafiando o visitante a pensar outros sentidos possíveis a partir de questionamentos a serem feitos às obras.

Ao visitar o Museu do Ipiranga em sua reabertura, nos deparamos com uma instituição que, ao longo do último século acompanhou e foi parte de mudanças conceituais importantes no campo da história e da historiografia. Desde o racismo explícito de seu primeiro diretor, Von Inhering, que chegou a propor publicamente a aniquilação de povos indígenas que viviam em áreas por onde deveriam passar estradas, removendo pela violência o que quer que estivesse travando o caminho do progresso, até a instituição que hoje denuncia e combate a perspectiva positivista centrada no homem branco colonizador, a trajetória da instituição revela articulações entre a imaginação histórica e a sucessão de diferentes projetos políticos, informando sobre a criação e especialização de instituições que produzem e divulgam ciência bem como sobre campos de disputa

científica. Após extensas obras, com a reinauguração nasce um novo velho museu, reinventado na multiplicação das perspectivas lançadas sobre seu acervo, que instiga seu público à crítica de narrativas históricas hegemônicas e a pontos de vista unívocos.

Felipe Evangelista

É doutor em Antropologia Social pelo Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), atuou por mais de dez anos como antropólogo no Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), integrando a Coordenação de Museologia Social e Educação, com envolvimento particular no Programa Pontos de Memória, e atualmente é professor de Ciências Sociais na Universidade de Brasília (UnB), no Departamento de Estudos Latino Americanos (ELA).

Galeria

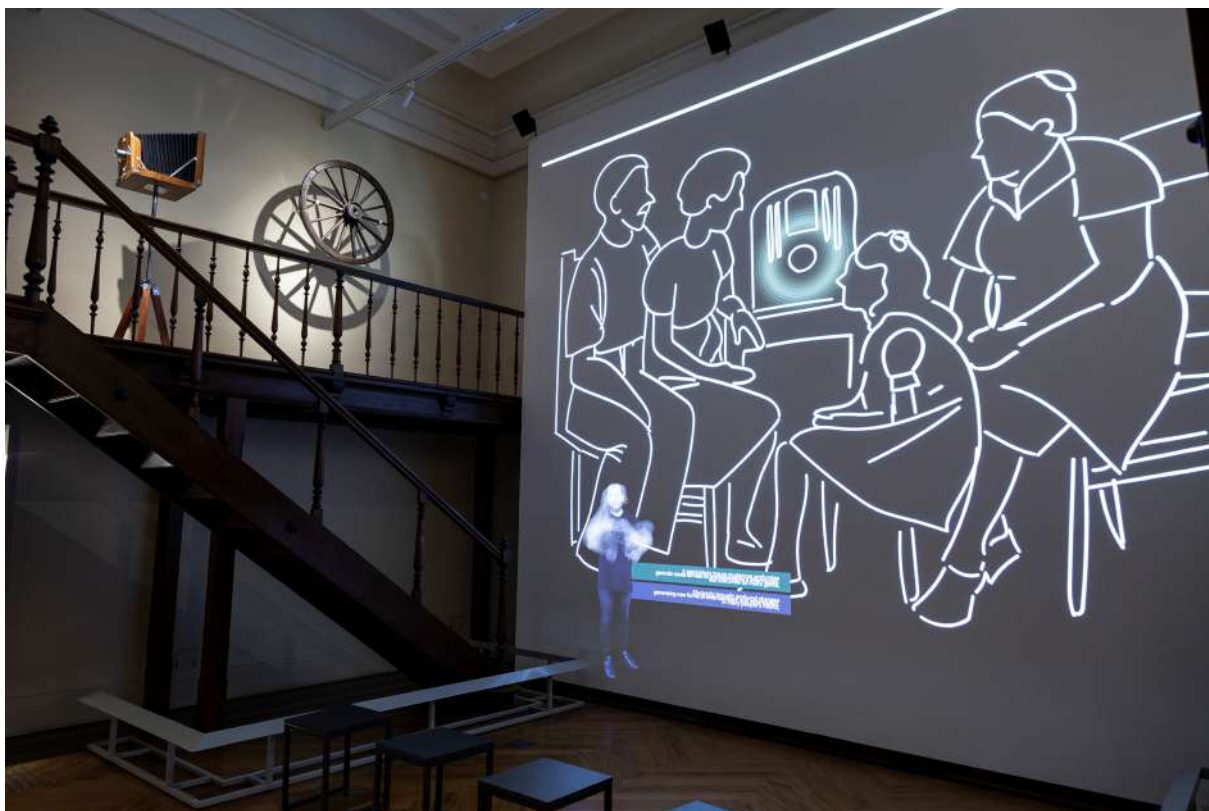
As imagens foram gentilmente cedidas pelo Museu Paulista.



Perspectiva externa do Museu do Ipiranga e do Jardim Francês.
Foto: Hélio Nobre – Museu do Ipiranga



Sala multimídia de boas-vindas, Museu do Ipiranga.
Foto: Hélio Nobre – Museu do Ipiranga



Sala multimídia – Exposição “Para Entender o Museu”, Museu do Ipiranga.
Foto: José Rosael – Museu do Ipiranga



Vitrine “Brincando de Casinha” – Exposição “Conservar: Brinquedos”, Museu do Ipiranga. Foto: José Rosael – Museu do Ipiranga



Recurso tátil do Parque da Independência e arredores – Exposição “A Cidade Vista de Cima”, Museu do Ipiranga. Foto: José Rosael – Museu do Ipiranga



Retratos a óleo do artista Adrien van Emelen – Exposição “Coletar: Imagens e Objetos”, Museu do Ipiranga. Foto: José Rosael – Museu do Ipiranga

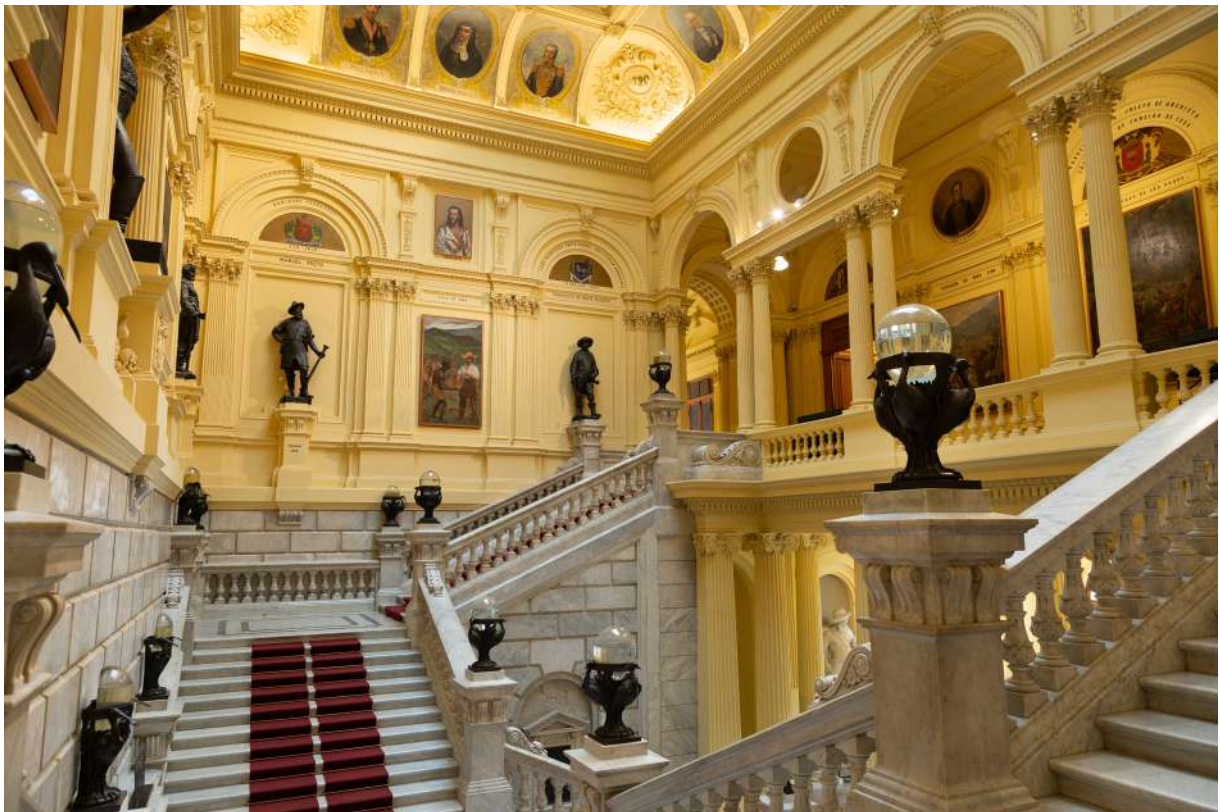


Visitação assistida por cão-guia, acompanhada por especialistas da área educativa do Museu do Ipiranga. Foto: José Rosael – Museu do Ipiranga



Perspectiva do Salão Nobre com a pintura “Independência ou morte!”, de Pedro Américo – Exposição “Uma História do Brasil”, Museu do Ipiranga.

Foto: José Rosael – Museu do Ipiranga



Perspectiva da escadaria central do Museu do Ipiranga – parte da Exposição “Uma História do Brasil”. Foto: José Rosael – Museu do Ipiranga

Entrevistas

Em dezembro de 2022, o Museu Paulista — popularmente conhecido como Museu do Ipiranga — vivia um momento marcante em sua história recente: o processo de reabertura ao público, após anos de reformas e reestruturações. Para compreender esse momento sob diferentes óticas, foram realizadas entrevistas com três pessoas diretamente envolvidas com a instituição, cada uma trazendo vivências e olhares singulares sobre o museu, sua história e seus novos rumos

A vigia Maria José da Silva Lopes oferece um testemunho sensível e valioso sobre os bastidores do museu e seu cotidiano ao longo das transformações vividas nos últimos anos. Isabela Arruda, que integra a equipe do Museu Paulista desde 2012, compartilha sua experiência acumulada ao longo de anos de atuação nas áreas educativas e museográficas, além de seu trabalho atual como Assistente de Gestão, coordenando o Planejamento Estratégico da instituição. Já o diretor Paulo César Garcez Marins, curador, historiador e pesquisador, reflete sobre os desafios e os objetivos curatoriais que guiaram a reabertura e os novos sentidos atribuídos à narrativa histórica apresentada pela instituição.

Essas entrevistas , realizadas pelo servidor do Ibram **Felipe Evangelista Andrade Silva**, revelam um panorama plural e humano sobre o processo de reabertura do Museu Paulista, articulando gestão, segurança, memória e curadoria em um momento de renovação e diálogo com o público

Maria José da Silva Lopes

Musas – Como você começou a trabalhar no museu, como começou sua história aqui?

M^a José – Olha, a minha história aqui foi muito bacana. Porque assim, eu acho que quando alguma coisa está destinada para você ninguém te tira, é seu e pronto. Quando estava aberto o processo seletivo do museu para os funcionários na minha área, da segurança, de vigilância, não seria eu a indicada. Seria uma outra pessoa, só que essa outra pessoa já tinha arrumado um emprego e aí lembraram de mim. Fui avisada por um colega que também é um funcionário USP, e eu acabei vindo aqui no dia seguinte ver essa vaga. Na época como dizem os funcionários mais antigos, em que a USP pegava os funcionários no laço. Eles diziam, os mais novos diziam isso né, alguns, não são todos, mas tinha isso.

Musas – Como assim pegava no laço?

M^a José – Porque eles não faziam um processo seletivo como é hoje, de fazer um concurso de prestar um concurso público, era mais indicação e as pessoas conheciam alguém que estava desempregado as pessoas iam, faziam entrevista e entravam para trabalhar em curto prazo de tempo, conforme também a necessidade que havia na época. Porque foi um ano de eleição e o museu estava precisando muito rápido das vagas também e não tinha muito tempo hábil para isso, então em uma semana eu já fiz tudo, eu já fiz entrevista, já passei no departamento pessoal, já fui fazer exame médico, já foi.

Musas – E a senhora já trabalhava na USP antes?

M^a José – Não, não trabalhava. Então, por isso que eu falo, aquilo que é para a gente ninguém tira. Porque a vaga poderia ser minha, mas seria uma outra pessoa que ia ser indicada e, no entanto, foi para mim.

Musas – Isso foi quando mais ou menos?

M^a José – Em 1986, no ano de 86, maio de 86, eu tive esse privilégio de entrar aqui no Museu Paulista para ser funcionária da Universidade de São Paulo. Tenho orgulho disso até hoje! Porque eu era solteira, eu tinha o quê, 22 aninhos só. Recém-chegada do Nordeste.

Musas – A senhora é de onde?

M^a José – Eu sou cearense, de Quixeramobim. Recém-chegada, eu tinha 3, 4 meses que eu estava em São Paulo e tive esse privilégio de trabalhar no museu. Coisa mais linda que eu achava. Encanto de museu. Prédio lindo! Tenho orgulho de falar que eu trabalho aqui, né. E aí foi assim que eu comecei aqui no museu e fui caminhando e a cada dia a gente vai aprendendo e vai ficando mais e vai pegando mais amor nesse lugar. Porque eu falo que para trabalhar em um museu você precisa gostar, você precisa ter interesse de aprender aquilo que você faz. E com o tempo a gente vai vendo, né, era muito, muito diferente do que é hoje. A gente não tinha tanto treinamento quanto tem hoje. E a gente aprendia a ouvir, os historiadores passando falando com algumas visitas, falando com os estagiários e a gente ia ouvindo e aprendendo, com eles.

Musas – Aprendia escutando as conversas?

M^a José – Escutando as conversas, umas visitas técnicas que eles faziam, porque não se tinha naquela época, assim, uma preparação para que a gente trabalhasse no museu. Você era contratado e pronto.

Musas – E como era a sua função, o que você fazia?

M^a José – Minha função era vigia. Tomar conta dos acervos. Trabalhar na área expositiva, como essa menina trabalha.

Musas – Você trabalha até hoje aqui?

M^a José – Eu trabalho no museu. Só que hoje, depois, com o passar do tempo, eu trabalho na mesma área, porém eu passei a ser encarregada de setor, do setor da segurança. Então fiquei por 12 anos.

Musas – Você é chefe da segurança?

M^a José – Eu era a chefe da segurança, agora mudou novamente, porque mudam as carreiras na universidade, muda, e a gente tem que ir acompanhando. Se adequando ao que a universidade propõe para a gente, funcionários. Eu fiquei por 12 anos chefiando o setor. Diretamente o setor da segurança. Agora depois, em 2009, foi criado o escritório avançado de segurança na universidade, para museus. Por causa da fragilidade que existia com seguranças e museus.

Musas – Para todos os museus da USP?

M^a José – Para todos os museus da USP. E aí, daí para cá, veio o escritório avançado para o museu, que é o Museu Paulista e o Museu de Zoologia.

Musas – A segurança não é terceirizada, então?

M^a José – A nossa segurança hoje é terceirizada, só que os responsáveis pela segurança não são terceirizados são da casa, são da Universidade. Então tem eu e mais um colega, que é o Sidney, que somos vigias e a gente é funcionário do museu. E temos mais três pessoas da guarda da universitária que trabalham aqui com a gente, que são do escritório avançado. Então a minha área sempre foi essa, de lidar com o público.

Musas – Você abre o museu? Você chega antes de abrir, fica depois de fechar?

M^a José – Isso, antes eu fazia isso. Antes do museu abrir, saía depois do museu fechado, porque eu era diretamente responsável por isso. Antes de fechar o museu era dessa forma, agora como o Museu abriu, um novo museu, agora são outros funcionários que fazem isso. Eu não tô mais aqui diretamente nesse prédio, eu estou em outros imóveis. Porque o museu tem mais sete casas onde estão os acervos, em lugares próximos do museu e eu sou responsável hoje pela segurança nesses locais.

Musas – Todos os sete?

M^a José – É, tudo que tiver que compor e repor a segurança é comigo e com meu colega de trabalho Sidney. E aqui no museu, ficou só o pessoal do escritório avançado da segurança, a segurança dos demais pavimentos é terceirizada.

Musas – Bem, a senhora falou que gosta muito do museu, né, que tem orgulho de trabalhar aqui. Como foi essa relação? Do que você gosta mais aqui?

M^a José – O que mais eu gosto aqui, eu acho que é lidar com o público, lidar com as pessoas com diversidade de pessoas, de conversar, porque eu acredito que a humanidade é diferenciada e a gente tem que

conviver com cada tipo de pessoas a diversidade de culturas. Nós temos visitas no museu do mais alto escalão até o inferior. Como se diz, né, entre aspas, porque eu acho que ninguém é inferior a ninguém, você pode ter uma classe social melhor, mas isso não te diz que você é maior do que ninguém que seja menor. Eu estou falando na classe monetária na verdade. Porque classe social, isso não tem como discutir, existe. Para mim a pessoa que está acima, que tem classe social melhor, ela é igual a menor, não em poder monetário, mas como pessoa, pra mim não diz nada. Para mim é tudo a mesma coisa. E eu gosto de ter contato, entendeu? Eu gosto desse contato com as pessoas.

Musas – Você conversa com as pessoas, então, com o público do museu?

M^a José – Olha, hoje não mais tanto como antes. Porque eu não tô mais aqui dentro diretamente.

Musas – Você ficou dentro até quando?

M^a José – Mais ou menos 2013, quando fechou o prédio. Aí depois, eu tive contato só com o público interno do museu, que era funcionários, visitas técnicas, as pessoas que vinham prestar serviço, depois as pessoas que vieram trabalhar na obra e aí, era outro tipo de convivência.

Musas – A convivência que você gostava mais era com o público do museu?

M^a José – É, essa convivência do público com o museu eu sempre gostei, de trabalhar, sempre gostei de atender bem. Sabe, eu acho que não tem por que não atender as pessoas dessa forma.

Musas – E aí, a senhora explicava as exposições também, mostrava as coisas?

M^a José – Não. Não, porque essa não era a nossa função. Na verdade, a gente tirava algumas dúvidas e indicava o caminho, para eles resolverem. O que dava para a gente responder a gente respondia o que não dava a gente encaminhava para quem era de direito fazer isso. Porque a nossa função não era essa de explicar, de orientar, de dar monitoria. Era de tomar conta mesmo do acerto, para evitar danos ao acervo.

Musas – Esse tipo de curso de formação sobre o acervo, antigamente não era uma prática comum?

M^a José – Não era uma prática comum para nós, funcionários. Por isso que eu te falo, a gente foi aprendendo vendo, gostando do que fazia e captando isso. Hoje não, hoje nós vemos uma diferença enorme. Hoje temos treinamentos, as pessoas conversam.

Nós temos o setor educativo que dá suporte E hoje as pessoas, mesmo as terceirizadas, são treinadas, conversam. A gente tinha isso de um tempo para cá de uns 15 anos para cá, de fazer treinamento, excelência no atendimento, essas coisas.

Musas – Era treinamento mais para lidar com o público do que sobre o acervo e outros aspectos técnicos?

M^a José – Isso, aí depois desse tempo para cá, foi uma coisa que foi mais focada, depois que veio o setor o setor educativo do museu, começou uma coisa ficar mais focada para aprender do acervo, embora a gente não estivesse aqui para dar monitoria, a gente estava aqui para fazer a guarda do acervo.

Musas – Mas todo dia você entrava e via as peças?

M^a José – Mas todo dia, isso todo dia, vistoria todo dia nos lugares em que trabalhava.

Musas – E quais são suas partes preferidas no Museu?

M^a José – Olha, hoje, esse novo Museu, que ficou lindo, grande, dobrou de tamanho, maravilhoso! São tantas coisas que me chamam atenção, mas, o que me chama mesmo a atenção, e que quando fechou a gente não tinha, era uma coisa que o público sempre procurava, era acessibilidade. Eu acho que o museu ganhou muito com isso. Ficou rico demais com acessibilidade, que é uma coisa que eu amei quando abriu. Fiquei encantada realmente com isso, e que foi assim, quando fechou: O que seria? Como iria ficar o museu posterior? Como seria? E agora, fechou o museu? O que que vai acontecer?

Musas – O trabalho da segurança continuou o mesmo, mesmo com o museu fechado?

M^a José – Pelo contrário, trabalhamos mais ainda. A segurança trabalhou mais ainda, porque o museu fechado você tinha que prestar atenção mais ainda com as coisas para não sumir nada, para que tudo estivesse dentro de perfeitas condições. Pelo contrário, a gente, da segurança, se empenhou muito mais.

Musas – E, tem alguma peça do acervo que seja mais especial pra você?

M^a José – Tem uma tela que me deixa encantada, eu gosto dessa tela, que é a Várzea do Carmo. Essa para mim é uma das telas que mais me encanta.

Musas – Por quê?

M^a José – Porque ela é linda, ela tem detalhes minuciosos naquela tela. O pintor fez coisas assim, que é o Benedito Calixto (*Inundação*)

da Várzea do Carmo, 1892 de Jesus, Benedito Calixto), fez coisas assim minuciosas, até do pássaro voando, Sabe? Uns detalhezinhos. Ela é linda! Porque ela é muito linda, aquela água representada... era uma enchente na verdade, mas ficou tão linda, que nem parece que aquilo ali mostrava que tinha sido uma tragédia. Aquela água tão linda! Nem parece que era uma tragédia de inundação. Eu acho tão bonita, aquela água de representação do Benedito Calixto que nem parece que seria uma tragédia, que seria uma coisa... eu olho para ela e não vejo a tragédia, eu vejo no lugar lindo, maravilhoso que é, que é aquela tela. Então é uma das telas mais bonitas que eu acho no museu, historicamente.

Musas – Tem outras coisas do acervo que você gosta também, particularmente?

M^a José – Logicamente que tem a tela da independência que muito linda, grande, maravilhosa, que é o chamariz do museu é a tela da Independência, para o público, Independência ou Morte!

Musas – Como o museu era lá nos anos 80, 90, do ponto de vista da senhora?

M^a José – No meu ponto de vista, o que que era diferente, eram as exposições. Eram diferentes do que são, do que vem sendo de um tempo para cá. Era uma coisa específica, hoje eles fazem as exposições mais temáticas, né. Antes era tipo: essa sala representava o que, era uma coisa específica só daqui, e hoje não, hoje tem diversidade de coisas. Hoje tem uma diversidade de coisas no museu. Então era aquilo, sabe, essa exposição aqui era chapéu, então só podia ter chapéus.

Musas – Entendi, era mais rígido assim, mais exclusivo.

M^a José – Era mais exclusiva. Eu não sei se era os curadores que trabalhavam dessa forma eu acho que veio agora depois de tudo isso veio uma diversidade de coisas de exposições. E que a cada dia tá deixando o museu mais bonito ainda.

Musas – E o público, você acha que o público mudou ao longo desse tempo?

M^a José – Olha, pelo ponto de vista, não há muita mudança não. Por mais que, a gente queira dar essa liberdade ao público, ainda precisa ser bastante ainda trabalhado, bastante ainda. Tem muita gente que ainda precisa de mais cultura para se visitar um museu, para se respeitar uma obra. Embora o museu seja um local, assim, de grandes diversidades de público, mas ainda são pessoas, né? Pessoas são pessoas! Não será diferente no museu. E eu tô aqui para tocar, ficar, ver, apreciar toda essa diversidade de público. Mas eu creio que cada dia mais, com a acessibilidade, as coisas são bem próximas do público, das pessoas. Eu creio que vai ser muito mais gratificante para o próprio público de uma forma geral, ele vai começar a se reeducar vendo essas mudanças, tendo outra visão do museu. Uma preservação. Tem pessoas que questionam: “Ah, porque que eu não posso entrar com a minha garrafinha?”, “Ah, por que eu não posso fazer isso?”. Aí, é gratificante você ter uma explicação para aquilo, não só o ‘porque não!’. E a pessoa entender que realmente aquilo pode ser um perigo para uma obra a ser visitada no museu.

Musas – Os costumes dos visitantes você acha que se transformaram nesse meio tempo?

M^a José – Alguns sim, outros não. Porque ainda tem muita resistência ainda, mas essas resistências estão diminuindo a cada dia.

Musas – Qual foi a coisa mais estranha que você já viu um visitante fazer aqui dentro?

M^a José – Aí, tanta coisa, coisas que são minúsculas. Porque antes do museu fechar... Deixa eu te explicar o porquê que hoje está diferente do que era antes. Por isso que eu estou falando do antes e o depois. Porque antes do museu fechar, era proibido fotografar dentro do museu, era proibido um monte de coisa. E hoje não, hoje para você ver o visitante tem a possibilidade de tirar fotos. Eu digo para as pessoas que trabalham aqui hoje, vocês pegaram um “mamão com açúcar”. Você já imaginou um monte de gente visitando o museu hoje que era antes, bem menor, e você ficar proibindo as pessoas de fotografar? Olha o tanto de trabalho que a gente tinha!

Musas – Você tinha que repetir isso muitas vezes por dia?

M^a José – Muitas vezes por dia, muitas vezes por dia. Não pode comer, não pode beber, não pode fotografar.

Musas – Então você interagia com as pessoas muito pelas proibições, falando de certa forma.

M^a José – De certa forma pelas proibições. Hoje, é maravilhoso. Só precisa dizer para eles que não pode comer aqui dentro. Isso é muito bom. Já tira 70%, porque as pessoas aceitam muito mais eu dizer que você não pode comer porque pode cair coisa criar bichinhos e é dano ao acervo, do que eu dizer para você que não pode fotografar.

Musas – Tem algo que você acha feio aqui dentro?

M^a José – Não, eu não tenho coisa que eu acho feio. Não, não tem. Eu gosto, assim, como você trabalha no museu e gosta do local, eu sou meia suspeita de responder essa pergunta. Dizer que tem coisa que eu não gosto.

Musas – Da parte da história das coisas que são contadas aqui, o que que mais te toca?

M^a José – A gente convive com a diversidade de informações, e história dos funcionários do museu de uma forma geral. Cada um tem a sua história, cada um tem a sua convivência, cada um teve o seu momento. A gente teve um momento de ter todos os funcionários unidos trabalhando aqui no museu, e hoje, a gente tá tudo mais um pouco espalhado isso mas também não significa que a gente não tem essa convivência. Mas logicamente que todo mundo unido e se vendo todo dia era muito melhor.

Musas – E foi assim até o fechamento?

M^a José – Isso até o fechamento. A gente teve muitos momentos bons. Diretores muito bons, que faziam engajamento mais e mais com os funcionários.

Musas – Quem por exemplo?

M^a José – Olha todo esse engajamento de funcionário começou mais na gestão do professor Victor, que ele veio, ele fazia muita questão de fazer festa, juntar os funcionários, futebol. Então era assim umas coisas muito bacana que a gente participava. Não tinha idade para ele, tinha que participar, era muito bom! Sabe, então teve muito essa convivência.

Musas – Isso aqui no jardim mesmo, pelo museu?

M^a José – Era, aqui em volta do museu, quadra de bombeiro. Festas assim, tipo sexta-feira de tardezinha, no final do expediente a gente fazia isso. Depois de um tempo a gente perdeu isso, depois voltamos novamente, retomamos novamente em outras direções.

E assim, a gente vai se variando, a gente vai se remoldando a cada direção que entra. A gente tem que andar conforme a administração procede com a gente funcionário.

Musas – Muda muito de uma direção para outra?

M^a José – Muda, porque cada um tem uma forma de pensar, um jeito de agir. Mas a gente sempre no diálogo para conseguir o melhor. E aí com tudo fechando a gente se perdeu muito nisso porque cada um foi para um lugar né teve que ser assim foi necessário ser assim. E hoje tá cada um nos imóveis, juntando um pouquinho agora no museu, mas mesmo assim ainda não é o montante total de pessoas do museu. Eu já vivi épocas maravilhosas aqui dentro, muito boas mesmo, de todas as formas de convivência com as pessoas, com funcionários, com o público. Sempre dando o meu melhor, não só eu, mas todo um conjunto, para ver o bem-estar do museu, como é hoje. Uma força tarefa muito grande para se manter o Museu aberto, para abrir para colocar as coisas para funcionar, para muito além de dizer para as pessoas coisas que elas não podem fazer.

Musas – Que outro tipo de interação que é possível ter com o público no trabalho?

M^a José – Olha, acho que sobre a convivência das pessoas com trabalho feito no museu não tem muito a ser feito. O que acontece é que a gente tem um grupo de pessoas que são contratadas que são treinados, educados, pessoas muito boas que trabalham. Graças a Deus a gente não tem essas desavenças que tinha do público com a gente na época porque era tudo proibido. Você proibir uma pessoa que entra no museu de tirar uma fotografia para eles era a morte, então existia muitos esses atritos a gente tinha que ter aquela calma, aquela paciência para isso. Hoje não, hoje o visitante tira uma foto e fica feliz da vida. Então

hoje a convivência está muito mais fácil. Os visitantes, acho que eles estão mais felizes de ver o museu aberto. Porque era tudo que todo mundo queria e almejava esse museu funcionando novamente. Então, eu acho que hoje eles veem visitar o museu de outra forma. O povo hoje tá tendo uma outra visão também, embora algumas coisas ainda permaneçam. Mas a cada dia cresce a preocupação com a conservação, a preservação daquilo que a gente tem da história.

Musas – Vem mais gente hoje do que vinha antes?

M^a José – Olha eu acredito que o público está igua. Esse museu sempre foi muito visitado. Muito visitado! De ter domingo de ter quatro mil cinco mil pessoas, fim de semana, 8, 10 mil pessoas final de semana. E era um museu bem pequeno. Hoje dobrou de tamanho.

Musas – Então antes era mais denso as pessoas ficavam mais perto umas das outras?

M^a José – Hoje está mais tranquilo. Essa visita está mais suave, na forma de dizer. Mas não deixa de ser um grande público e isso vai cada dia mais vai dobrar ainda mais que o museu reinaugurou agora a pouco tempo, depois de nove anos, quase 10 anos fechado, a ansiedade do povo é demais para vir visitar o museu.

Musas – Quando vem criança? Quando vem escola, é diferente de tratar com o público infantil ou tratar com o adulto?

M^a José – Não, não tem um tratamento diferenciado, porque ao longo de alguns anos a gente não tinha esse setor educativo. Para atender então era muito cheia era muito sem controle, tinha dia que dava 2 mil crianças, 3 mil crianças de escolas, e a gente precisava tomar cuidado, não tinha a condução que o educativo assume.

Musas – Era só a segurança do museu para tomar conta?

M^a José – Só a segurança para tomar conta. Depois de um tempo o setor educativo começou a montar as equipes de monitorias do próprio museu, de estagiários que vieram para agregar, e foi tendo-se mais controle a respeito disso. Até que o museu fechou e agora para o ano que vem vai ter um novo modelo de visita de público, um novo modelo de visita de escola.

Musas – Essas conversas sobre as obras, sobre acervo você escutava mais quando chegou para setor educativo ou desde antes já existia visita guiada?

M^a José – Desde antes, já existia. Não tinha visita guiada. O que a gente escutava mais era dos professores, que na área expositiva que vinha na área expositiva, às vezes com alguém e falava isso porque a gente não teve uma preparação diretamente, direcionada para isso. A gente entrou para ser funcionário e era funcionário. O que ia acontecer era o seu interesse de querer aprender, de ler legendas, as legendas que tinha nas peças, para quando você escutasse o visitante falar alguma coisa a gente mesmo saber que eles estavam falando, se era verdadeiro ou não. É porque quantas vezes lá embaixo no térreo o pessoal falava: “Nossa aqui era um forno de pizza? Outros diziam que era bilheteria para vender ingressos.

Musas – E não tinha nada a ver, não era nada disso.

M^a José – Nada a ver, não era nada. Lá embaixo no subsolo, quando se abriu para o público, mostrava que tinha em forma de arco aí deixou as estruturas para as pessoas ver como que era a fundação do prédio e tudo. O pessoal dizia que ali era um calabouço dos escravos. Essas histórias.

Musas – O que que você faz quando você escuta alguém falando algum equívoco?

M^a José – Dependendo do assunto eu ficava quieta. Às vezes dava um sorrisinho, né. Mas dependendo de como a pessoa se aprofundava e falava as coisas a gente às vezes chegava ‘Não senhora, isso aqui não é isso’. É gostoso você saber o porquê das coisas que se interessou em aprender, pelo nosso ambiente de trabalho.

Musas – Você andava mais por onde o público andava?

M^a José – Eu era só da área expositiva. Eu não conhecia as torres, em cima, lá onde a gente estava acho que eu demorei uns 10 anos para conhecer essa parte. E hoje não, hoje todo mundo se integra, é uma coisa muito mais gostosa. Isso mudou muito e eu gosto dessa integração, entendeu? Porque eu sou desse jeito sempre, tímida, tímida! Mas eu gosto desse contato com as pessoas. Eu gosto porque a gente aprende a lidar com gente, a gente aprende do mundo.

Musas – Aprende o quê por exemplo?

M^a José – Tudo! A gente aprende a respeitar, a gente aprende com as diferenças delas, de cada um. Você tem que aceitar elas como elas são. Você não tem que modificar ninguém, você tem que aceitar as pessoas como elas são, não é?

Musas – A vivência no museu fez uma diferença nesse seu entendimento?

M^a José – Isso, a gente tem que aceitar as pessoas como elas são, essa convivência nossa no nosso dia a dia é isso. Gosto de lidar com gente independente de onde seja, no museu ou fora do museu. Eu tenho que gostar da pessoa do jeito que ela é, respeitar e ter essa convivência, boa, gostosa.

Musas – Das exposições que a senhora já viu aqui, qual que foi a que mais te marcou?

M^a José – Eu já vi todas, mas assim sinceridade, eu não tive um tempo ainda aqui para vir ver coisas por coisas como eu gostaria ainda, porque a abertura do museu foi muito cheia. Mas foi assim, muitas das coisas ainda temos que continuar colocando para caminhar e eu não tive um tempo ainda de viver detalhes, ler. Esse tempo todo eu ainda não tive.

Musas – No trabalho não dá tempo de ver?

M^a José – Não, ainda não deu tempo. Talvez daqui para o ano que vem eu tenha esse tempo de olhar.

Musas – Assim, das exposições antigas, lá para os anos 90, dava para ler as Exposições ou está sempre de olho nas pessoas andando?

M^a José – Dava sim para a gente ver, porque o que acontecia é que como a gente tinha um funcionário para cada sala, se eu trabalhava nessa sala aqui eu tinha aquele tempo todo aqui eu era responsável aquele dia inteiro por essa sala então eu tinha esse tempo de olhar minuciosamente as coisas. Toda hora tinha gente na sala e a gente ficava, só fazia a rendição na hora de ir no banheiro, na hora de intervalo, de almoço, essas coisas. Então, eu voltava para cá eu ficava aqui então eu olhava tudo mais e me minuciosamente, eu tinha mais tempo.

Isabela Ribeiro de Arruda

Musas – Você é uma educadora museal em um museu da USP. Como é a carreira de vocês na universidade?

Isabela – Educador é um cargo dentro da universidade, não somos professores estáveis. Na Universidade de São Paulo a gente chama de carreiras de nível superior. São os analistas, os restauradores... Os educadores estão em um nível de carreira dentro da USP que se exige nível superior para ser aprovado no concurso, mas não se equivalem aos cargos de professores universitários, que é uma outra carreira, outro enquadramento dentro da universidade.

Musas – Mas os curadores são professores da USP?

Isabela – Sim, os curadores são professores da USP.

Musas – Eles são só curadores no Museu ou eles dão aula?

Isabela – Eles dão aula nos Programas de Pós-Graduação da Universidade. Aí depende do docente. Alguns dão aulas no Programa da Museologia, outros da Arquitetura, outros da História Social. Aí depende da linha de pesquisa de cada um deles. Mas todos eles orientam alunos de pós-graduação, de graduação, nos programas da universidade como um todo.

Musas – Quem assina as curadorias das exposições daqui do museu são sempre os professores ou vocês assinam também?

Isabela – São os professores. A gente tem uma prática institucional que vem do início dos anos 1990, que foi criada durante a gestão do professor Ulpiano Bezerra de Menezes. A gestão dele é um grande

marco institucional, o Museu do Ipiranga tem um antes e depois do Ulpiano. Foi na gestão dele que houve uma migração das coleções de arqueologia e etnologia para o novo MAE, que é o Museu de Arqueologia e Etnologia que fica lá na USP e o Museu do Ipiranga passou a ser um museu especificamente dedicado à História. Isso aconteceu nesse momento. E também foi na gestão dele que se criaram essas três linhas de pesquisa que até hoje orientam as pesquisas e a atuação curatorial do museu. Então, uma boa parte do corpo curatorial do museu está aqui desde esse momento, foi formada nessa gestão do professor Ulpiano no início dos anos 1990. Ele entrou em 1989 e ficou até 1994, salvo engano. Eu nasci em 1989, mas tem muitos colegas meus que estão aqui desde essa época e foram formados nesse momento.

Foi na gestão dele também que se criou um documento, que foi um Plano Diretor, hoje a gente até poderia chamar de Plano Museológico, mas que foi um documento norteador do que seria o museu dali para a frente. Esse Plano Diretor institui uma lógica de atuação do museu que tem essa curadoria como uma cadeia de ações, e não como uma ação de um único indivíduo, um único pesquisador. Então isso implica que todos os processos curatoriais envolvem vários profissionais. Portanto, quando você perguntou se os educadores assinam ou não a curadoria, eu nem sei bem como responder. Eu diria que não, do ponto de vista da produção de conteúdo teórico, pois a gente tem os docentes curadores como essas figuras. Mas na prática curatorial, as decisões sobre como as exposições vão ser são compartilhadas. Desde a primeira, segunda reunião, eu lembro até mesmo do dia da reformulação das exposições, em que nós, do educativo, sentamos com o pessoal da museografia, com os pesquisadores docentes da casa e, logo na sequência, com o pessoal da conservação para pensarmos cada uma das salas, cada uma das exposições, cada conteúdo. E foi nesse momento que a gente

estruturou o projeto educativo para as novas exposições do Museu do Ipiranga.

Por que a gente teve que fazer isso naquele momento, em 2019, se não me engano? Porque a gente estava inclusive apresentando esse projeto para patrocínio, para captação de recursos. Então, tivemos que estruturar ali as nossas necessidades, não mais do ponto de vista físico, que já tinha sido feito pelo projeto da arquitetura desse concurso público, mas agora para a produção de conteúdo das exposições.

Musas – Até nessa parte física e arquitetônica vocês trabalharam também?

Isabela – Sim, sim. A gente trabalhou, enquanto instituição, de uma maneira bastante compartilhada para pensar o plano de necessidades do programa arquitetônico, e o resultado foi o concurso público nacional de arquitetura que resultou na própria reforma do museu. Para o projeto arquitetônico, a gente participou no sentido de apontar as necessidades de acessibilidade física, principalmente. Tinham várias questões a serem sanadas do ponto de vista da acessibilidade física, da chegada, da circulação, da proximidade dos serviços, de garantir que as pessoas acessassem as exposições e serviços do museu da mesma maneira, pelos mesmos espaços. As necessidades de atendimento de público adequado, porque antes de o museu fechar havia espaços muito improvisados, salas divididas com *drywall*, onde o som atravessava de um lado para o outro. Havia uma sala que era praticamente dentro de um buraco no subsolo, era realmente uma parte da fundação do edifício, então não era o lugar mais adequado do ponto de vista da salubridade.

O programa arquitetônico também indicou a necessidade de criarmos ateliês para receber o público, salas de trabalho educativo separadas dos ateliês, uma sala de apoio ao auditório, que também é um auditório

adequado às necessidades do museu. Tudo isso foi discutido com todas as equipes, inclusive com a equipe de educação. Uma dessas necessidades, por exemplo, era ter espaço nas exposições para que a gente pudesse guardar material educativo. Como o museu é muito grande, antigamente a gente saía carregando caixas por aí, por três ou quatro andares. Agora, em todos os andares, a gente tem espaços invisíveis ao público, mas que a gente consegue armazenar material de trabalho. Então, tudo isso que foi discutido culminou no concurso de 2017.

Quando iniciamos o projeto das exposições de fato, que foi de 2018 para o primeiro semestre de 2019, nós pensamos o que deveria ser este projeto do ponto de vista da nossa produção. Então, para a primeira fase do projeto, um dos principais aspectos se dividiu em duas frentes: a primeira foi a realização de escuta com grupos sociais e a segunda foi com a equipe interna do museu.

O que a gente propôs e o que a gente realizou? A gente se propôs a escutar uma diversidade grande de públicos a respeito do que estava sendo proposto nas exposições e para a própria experiência de visitação no museu. Isso nasceu de um projeto piloto de escutas que a gente fez em 2018, e outras experiências mais esparsas desde 2015 até o início do projeto mesmo.

A nossa expectativa era ouvir uma diversidade grande de perfis de público. A nossa ideia foi trabalhar com um público que já tinha vindo ao museu, com públicos que não tinham vindo, públicos que acompanhavam a nossa programação educativa durante o fechamento e públicos que não acompanhavam, que representava a grande maioria, pois a nossa capacidade de atendimento era muito pequena. Enfim, a gente tentou se manter vivo para manter o nosso compromisso institucional. Para ser museu com as portas fechadas ou com as portas abertas. Então, mantendo atividades para o público com as portas

fechadas, era possível continuar sendo museu em um outro espaço que não o espaço expositivo. E isso pode continuar acontecendo mesmo com as portas abertas.

O nosso interesse era conhecer olhares distintos sobre as temáticas que seriam apresentadas aqui. O nosso desejo inicial era ouvir 30 perfis diferentes. A gente acabou reduzindo para 20 em função da pandemia. Tudo começou no mês que foi decretada a pandemia e a gente teve que se adaptar. Mas para exemplificar esses perfis: do ponto de vista etário, a gente ouviu crianças, responsáveis por crianças, adolescentes; do ponto de vista étnico, a gente ouviu pessoas do movimento negro, grupos de pessoas indígenas; do ponto de vista político, nós ouvimos grupos conservadores, grupos de monarquistas, por conta de toda essa questão da família real, a Associação Comercial do Bairro, o Rotary Club da região do Ipiranga; do ponto de vista profissional, a gente ouviu professores, guias de turismo; a gente ouviu pessoas do grupo LGBTQIAPN+; a gente ouviu pessoas com deficiência, cegos, surdos, pessoas com autismo, pessoas em sofrimento psíquico; ouvimos também operários da obra que estavam atuando aqui. Eram 20 grupos, talvez eu tenha me esquecido de algum. Mas é só para você ter uma ideia dessa diversidade. A gente tentou trabalhar com recortes etários, étnicos, de escolaridade, setores profissionais, ligação com o projeto, ao pensarmos nos operários também.

Queríamos abrir um canal de participação das pessoas com o museu para pensar como podemos construir esses conteúdos pensando em uma maior representatividade, e também para que a gente se prepare para eventuais críticas que possam surgir. Porque há conteúdos que não são apaziguáveis. A ideia não é chegar em um mínimo de consenso. Pode ser que tenham pessoas que discordem daquele ponto de vista. Era importante que a gente entendesse por que isso acontecia também. Então a escuta foi muito importante.

A gente também fez com funcionários do museu numa segunda etapa e acho que abriu um caminho importante de atuação para as exposições, para a programação cultural, para as ações educativas e para o material educativo que a gente produziu depois .

Musas – A ocasião do bicentenário da Independência foi importante para conseguir as verbas para a reforma, em um momento político de captura desses símbolos nacionais. Isso se refletiu aqui?

Isabela – Foi um ano em que a gente teve que ser muito cuidadoso, porque tem um cenário de disputa política colocada nacionalmente e também do ponto de vista do estado. E ao mesmo tempo que nós somos uma instituição universitária, de uma universidade estadual, a USP, a obra e o projeto contaram com muitos recursos que vieram da Lei de Incentivo Federal à Cultura. Assim, do ponto de vista administrativo, também tem uma vinculação com uma lei de incentivo fiscal, ou seja, as empresas aportam um dinheiro que deriva de impostos. A gente teve até patrocínio direto de algumas empresas, mas não foi a maioria. Houve muitos cuidados, e uma governança do projeto que tentou minimizar conflitos ou questões que pudessem gerar ruídos, tanto numa perspectiva estadual, na própria universidade ou no governo estadual, quanto da perspectiva federal.

A abertura no dia 07 (de setembro) foi discutida às vésperas, pensando no grande número de pessoas que viriam nesse dia. Historicamente, o 07 de setembro é uma data em que o museu fica lotado de pessoas. Há filas quilométricas lá fora, o parque fica muito cheio, isso sempre foi assim. É como se fosse uma grande celebração cívica, as pessoas virem ao Ipiranga no dia 07 de setembro. Há muitas décadas é assim.

Assim, chegamos à essa proposição de que os trabalhadores da obra e do projeto como um todo seriam os primeiros visitantes a entrarem no museu. E foi um público numeroso: em torno de 3.000 pessoas. O

trabalhador que atuou no projeto acompanhado de três familiares. Foi um dia muito bonito. Eu trabalhei nesse dia. Nem trouxe a minha família porque eu estava trabalhando. Mas foi muito emocionante ver as pessoas que estavam aqui, o operário que pintou essa parede, o Sr. Henrique, que trabalha na manutenção aqui do museu, com a sua família, outras pessoas trazendo os avós, seus filhos, pessoas que a gente sempre ouviu falar durante a pandemia estavam presencialmente aqui visitando. Foi muito bonito ver, no dia 07 de setembro, todo mundo que trabalhou para que isso aqui acontecesse, visitando. Foi muito emocionante mesmo!

Nesse dia a gente também teve 200 alunos da rede pública de São Paulo, num projeto que a gente fez com as Secretarias Municipal e Estadual de Educação.

Então, os dias 06 e 07 foram nesse contexto. No dia 08 que o museu abriu para a população em geral, com a reserva de ingressos, da maneira como segue acontecendo até agora. Tinha uma questão muito operacional também para se pensar, não só política. Claro que, pelo viés político, foi necessário que tivéssemos muito cuidado, mas também teve um lado operacional, de segurança, a questão da Covid e tudo isso.

Mas a abertura com os funcionários foi mesmo muito emocionante. Foi um momento de celebração. E era muito legal porque as pessoas apontavam: “tá vendo essa mesa? A gente fez uma reunião sobre ela”, “tá vendo esse piso? Eu trabalhei nele”. Nessa mesma sala onde estamos agora, eu poderia dar uma hora de entrevista só comentando o que falaram sobre o piso, a mesa, a comunicação visual, sobre os objetos táteis. Enfim, é muito especial ver quanta gente trabalhou nesse processo. E nós somos um grão arroz dentro desse saco de 20Kg.

Musas – Você mencionou a questão da acessibilidade como algo norteador desde os primórdios do trabalho, desde antes do fechamento do museu. Olhando a exposição, a questão da acessibilidade para pessoas cegas ou de baixa visão é bem clara, os caminhos estão muito bem indicados e construídos, além dessa incrível reprodução de quadros em formato tátil. Também para pessoas com deficiência auditiva, com uso das libras.

Mas outras adaptações parecem mais complexas e menos imediatas que essas arquitetônicas. Por exemplo, para públicos com Transtorno do Espectro Autista (TEA), o que é necessário fazer para integrar esses públicos, com condições que vão além das adaptações arquitetônicas? E eu gostaria também que você nos falasse sobre a acessibilidade de classe.

Isabela – Vou começar pela questão do público com Transtorno do Espectro Autista. Na escuta com este grupo, uma questão que a gente já tinha tido contato, mas que ficou ainda mais contundente, era a questão dos estímulos, da quantidade de estímulos num mesmo ambiente etc. Sempre que possível, procuramos sensibilizar a curadoria para ter menos estímulos numa mesma sala, diminuir a quantidade de objetos, diminuir estímulos sonoros, não trabalhar com projeções de áudio aberto na parte das salas, trabalhar com fones etc. A gente tinha essa ideia de salas imersivas, trabalhar com sons e a gente foi tentando trabalhar com menos estratégias nesse sentido. Não minimizamos completamente, mas diminuimos bastante.

Tem algo que eu acho que é muito desafiador, que é a convivência com o público que já está circulando nos espaços e que é muito numeroso. Com o grupo que participou das escutas e que convidamos para visitar agora, o que a gente combinou com a direção foi um horário antecipado. Antes do museu abrir, com menos gente presente nos espaços, tivemos a possibilidade de visita com o museu vazio, com

menos gente circulando e com menos estímulos. Menos estímulos audiovisuais eu não diria, porque as exposições estão funcionando, mas com menos ativadores para minimizar um pouco essa questão do desconforto. A nossa ideia é que, a partir dessa experiência, a gente possa transformar e propor isso como uma estratégia periódica, discutir do ponto de vista institucional como isso pode ser operacionalizado, para ter as equipes já à disposição. Mas vale pensar isso como uma estratégia. Por isso eu acho muito importante manter as estratégias de avaliação.

Por isso a importância das pesquisas de público. Temos bolsistas que estão atuando nessa pesquisa. E tal pesquisa visa investigar o perfil de quem está visitando. Um dos grandes ganhos que tivemos na reabertura foi conseguir a gratuidade nesses quatro primeiros meses. O museu ficou fechado por nove anos. Então, ter a gratuidade do valor do ingresso foi uma coisa muito importante para tentar ampliar essa diversidade de públicos. A isenção do ingresso foi uma coisa legal que conseguimos garantir.

Mas sabemos que, mesmo assim, há muitos outros fatores socioeconômicos que também influenciam. Não é só a gratuidade que garante o acesso. A própria vinda ao museu, onde estacionar, como vir de transporte público, a gente conseguiu colocar mais paraciclos, mas ainda não tem o estacionamento dos ônibus funcionando. A estação do metrô e do trem não são muito próximas do museu, transporte público aqui não é tão fácil. Então não basta ser gratuito, tem que prover uma série de outros recursos para promover o acesso. Conseguimos alguns avanços com o parque e durante as obras instalamos mais recursos, mais acessos, adaptamos calçadas, mas ainda tem muita coisa há ser feita. Sonhamos um dia ter um *transfer* do metrô direto para cá de forma gratuita para facilitar o acesso. Essas são coisas que ficaram para depois que o museu reabrisse.

Musas – O museu tem transporte para escolas?

Isabela – Não, infelizmente não. Nesse momento, não temos educadores. Não temos visitas disponíveis para o público. A gente depende de avançar com o Plano Anual e os patrocínios de 2023 para conseguir implementar esse programa de atendimento.

As duas grandes frentes foram justamente as escutas e o projeto de acessibilidade. Foi ali que a gente conseguiu gestar junto com as equipes técnicas e os curadores o que seria essa cadeia de acessibilidade de cada uma das salas, cada uma das curadorias devia pensar o que fazia sentido, o que não fazia, o que a gente deveria produzir, quanto ia custar tudo isso.

Então, a gente tem um material infantojuvenil, que vai ser distribuído para as famílias nos finais de semana; um material para professores, que é um material bem extenso, que tem impresso e também em PDF; temos todos os multimídias, todos os recursos educativos, todos os textos expositivos revistos também; houve a tradução dos textos de língua facilitada, que tem em todas as salas, pensando principalmente em pessoas com deficiência intelectual. Língua facilitada é um recurso de acessibilidade que procura trabalhar com a tradução de textos numa diretriz técnica que chama linguagem facilitada. Tem toda uma diretriz, períodos curtos, menos advérbios e conjunções nos textos. São textos que apresentam as salas, estão sempre propostos juntos com este mapa. Na apresentação das salas, tem um texto na língua facilitada e um mapa tátil da sala, um sempre em conjunção com o outro, assim como a indicação do piso tátil. Então, apresenta-se o que tem na sala, qual o tema da sala a partir de um diálogo que é acessível a todos os públicos.

Os demais textos curatoriais foram produzidos pelos curadores, mas de alguma maneira tentando seguir esses princípios – uso de períodos curtos, linguagens que não sejam muito rebuscadas -, mas não posso

dizer que eles são textos com língua facilitada. São textos curatoriais, mas tentando respeitar ao máximo essa diversidade de públicos do museu.

Além das exposições, nós atuamos também na produção dos conteúdos dos *educalabs*, que são salas onde a gente pretende que tenha uma ativação da equipe de educação mais constante e mais aberta, que procure dialogar com o público. Então, nessas salas propomos que as pessoas pensem sobre o que elas doariam ao museu, porque esta é uma exposição que fala sobre coleta de acervo. Na outra torre, é uma atividade que fala sobre “que tipo de exposição você montaria?”. Então tem ímãs para as pessoas montarem. E lá embaixo vai ter um espaço de convivência com livros, jogos, materiais a serem manuseados pelo público, inclusive para o público não pagante, como o público do parque, que pode participar sem precisar entrar no museu.

MUSAS – Dá a impressão de que vocês quase duplicaram o acervo produzindo, ou cópias manuseáveis, ou versões virtuais, enfim, esse acervo didático.

Isabela – Olha, acho que a gente pode fazer essa conta. Mas eu arriscaria dizer que sim. Porque foram 333 recursos produzidos ou adquiridos. Mas eu não vou saber de cabeça quantos recursos havia antes.

Musas – Fortalece a ação do educativo além muros, fora do edifício sede do museu. Principalmente o que está em formato virtual, mas não só.

Isabela – Esses anos todos fora do museu, a nossa tônica era sempre essa, de que o museu estava fechado, mas o educativo seguia atuante. Um pouco tentando, entre aspas, provar que era possível trabalhar com educação nos museus fora dos espaços expositivos. É óbvio que depois

da pandemia todos os museus se viram nessa situação no mundo inteiro. Mas a gente já estava nessa situação há bastante tempo e também não foi o primeiro museu a passar por isso. Eu pude fazer uma pesquisa durante esse tempo de especialização e justamente pensar sobre como outros museus tinham lidado com isso durante o período de fechamento.

Cada instituição tentou seguir com o público, mantendo seu compromisso enquanto museu, de atuar com os públicos da instituição, de maneiras diferentes, e nós também. Agora, a gente gostaria de continuar atuando dessa forma também, mesmo com as exposições abertas. É preciso ter fôlego para fazer as duas coisas, atuar com o território da região do Ipiranga e tudo o mais.

Nossa grande dificuldade nesse momento é a formação de equipe. Estamos nesse intervalo entre a finalização do projeto de reabertura e a contratação de novas equipes para atender tanto o público que vem visitar o museu quanto essas ações extramuros também.

Musas – Você poderia contar mais sobre esse trabalho no período de fechamento do museu, entre 2013 e 2022? Como o educativo atuou?

Isabela – Assim que o museu fechou, em 2013, todas as equipes foram realocadas emergencialmente para uma casa, um imóvel aqui nas redondezas. Buscamos uma estratégia para continuar atuando com os públicos fora do museu e, para isso, montamos uma estrutura no Parque da Independência. Passamos a atuar do lado de fora, por alguns meses.

Foi um jeito de atuar com públicos da parte de fora que não eram públicos que visitavam o museu. Eram públicos em outras situações, como crianças em condições de vulnerabilidade, pessoas em sofrimento psíquico, pessoas que vinham toda semana para encontrar com a gente. As pessoas não vêm ao museu toda semana, mas ao parque,

sim. Crianças desacompanhadas e que depois vieram com o pai, a mãe ou um responsável que veio trabalhar como ambulante. Foi muito importante a gente pensar nessa pluralidade, porque do lado de dentro não tinha fôlego para alcançar, só conseguia pensar nas demandas internas.

Musas – Que tipo de trabalho vocês faziam com eles?

Isabela – Já tinha uma parte dos jogos e dos materiais da reserva didática desenvolvidos. Então a gente transpôs esses materiais para a parte externa. Havia oficinas de cartão postal, visitas no próprio parque, observações no edifício, alguns quebra-cabeças e jogos mais conhecidos do grande público, atividades em pintura, atividades com cavaletes, desenhos de observação. Criamos muita coisa para lá também, já pensando naquele espaço. Eram atividades abertas ao longo desse tempo.

A gente fez muitas parcerias com instituições que trabalhavam com pessoas idosas, tanto da região do Ipiranga quanto de outras regiões mais distantes da cidade. Fizemos parcerias com outros museus, formação de professores, enfim, a gente foi experimentando estratégias.

As escolas foram o público com que menos trabalhamos nesse tempo. Formação de professores, fizemos bastante, mas grupos de alunos, muito menos. Houve menos adesão, inclusive, por conta do fechamento das exposições. Mas foi muito nessa chave das parcerias e das estratégias de oficinas, manipulação de objetos que a gente já tinha na reserva técnica didática.

Musas – O museu já reabriu para as escolas?

Isabela – Reabriu, mas não com atendimento do educativo porque a gente não tem equipe de educadores contratada. Então, as escolas

vêm com seus próprios professores. A gente já fez formação de professores, desde que reabriu, fizemos uma ou duas vezes. Há muitos grupos religiosos, grupos de idosos, turistas, ONGs, instituições sociais, alunos de intercâmbio. Aparece de tudo, é muito interessante! Enfim, fizemos muitas coisas nesses 9 anos em que o museu esteve fechado. Foram muitas disciplinas, cursos, palestras, uma série que se chamava “Encontro com Acervos”, fizemos também em formato virtual na pandemia, mas que também aconteceram antes naquela casa.

Foram muito interessantes esses nove anos de fechamento para a gente pensar quais as possibilidades do museu para além das exposições. Era algo que já gestávamos antes, mas esses nove anos nos fizeram pensar quais caminhos eram possíveis. E pensar que outras instituições também passaram por isso, talvez com outro alcance e outros tipos de estratégia. Não só aqui no Brasil, mas no exterior também os museus passaram por períodos longos de fechamento e buscaram outras estratégias para manter o compromisso com o público.

Musas – A pandemia proporcionou isso a nível mundial e simultâneo, para todo mundo ao mesmo tempo. Esse número da Revista Musas é um pouco sobre isso, esse é o mote principal, mostrar como os museus atuaram sem poder receber o público dentro de seus próprios espaços. Por isso que o Museu do Ipiranga foi escolhido para ser a capa da edição da Musas.

Isabela – Na pandemia tudo isso se acentuou e foi muito repentino também. Se o fechamento aqui do museu foi da sexta para o sábado, a pandemia também foi uma coisa que pegou o mundo inteiro de supetão.

O nosso fechamento foi um fechamento do museu e não do mundo, da cidade. As pessoas podiam ir até a Nazaré, a nossa casa, para fazer uma

atividade. A gente podia ir aos espaços, como fomos a tantos espaços, realizar formações, seja em Pedreira, na Zona Sul, outra em parceria com a Pinacoteca.

Nosso grande desafio imediato foi as escutas porque todas foram pensadas para acontecer presencialmente, com espaço de acolhimento, passando inclusive por aquele momento do café, das pessoas se conhecerem, se aproximarem, criarem um espaço de confiança. E tivemos que migrar praticamente todos eles para o modo online, fazer escutas com crianças online, por exemplo. Foi desafiador, mas fomos construindo. O único grupo com o qual fizemos de forma presencial foi o dos trabalhadores da obra, porque eles estavam vindo trabalhar. No mais, foram todas virtuais.

Musas – Se a gente pudesse comparar esse museu que foi reaberto agora em 2022 com o museu lá de 2013, como você caracterizaria o que mudou de lá para cá?

Isabela – Mudou tanta coisa! Seria mais fácil dizer o que não mudou. Bem, eu acho que a primeira coisa que é inegável é essa parte de experiências do público diferentes das que a gente tinha até então, que eram muito centradas na observação. E agora a gente tem uma experiência do público que propicia a interação por meio do manuseio ou mesmo da interação analógica não só com os objetos, pensando na acessibilidade dos conteúdos, mas também como nessa sala em que a gente está, onde a pessoa tem a possibilidade de interagir conosco por meio de uma pergunta. A pergunta é “o que você doaria para o museu?”, mas muitas pessoas vêm aqui e deixam as suas impressões, o que elas gostariam de ver no museu, lembranças da última vez que vieram, as pessoas deixam o seu contato, dizem “eu queria doar a máquina de escrever do meu pai, que é especial, tem tal cor” e deixam o telefone para a gente ligar. É uma aproximação com o público

distinta do que a gente tinha antes. Eu acho que o museu já guardava um espaço afetivo na vida das pessoas, o que contribuiu, inclusive, para que ele mantivesse a sua centralidade na memória da cidade de São Paulo como um espaço importante. Não é à toa que as pessoas queriam que o museu reabrisse, havia esse desejo. Não foi um museu que fechou e não fez diferença. As pessoas ficaram anos perguntando quando iria reabrir. Então, esse espaço afetivo já existia. Mas agora eu acho que nós temos um outro caminho que começa a ser trilhado com essa aproximação da experiência de visitação, que é menos contemplativa e um pouco mais interativa. Temos muito a fazer ainda. Considero que podemos pensar em termos de participação social, de escuta, de programação, de outras vozes. A gente só começou no dia 07 de setembro de 2022, é hoje dia 1 (de outubro), não é nosso ponto final. É como se fosse um ponto e vírgula. Chegamos aqui e agora a história continua.

Do ponto de vista mais pessoal, a minha vida inteira eu estudei no Ipiranga, meu primeiro emprego foi no Ipiranga, eu matava aula aqui no parque durante o ensino médio e eu tenho clareza sobre a importância desse lugar na vida das pessoas. A gente se importa muito com o museu, ele faz parte da vida das pessoas. E agora, com o museu aberto, eu fico pensando: “nossa, agora eu faço parte da história desse museu também”! Afinal, são quase 10 anos trabalhando para chegar até aqui. Então, para mim, também é um ponto e vírgula. Chegamos até aqui, tivemos muitos “perrengues”, muitas brigas, muitos avanços, muitas conquistas, mas ainda há muito a ser feito. Este é só o primeiro capítulo. Ainda tem muita coisa por vir!

Paulo Garcez

Musas – Bom, primeiro eu gostaria de perguntar sobre a sua trajetória profissional, antes de estar no Museu Paulista, e sua entrada aqui, seu vínculo com a instituição.

Paulo Garcez – Eu sou historiador de formação, eu fiz a minha graduação na Universidade de São Paulo, e me formei em 1992. Eu fiz especialização em Conservação de Bens Culturais Móveis, na Universidade Federal do Rio de Janeiro, na Escola de Belas Artes, e fiz também meu doutoramento em História Social, na Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas na USP. A partir daí, eu dei aula em instituições privadas, várias, antes de entrar na USP. Além disso, durante a graduação, eu tinha feito também um estágio de dois anos no Departamento do Patrimônio Histórico do Estado de São Paulo, trabalhando em um inventário de bens escultóricos da cidade, e fiz também um estágio de um ano no Museu de Arte Sacra de São Paulo, que tinha sido a minha experiência museal, digamos assim, antes de entrar na USP.

E a minha tese de doutorado, na USP, foi sobre a Arquitetura, mediando relações sociais, em que eu estudei treliças que eram usadas nas janelas, como um artefato que comunicava os espaços da rua e os espaços da casa, e, portanto, permitia formas de sociabilidade que respeitavam essa separação entre o espaço da rua e o espaço da casa, que era importante no período colonial, em parte do império. E depois, eu estudei o processo de resistência as normas que obrigavam a substituição desse artefato por vidro. Na verdade, minha tese era muito em torno da cultura material como mediadora das Relações Sociais, que no fundo era a minha área de concentração do Museu. Então, em função das minhas atividades como historiador, historiador da cultura material, historiador do espaço urbano, especialista em conservação

de bens culturais móveis, estágio na área museológica, quando veio o concurso eu também achei que era a minha cara.

E aí, desde então, eu me concentrei na área de História de Imaginário aqui no Museu, era nossa linha de pesquisa, a História do Imaginário. E dentro dessa área, o meu foco é a coleção de pinturas, de história e de esculturas, de representação histórica. Então, eu, na verdade, já me concentro nessa área há mais de 17 anos, e o foco ainda específico dentro dessa área é a representação de bandeirantes. Então, eu estudo a construção visual da representação de bandeirantes ao longo do século XX.

Musas – Tanto no acervo do Museu Paulista, quanto no acervo de outros museus?

Paulo Garcez – Exatamente. Inclusive, como o acervo do Museu Paulista foi quem definiu esses códigos de representação dos bandeirantes. Eu estudo o Museu também como gerador de um processo que vai se multiplicar a partir das nossas propostas visuais, no início de século XX. Isso tudo já estava definido aqui no Museu em 1930. A imagem do bandeirante como a gente conhece até hoje. Então, isso tudo, não apenas a construção interna dessa representação do bandeirante, mas também a disseminação disso a partir das apropriações sociais, que de alguma maneira vão mudar também, vão alterar em alguns casos essas representações, mas sempre mantendo uma postura de valorização dos personagens até que no século XXI, a contestação dessa imagem e estabilizou também dentro da sociedade, não? Enfim, essa é a minha área de concentração, em função disso também, ao longo desses anos, eu orientei mestrados, doutorados, supervisionei pós-doutorados e trabalhos de iniciação científica dentro dessa área, e, por conta também dessa especialização em museus de história, representações em museus de história, é também um foco

meu preponderante no Programa de Pós-Graduação em Museologia da USP, que eu integro desde que ele foi criado, há dez anos atrás, já fui vice coordenador desse Programa duas vezes, e, além de tudo, eu integro o Programa de Arquitetura e Urbanismo na FAU, onde eu também oriento mestrados e doutorados. Então, enfim, eu tenho essa atividade tríplice na USP.

Musas – E você entrou no Museu Paulista em 2004?

Paulo Garcez – Em 2004.

Musas – Você participou como curador das exposições desde então, desde o começo?

Paulo Garcez – Sim, eu realizei uma primeira exposição de longa duração que foi inaugurada em 2007. Eu inaugurei essa exposição em 2007, na qual eu fui curador, e foi a primeira exposição em que eu coloquei em prática essa minha dedicação a entender as representações do passado, em pinturas e esculturas, dentro desse circuito social, que é de concepção dessas imagens, institucionalização dessas imagens, e depois de dispersão, difusão social dessas imagens. A exposição se chamava “Imagens recriam a história”.

E essa exposição foi importante aqui no Museu porque também foi a primeira vez aqui em São Paulo que foi introduzido material tátil numa exposição de longa duração. Naquela ocasião nós tínhamos a representação de quatro pinturas táteis. E de lá, em 2007, quando essa exposição foi inaugurada, até hoje, nós saltamos de quatro telas táteis para 350 materiais táteis. Aquilo foi também um start de um processo importante de entendimento de práticas de inclusão no museu. Aquela exposição também teve pela primeira vez os textos todos traduzidos para o inglês, que também não era uma prática recorrente. Então a gente conseguiu introduzir naquela ocasião

práticas que acabaram depois tornando parte da nossa agenda padrão, e que foram desenvolvidos pela equipe de uma maneira muito mais complexa. Nesse projeto agora eu desenvolvi algumas atividades, eu fui vice coordenador do projeto de implantação das exposições, com a coordenação da professora Vânia Carneiro de Carvalho, e também fui o curador de duas exposições de longa duração, que são “Uma história do Brasil” e “Passados imaginados”, as duas vinculadas a representações do passado em pinturas, esculturas, e objetos de espectro amplo, de livros didáticos, cédulas, filmes, vinhetas, propagandas comerciais, objetos decorativos, enfim... E também eu fiz a curadoria de exposição que ainda não foi aberta, a primeira exposição de curta duração que inaugura nosso espaço subterrâneo, a exposição memórias da independência, que eu dividi a curadoria com a professora Maria Aparecida Borrego e Jorge Sintra, e que a gente vai então inaugurar em breve, sobre as representações e as disputas em torno da memória da independência entre Rio de Janeiro, São Paulo e Salvador, e as outras independências também, comemoração e rememoração das outras independências. Revolução Pernambucana de 1817, Confederação do Equador de 1824, e a Farroupilha de 1835.

Musas – Principalmente através de pinturas, ou de várias outras fontes?

Paulo Garcez – Nessa temporada são pinturas, esculturas, plantas, numismática, cartões postais, impressos em geral, filmes, músicas, charges, cartuns, caricaturas... da década de 1820 até a década de 2020, são 200 anos de formas de rememoração do processo de independência. Então, temos desde aquarelas da década de 1820 até a restauração do Museu.

Musas – Na exposição eu vi que existe esse esforço de apontar o anacronismo de certas obras, de que elas não eram contemporâneas aos acontecimentos e todas...

Paulo Garcez – Todas elas são anacrônicas.

Musas – Pois é, isso que eu ia perguntar, no caso dos bandeirantes, não existem representações contemporâneas?

Paulo Garcez – Nenhuma.

Musas – Nem descrição por texto?

Paulo Garcez – Da aparência das pessoas não. O que foi usado para a construção da imagem do bandeirante são, sobretudo, os relatos de objetos e de indumentária, por exemplo, presentes nos inventários post mortem dos bandeirantes, mesmo aqueles que morreram no sertão. Ou seja, quando você morre, você tem que ter os objetos listados e avaliados para fazer a divisão para os herdeiros. E esse foi um documento que o Alcântara Machado na década de 1930 usou para escrever um livro fundamental sobre os bandeirantes que se chama “Vida e morte dos bandeirantes”. Ou seja, ali estavam elementos para entender qual era a cultura material desses homens, que armas eles tinham, que calçados, que roupas, que chapéus... só que a maior parte desses objetos eram usados em ambiente urbano. E a gente consolidou de alguma maneira essa imagem do bandeirante urbano, da cidade, nos sertões.

Sérgio Buarque de Holanda foi diretor também no Museu, nosso quarto diretor. Ele escreveu um livro fundamental sobre a história do Brasil que se chama “Caminhos e fronteiras”, em que ele se dedicava ao sertanismo, mas com uma visão totalmente diferente daquela do Afonso de Taunay, que era o nosso diretor anterior, que tinha essa imagem glorificada, e sobretudo muito europeizada dos bandeirantes. Sérgio Buarque de Holanda dizia que a experiência da colonização só teve eficácia porque os colonizadores se americanizaram. Seja no sangue, que muitos eram mestiços, seja porque eles se apropriaram das

culturas indígenas para conseguir avançar nos sertões. Ou seja, essa ideia de que os bandeirantes chegam, por exemplo, lá no Quilombo de Palmares, desse jeito... é uma vontade de ver os bandeirantes associados a uma imagem, a uma cultura europeia. O Sérgio Buarque de Holanda diz, por exemplo, que os bandeirantes, que eram descendentes de índios, na sua imensa maioria, andavam descalços. Os índios andam quilômetros sem precisar de sapato, e a representação do bandeirante é sempre com uma bota, com a pose dos reis franceses, que é essa coisa da mão apoiada na cintura e o outro braço esticado, que é a pose de Luís XIV, nos quadros de Rigaud. Então, a gente, de alguma maneira, precisa desafiar essas construções de imagens, porque elas, por um lado, negam uma experiência mestiça, negam a mestiçagem inclusive, que os bandeirantes nunca são representados como mestiços de índios, eles são sempre representados quase como escandinavos, brancos. E, por outro lado, o que essas imagens sempre fazem é monumentalizar a figura do bandeirante, extraíndo sinais de violência. Então, eles são vestidos de maneira imponente, suntuosa, com armas, mas nas nossas pinturas, só uma delas representam um ataque, uma guerra, e mesmo assim não é exatamente um bandeirante. Eram índios de Mogi das Cruzes, civilizados, como se dizia na época do Debret, que foi a origem gráfica dessa pintura, que Oscar Pereira da Silva fez, atacando índios botocudos, índios Gês, no Vale do Rio Doce, no Espírito Santo. É a única cena que nós temos de combate.

Musas – É aquela que chama de “milicianos” no título?

Paulo Garcez – Isso! Exatamente.

Musas – Achei curioso que ele não chama de bandeirante, chama de miliciano.

Paulo Garcez – É, então, porque era isso mesmo. Eram milicianos de Mogi das Cruzes combatendo botocudos. Só que, veja bem, na história da pintura de história da europeia, a guerra, a morte, o sangue, a defesa, a luta pelo território, é o centro da pintura de história. É sempre a guerra, sempre o combate, sempre a morte. E, nas nossas representações de bandeirantes, como também nas representações de fundações, como é o caso da fundação de São Vicente, da fundação de São Paulo, do desembarque de Pedro Álvares Cabral em Porto Seguro, ou da primeira missa no Brasil, que está no Museu Nacional de Belas Artes, do Ibram, no Rio de Janeiro, é sempre a ideia do consenso, é sempre a ideia de que a história do Brasil é uma história de agregação, de fusão entre as raças. A pintura de história retira completamente a violência da nossa história. Ela idealiza, como toda pintura, mas idealiza dentro de uma perspectiva pacificadora. E isso precisa ser discutido.

Musas – Essa construção imagética foi então precursora, de alguma forma, do Gilberto Freire, da ideia de democracia racial?

Paulo Garcez – Foi concomitante, inclusive. Porque parte das nossas obras foram realizadas nos anos 1920, que era quando o Gilberto Freire estava já refletindo e construindo as ideias que ele vai consolidar em 1933, no livro “Casa Grande e Senzala”. Então, assim, eles são praticamente *pari passu*, essa ideia... e dos modernistas também, da fusão racial, da síntese das três raças, que o mestiço é o herói da cultura brasileira, que o Aleijadinho é a síntese entre branco e negro que vai gerar o novo Brasil... Essa ideia não foi de que a nossa história pode ser construída a partir de uma perspectiva de união, e não do conflito. Não dá, né? A gente precisa desconstruir isso, porque a nossa sociedade, a nossa história, é conflito o tempo inteiro.

Musas – Aqui é um museu historicamente bastante vinculado às elites paulistas e, de alguma forma, a uma versão oficial da história. Como lidar com esse acervo, digamos assim, tão vinculado ao *mainstream*, para produzir esse tipo de outra visão sobre o mesmo acervo, que continua sendo o mesmo acervo, né? Continua sendo esse prédio imponente, com aura de um lugar onde se dissemina versões autorizadas, só que ao mesmo tempo parece que as posições agora estão tentando desconstruir isso, só que o lugar continua sendo imponente e autorizado, sendo mesmo acervo...

Paulo Garcez – Não continua, né? Quer dizer, a partir da década de 1990, foram estabelecidas três linhas de pesquisa, que são História do Imaginário, Cotidiano e Sociedade, e Universo do Trabalho, na gestão do professor Ulpiano Bezerra de Menezes, que deu as linhas conceituais que nós seguimos até hoje aqui no Museu. E essa perspectiva, no fundo, nos levou a olhar sujeitos sociais que antes não eram objeto do Museu, e sobretudo fez com que essa atenção a sujeitos sociais múltiplos gerasse duas perspectivas em relação a acervo. Uma é ampliar acervos que estejam ligados diretamente a outros sujeitos sociais. Negros, indígenas, mulheres, classes médias, pobres, crianças, velhos, tudo que não seja o foco que era homens brancos de elite, de origem luso brasileira, do período colonial, no máximo de liberto. Então, novos acervos.

Outra perspectiva é rever acervos já existentes. E nesse sentido, no âmbito das pinturas de história, dos monumentos públicos, nós tratamos conceitualmente essas representações como tal, como representações, e, nesse sentido, nos aproximando dessas imagens, num exercício intelectual e de discussão, de reflexão, semelhante a qualquer outra imagem. Ou seja, nós tomamos uma representação tridimensional em uma medalha, em uma escultura, numa pintura, uma xícara, com as mesmas posturas intelectuais. Ou seja, nós vamos

entender por que aquela imagem foi concebida daquele jeito? A que regras ela eventualmente atendia ao ser concebida e quais ela desafiou? Por que ela foi trazida para cá? Ela foi encomendada? Foi comprada? Foi doada? Quem estabeleceu essa entrada, ou seja, quais intenções existem em torno de qualquer imagem? Esse estatuto de discussão das representações visuais, das representações escultóricas, das representações dos próprios objetos, ou na própria paisagem da cidade, é fundamental para que nós, em primeiro lugar, tiremos o caráter essencial das imagens, naturalizado, como se essas imagens fossem autônomas das práticas sociais, ou que elas possam vir a representar uma realidade. Isso é muito importante numa sociedade visual, como é a nossa desde o final do século XIX, mas que a fotografia foi fortalecendo a ideia de que é possível registrar a realidade. E não existe essa possibilidade. A própria fotografia é uma seleção da realidade que você faz a partir dos seus critérios, para lá, para cá, mais claro, mais escuro, mais à direita, mais à esquerda, foco... a fotografia é construção, mas ela dá a nós a sensação de que é possível captar a realidade. Ela foi reforçando no fundo essa dimensão que as pinturas de história tinham, por exemplo, de representar o passado como ele deveria ser lembrado, e como ele foi. E é, portanto, um trabalho nosso que qualquer imagem possa ser objeto dessa discussão. Então, aquilo que você pega, por exemplo, com o seu celular. Você recebe imagens o tempo inteiro. O museu é um bom lugar para você se habituar a pensar quem fez essa imagem? Qual é o critério? Qual a finalidade? O que essa imagem valoriza e o que ela desvaloriza? O que ela dá luz e o que ela esconde?

Ou seja, esse trabalho que nós fazemos com aquilo que já herdamos das gerações museais e curatoriais anteriores é também uma perspectiva muito importante que a gestão do professor Ulpiano Bezerra de Menezes nos indicou. Não apenas trazer novos acervos sobre sujeitos sociais, mas descobrir sujeitos sociais naquelas práticas

que a gente não, por exemplo, pintou. A gente fala, fala, fala da pintura, mas quem é o pintor? Onde ele estudou, por que ele fez essa pintura? Com qual estratégia?

Musas – Quem pagou pela pintura, né?

Paulo Garcez – Quem pagou pela pintura... Ou, às vezes, ele mesmo pagou tentando se lançar no mercado, e deu com os burros n'água. É o caso da Fundação de São Paulo, foi estudado pela Michele Monteiro, uma historiadora que faz pós-doutorado conosco aqui, e ela estudou no mestrado essa pintura. Ela foi feita por Oscar Pereira da Silva, que era um fluminense, tentando alavancar a carreira dele aqui em São Paulo. E ele fez inspirado no professor dele, o Victor Meireles, a Fundação de São Paulo como um pacto entre indígenas e portugueses, mediado pela igreja e pela fé. Portanto, a possibilidade de futuro para a sociedade republicana era valorizar o encontro entre indígenas e portugueses para a construção de uma sociedade. Ele convidou o presidente do Estado, Jorge Tibiriçá Piratininga, que era da família Almeida Prado, e que estava ligado à expansão das fronteiras do café no oeste do Estado, processos que estavam massacrando as populações indígenas. E o Jorge Tibiriçá Piratininga nem foi ver a pintura. Essa pintura só vai ser adquirida pela gestão do governo do Estado seguinte, que é do Albuquerque Lins, e que já não tinha um compromisso tão grande, não era refratário à ideia de que a fé poderia aproximar os índios. Para muita gente, os índios que resistiam deviam ser simplesmente ser exterminados. Naquele momento, e hoje também.

Musas – Cabe ainda escrever muito sobre a história do Museu, inclusive recuperando a história do Von Ihering, pensando como o Museu cumpria a função social naquele momento, do que significava ser um museu científico, uma instituição de ponta, e como hoje...

Paulo Garcez – Cumpria uma função política de retirar o império da hipervisibilidade, né? Porque esse prédio não foi feito para ser um museu, ele foi feito para ser um memorial de independência. Só que isso foi concluído, digamos, em 1890, quando a República tinha acabado de se instalar, então o que fazer com um memorial do Império? Então, instalar aqui um museu que tinha uma Seção de História, que tinha uma Seção de Arte, mas que era sobretudo um museu de história natural operava politicamente uma requalificação do Ipiranga como um lugar de ciência, não como um lugar de memória. No Império, o que para a República vinha a calhar, né? Mas de qualquer maneira...

Musas – Ele não chegou a ser inaugurado enquanto memória do Império? Quando ele foi inaugurado, aberto à visitação pública, ele já era museu?

Paulo Garcez – Não, o prédio foi concluído e aberto à visitação em 1890. Ele foi destinado ao museu três anos depois, em 1893. Ele foi aberto ao público cinco anos depois, noventa e cinco. Ou seja, entre o final do prédio seu término, em 1890, e a abertura cinco anos. E ele não foi feito para ser museu.

Musas – Ficou pronto, mas em 1890 ninguém entrou, né?

Paulo Garcez – Entrava em situações que eram excepcionais. Quando não havia nada aqui, por exemplo, nas festas cívicas tinham autorização para entrada. As pessoas nem tinham muito como chegar lá, mas tinha estradas, então... Então, não havia... O prédio era vazio, o que tinha aqui era o quadro “Independência ou morte”. Aliás, nem isso. Porque o “Independência ou morte” só vai ser instalado no prédio mesmo em 1894. Ou seja, ele era um prédio vazio. Vazio literalmente.

Musas – Vazio, não tinha nenhum tipo de vida administrativa, ou...?

Paulo Garcez – Nada. Nada. Zero. Zero, não tinha nada.

Musas – Um grande monumento oco.

Paulo Garcez – Um palácio vazio no fim do mundo, porque o Ipiranga eram fazendas, eram chácaras, aqui não tinha nada. Tem uma pintura embaixo do Antônio Parreiras, que inclusive reforça essa ideia do palácio no sertão. Assim, tem nada ali. Mas enfim, vamos tomar, então, só de novo o prédio para responder mais um pouco a sua pergunta de como fazer com que o monumental seja social, seja histórico, propriamente dito. Vou te dar um exemplo. Na década de 1990, foram feitas obras aqui no prédio. Nessa ocasião, a professora Margarita Andreatta, que era nossa arqueóloga, recuperou tijolos do prédio, das paredes que estavam sendo demolidas. E ela fez uma coleção de tijolos sobre esse prédio, que antes era invisível, estavam dentro das paredes. Banal, né? Só que esses tijolos têm monogramas, você pode ver isso lá embaixo também. E esses monogramas são das olarias. Ou seja, a partir de uma decisão de um membro do nosso corpo curatorial, de coletar esses tijolos, a gente conseguiu entender, porque essas siglas remetem a olarias que são buscáveis, né, nos jornais, nos almanaques. A gente entendeu que, para a construção desse prédio, uma quantidade grande de olarias foi constituída para constituir esse prédio, para fazer esse prédio de tijolos, porque ele é o primeiro grande prédio de tijolos da cidade de São Paulo. O primeiro grande, mas já havia outros pequenos, e foi usada aqui uma técnica de revestimento com argamassa de cal muito sofisticada trazida da Itália. Então esse prédio, na verdade, ele qualificou a mão de obra local para aprender a construir com tijolos, e além de tudo, as olarias, depois que acabou a construção do prédio, passaram fornecer tijolos para a cidade.

Então isso é uma maneira muito diferente de enxergar esse prédio, né, e quando você olha o prédio, você vê o Bezzi, o arquiteto. Mas quem trabalhou no prédio? Quem trabalhou fora do prédio para que o prédio pudesse ser construído, né?

Então essa ideia de extrair do prédio informações sobre outros sujeitos sociais, os oleiros, e essa constituição de olarias em diversos pontos da região metropolitana, que é a região metropolitana como é uma área muito inundável, de planalto, tem muita argila aqui. E essa argila era boa para fazer tijolos cozidos no forno. E foi isso que aconteceu.

Só que a gente não sabia nada disso até a década de 1990, quando fizemos a obra. Isso apareceu e a gente iniciou a coleta desses tijolos para ampliar o conhecimento que a gente já tinha das olarias. Isso para te dizer que velhos acervos podem também ter novas perspectivas de análises. Uma condecoração, né? Quem recebeu esta condecoração? É uma pergunta. Quem criou esta condecoração? Quem concedeu essa condecoração? Mas quem fundiu essa condecoração? Quem esmaltou essa condecoração? São perspectivas diversas que a gente tem.

Porcelanas, esta porcelana pertenceu à família Augusto Souza Queiroz, que está monogramando. Ok, essa é uma informação importante.

Onde se fabricou esta porcelana? Como ela chegou ao Brasil? Quem a negociou? Quem a lavou? Quem a conservou? Quem, afinal de contas, a descartou?, e tirou da vida social, e pôs no museu? Com quem intenções essa doação foi feita? Tudo isso, antes, não se perguntava ao objeto. Era simplesmente a quem o objeto pertenceu. E a gente hoje procura desafiar estas simplificações, né? Há outros sentidos possíveis. Nos novos acervos que a gente adquiriu, mas nos antigos acervos também. Há sociedade em tudo, a gente aqui precisa querer ver.

Musas – Deixar as entranhas expostas é uma escolha curatorial que tem tudo a ver com isso.

Paulo Garcez – Ah, sem dúvida! A primeira sala da exposição, “Para entender o museu”, mostra os tijolos lá embaixo. Então, tem uma série de ações que a gente foi construindo ao longo de décadas, seja pelos docentes da casa, pelos pesquisadores que estudaram os nossos acervos, ou seja, pelos nossos próprios especialistas, em catalogação, conservação e educação, que foram, enfim, mudando os enfoques que a gente tinha para acervos antigos e também para ampliar as nossas coleções.

O banco Safra tem uma coleção chamada “Museus Brasileiros”, são aqueles volumes de capa amarela, que agora viraram azul escuro. E a gente foi objeto do primeiro... da primeira vez, né? Dessa coleção, em 1984. A gente ainda tinha as coleções de Etnografia e Arqueologia aqui, que depois saíram, e o perfil da coleção era uma coleção de elite. Tantos anos depois a gente volta a ser objeto dessa coleção e o padrão do volume é completamente diferente do que era antes. Ou seja, a gente agregou muitas tipologias novas de acervos relacionados a outros sujeitos sociais, mas a gente também reviu as antigas.

Musas – E aconteceu essa dispersão de acervos, no começo era um museu científico, tinha muita minerologia, botânica...

Paulo Garcez – Vixe, a gente é pai e mãe de tudo quanto é instituição aqui em São Paulo.

Musas – Pois é, esse acervo foi disseminado para os outros museus da USP que foram sendo criados, ou para outros lugares também?

Paulo Garcez – Não só para a USP. A primeira coleção que sai daqui é uma parte grande da coleção de Arte, que sai em 1905 para a criação da Pinacoteca do Estado. Um ícone da Pinacoteca do Estado, que é “O caipira picando fumo”, do Almeida Junior, adivinha de onde é? E adivinha onde ficava? No salão nobre do Museu. Ele e “Amolação

interrompida”, dois quadros imensos de caipiras, foram colocados lá no salão nobre para reforçar o caipira da tela. Primeiro começou com os acervos de Arte daqui que foram para a Pinacoteca. Depois, a segunda grande saída que houve foi a coleção do Botânica, que foi para o Instituto Biológico do Governo de Estado de São Paulo, e de lá uma parte, por Instituto de Botânica, do Governo de Estado de São Paulo também.

Depois saiu a coleção de Zoologia, para criar o Museu de Zoologia, que funciona até hoje aqui na Avenida Nazaré. Foi desanexado do Museu Paulista, e toda a Zoologia foi para lá, eles construíram um prédio, e as coleções zoológicas foram para lá. Aí ficou o que aqui? História, Arte, ainda havia, a Arqueologia e Etnologia.

No final da gestão do Sérgio Buarque de Holanda saiu mais um lote grande de Arte para a Pinacoteca do Estado. E depois, em 1989, se decide que as coleções de Arqueologia e Etnologia saem daqui e vão para o Museu de Arqueologia e Etnologia da USP. Por uma questão legal, a gente não podia ter duas instituições públicas com a mesma atividade, isso está na constituição estadual. Então saiu daqui.

Musas – O MAE nasceu quando?

Paulo Garcez – Ele é de 1964 ou 1965, o antigo MAE, e aí em 1989 foi criado um novo MAE com os acervos do Instituto de Pré-História da USP, com os acervos do Museu Paulista, e com os acervos da coleção Plínio Airosa, da FFLCH - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. Então, na verdade, a gente teve saídas sucessivas, primeiro Arte, depois Botânica, depois Zoologia, depois Arte de novo, e depois Arqueologia de Etnologia.

Musas – Ele se caracteriza como um museu histórico mais ou menos quando?

Paulo Garcez – Só em 1989, que ele se torna exclusivamente histórico. Ele é museu de história desde a sua constituição legal em 1893, porque havia a Seção de História, as seções de Ciência, Botânica, Zoologia e Mineralogia, e também a função de criar um panteão de obras de Arte que representasse os heróis da pátria.

Musas – Era uma instituição científica em moldes similares ao Museu Nacional, no Rio de Janeiro?

Paulo Garcez – Ela foi construída para rivalizar com o Museu Nacional. Para disputar, sobretudo, no âmbito das Ciências Naturais. Hermann Von Ihering chegou inclusive a ser bastante agressivo com o diretor do Museu Nacional, várias vezes, porque eles estavam disputando, no fundo, projeção nacional nesses assuntos, e no plano internacional também. Então, era um museu científico desde a sua constituição. Ele era malacólogo, especialista em moluscos, o Von Ihering zoólogo, e a partir do Taunay nós tivemos uma prevalência de historiadores, e a partir da professora Raquel Glezer a gente teve uma prevalência de mulheres na gestão do Museu. Todas as últimas diretoras, todas foram mulheres a partir dela. A professora Raquel Glezer, depois da professora Eni de Mesquita Samara, depois a professora Cecília Helena de Salles Oliveira, depois a professora Sheila Walbe Ornstein, que decidiu pelo fechamento do Museu em 2013 por questões de segurança, a professora Solange Ferraz de Lima, e a atualmente a professora Rosaria Ono. Então, nós somos agora, eu até chamo o Museu do Palácio dos Amazonas, porque as mulheres aqui são poderosíssimas. Eu ocupo meu lugar discretamente.

Musas – Ainda sobre a dispersão das coleções, a caracterização do museu como um museu histórico. Vendo essa torção do olhar sobre os acervos, né? Digamos assim, para ver personagens que não são de elite, ainda que num acervo que tenha sido constituído pensando em

representar a elite. Eu na minha cabeça, eu pensei que estava tudo muito em consonância com o movimento da Nova Museologia, desde lá da mesa de Santiago, da ideia do museu integrado com o entorno. Agora estando aqui eu me pergunto se realmente a inspiração é essa ou se é de uma outra ordem, se a atuação do professor Ulpiano Bezerra de Meneses é que é o verdadeiro marco de referência aqui.

Paulo Garcez – Sem dúvida, é ele por um lado, e eu entendo que os principais nortes conceituais na nossa ação sempre foram dados pelas mudanças conceituais da história e da historiografia. Claro que a gente tem aportes importantes também da reflexão teórica da cultura material na Inglaterra, sobretudo, da Museologia francesa, de alguma maneira, também, não é, assim como dos movimentos sociais, e da própria Museologia, né? Desde Santiago do Chile. A ideia de um museu fórum é algo fundamental para nós, porque o museu a gente pratica como lugar de discussão. As exposições são para suscitar debates, não é? Inclusive nas exposições longas, em grande parte delas, nós temos nichos de multimídias que se chamam contrapontos. É deixar de ser um museu templo e se tornar um museu fórum. No sentido da ágora mesmo e do fórum romano, né? E de encontro. E de discussão, reforçando o mesmo papel social dos museus como um lugar de educação, sobretudo, de espaço de reflexão. Nós temos um cuidado muito grande com a conservação das nossas coleções, com ampliação das coleções, com estudo das coleções, mas a nossa finalidade é o diálogo com a sociedade. E isso também é um impacto da década de 1970. Nós não nos comportamos mais como um museu que coloca em primeiro lugar, e como a sua finalidade fundamental, o estudo das coleções, um mergulho quase autorreferente dos curadores em função dessas coleções, o museu é um lugar para diálogos com a sociedade. Por isso, 350 materiais táteis. Por isso, todos multimídias com audiodescrição, com libras, com inglês, enfim, por isso materiais educativos já impressos e prontos para discussão com mediadores,

com educadores, ou seja, para nós. Acho que é uma constelação de referências que nos move.

Musas – É, as novas exposições elas parecem bastante imersas nesse espírito do tempo decolonial, vamos dizer assim, das formas como o passado vem sendo questionado, e a figura dos bandeirantes... como é que você vê esse revisionismo sobre a figura do bandeirante e os ataques que vem sendo movidos assim, não necessariamente por pessoas, estudiosas, mas até por populares mesmo?

Paulo Garcez – Pois é, essa é uma discussão mundial e antiga. Esses ataques são já seculares. A revolução francesa destruiu uma quantidade imensa de monumentos públicos. As invasões alemãs na Europa, a emergência do comunismo na Rússia acabou com todos os monumentos de bronze praticamente dos empresários, não é? E dos generais do antigo regime, ou seja, é uma prática recorrente esse ataque aos monumentos. Mas eu, enfim, como historiador, né? Como membro do Icom e do Icomos, eu não posso subscrever um ato de destruição do patrimônio cultural, seja qual for a mensagem que ele passe. Acho que nós podemos e assistimos no mundo a transferência de monumentos de lugar, a cobertura de monumentos, enfim, uma ressignificação do próprio monumento, mas a violência de destruir um marco cultural, eu não posso, de forma nenhuma, aceitar. Sempre comento com alunos que a gente eventualmente vê a destruição do que nos interessa e vai terminar vendo a destruição daquilo que não nos interessa. Então ceder a essa subjetividade, é muito complicado. A gente precisa, no fundo, desafiar as representações do passado. E discuti-la e colocá-la ali como uma questão, como uma ferida aberta para discutir a sociedade, e sem simplificações. Quantas vezes eu respondi: “O senhor é a favor ou contra a retirada do monumento às Bandeiras do Ibirapuera?” Bom, em primeiro lugar não sou eu que devo tomar uma decisão, não é? Isso é uma questão coletiva

da sociedade, e o próprio Estado deve mediar isso. Por outro lado, nós temos que entender que se a gente tirar de lá e pousar no outro lugar, o problema vai junto. A gente vai transferir o objeto, mas não vai transferir o problema. O problema vai junto com o objeto. Então como é que a gente vai se deparar com essa permanência? Para mim, é mais imediato a gente começar a promover a discussão imediatamente. É de pronto. O que eu acho complicado é assistirmos à manutenção de monumentos que exaltam a violência, como é o caso dos Bandeirantes, sem que nada seja feito para discutir. Isso é inadmissível. É, sob qualquer sentido. Os Bandeirantes operavam crimes sob a ótica do Reino de Portugal. Eles não tinham perdão nem para o que aconteceu naquela época, porque as práticas de escravização de populações indígenas cristianizadas, que era o que acontecia na prática, era condenado pela própria lei portuguesa. Então não é dizer aqui “Ah porque naquela época era aceito”. Naquela época também não era aceito grande parte do que se fazia. Ou seja, se hoje a gente não tolera a escravização, sob nenhuma perspectiva, naquela época não se tolerava já, por exemplo, a escravização de populações cristãs, e os Bandeirantes faziam isso na prática. Ou seja, a violência era evidente, assim como o crime também era naquela época. E a gente precisa colocar essas questões em discussão, não é? Não é possível a gente continuar da mesma forma como nos Estados Unidos. A gente sabe muito bem: a voga de construção de monumentos aos generais sulistas, eles não são construídos de imediato como uma celebração desses generais, mas eles vão sendo construídos ao longo do século XX, como uma celebração do estado escravocrata que eles defendiam. E, nesse sentido, esses monumentos são obviamente atravessados pelo racismo, o que gera, muitas vezes a eleição desses monumentos aos generais confederados é a vontade de celebrá-los, numa época em que negros eram considerados inferiores aos brancos. Não adianta, nós não podemos ler aquilo apenas como uma homenagem. Não, ele é muitas

vezes da década de 1920, 1930 e 1940, e essa homenagem era feita para celebrar a desigualdade racial. Portanto, nós não podemos nos evadir dessas discussões. Mas monumentos racistas são um bom lugar para discutir o racismo como eu já falei muitas vezes. E a gente aqui embaixo tem uma tela que é chamada “Ciclo da Caça aos Índios”, quer nome pior?! E as pessoas falam, “mas vocês deixam esse nome aí?”. Aí eu digo “Mas é claro! Acabou?!”. Bom, mas essa ideia na sociedade brasileira de que é possível caçar um índio como um animal acabou na nossa sociedade? Existem pessoas que são refratárias a esse termo na nossa sociedade? Todas as pessoas são refratárias? Claro que não! A nossa sociedade é em muitos segmentos, extremamente violenta com as populações indígenas, então vamos deixar lá o nome para discutir.

Musas – E como que o senhor vê esses movimentos contemporâneos de curadoria compartilhada, por exemplo, com povos indígenas ou várias outras formas que têm aparecido.

Paulo Garcez – Muito estimulantes! A gente não conseguiu fazer aqui curadorias compartilhadas por uma questão de tempo, mas a gente fez muitas ações de escuta. Dentro da Universidade de São Paulo a gente tem uma experiência que eu acho que é sensacional. Aliás, são algumas que acontecem no Museu de Arqueologia e Etnologia da USP. Me refiro sobretudo a uma exposição sobre populações indígenas paulistas, que a professora Marília Cury foi a grande organizadora e estimuladora, mas que ela fez compartilhadamente com populações indígenas de três grupos indígenas do interior de São Paulo. E que ajudam inclusive a gente a entender as coleções a partir de sensibilidade de repositório de memórias que os antropólogos não conseguiram captar. Nós sabemos pouco sobre esses artefatos, pouco mesmo. Então, por isso é importante trazer essas populações para aprender com elas. E que elas também aprendam conosco. Ou seja, se estabeleça uma situação de troca, mas, sobretudo, que essas populações sejam capazes também

de trazer a visão delas sobre esses acervos. Isso a gente só começou a fazer.

Musas – Bem e nesse processo de, digamos assim, de uma narrativa construída a muitas vozes. Como entra a voz dos patrocinadores? Eu sei que existem questões contratuais...

Paulo Garcez – Absolutamente nenhuma interferência, nem a Universidade toleraria isso, nem nós. E os financiadores sempre respeitaram a autonomia do Museu. O que é um caminho correto que a gente tem que trilhar. E foi, assim, completamente respeitoso esse livro, por exemplo, que o Banco Safra fez. Eu decidi, com os meus colegas, tudo que entra aí. Só caíram imagens que tinham problemas de autorização de direito de uso de imagem, mas eles nunca pediram para eu colocar nada nesse volume. Nada. Então nós que fizemos a seleção, os docentes, os especialistas. A gente escolheu o que a gente quis e que não entrou foi simplesmente porque não conseguimos obter a priorização de herdeiros ou de empresas.

Musas – Que parece um momento histórico, diferente do que já foi no passado, né? Posso estar enganado, mas tenho impressão de que o lobby dos financiadores já foi mais forte do que é hoje.

Paulo Garcez – Eu diria o lobby do Estado. Na gestão de Affonso Taunay o Museu se veiculava à posição do Partido Republicano Paulista. Então, era do Estado, era uma das elites partidárias de alguma maneira e claro, das elites quatrocentonas que estavam constituindo o Partido Republicano Paulista desse momento, né? Mas já há muitas décadas não existe mais esse tipo de interferência, nem a Universidade de São Paulo toleraria uma coisa dessas, né, então. Isso simplesmente não existe em qualquer um dos quatro museus da USP, inclusive no Museu de Arte Contemporânea que seria muito sensível eventualmente, a

pressões do mercado de arte não existe isso lá. Nós somos muito aguerridos como esfera pública.

Musas – (risos) É, é uma trincheira importante, né?

Paulo Garcez – Nunca fizeram nenhuma solicitação de conteúdo para nós, e eu vou lhe ser sincero, nem o Estado, nem o Governo Estadual, nem o Governo Federal. Nós fomos completamente livres para montar as exposições que nós acreditávamos que eram as que deveriam estar aqui.

Musas – Sim, dá para ver no resultado. Parece que há muitas vozes, mas não diretivas e não direcionadas, né?

Paulo Garcez – Até porque as próprias discussões, muitas vezes, do ponto de vista das tipologias das abordagens têm muita diferença também, né? E entre nós, também. Nós trabalhamos com especialistas nas nossas áreas. Não necessariamente a gente tem as mesmas posições, embora entre em convergência na maior parte das vezes.

Musas – Paulo, muito obrigado pela oportunidade de conversar contigo. É uma alegria estar novamente no Museu Paulista, (re)visitando a nossa história!



MINISTÉRIO DA
CULTURA

