

MUSEOLOGIA, CULTURA E EDUCAÇÃO

Diálogos interdisciplinares na contemporaneidade



VERSÃO IMPRESSA DISPONÍVEL
NO SITE DA EDITORA.



LUCIANA PASQUALUCCI
DAVID DE OLIVEIRA LEMES
ORGANIZADORES



educ
Plano de Incentivo à Pesquisa
PIPEq
PDC-SP

Museologia, cultura e educação:
diálogos interdisciplinares na contemporaneidade



PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

Reitora: Maria Amalia Pie Abib Andery

educ

Editora da PUC-SP

Direção

Thiago Pacheco Ferreira

Conselho Editorial

Maria Amalia Pie Abib Andery (*Presidente*)

Carla Teresa Martins Romar

Ivo Assad Ibri

José Agnaldo Gomes

José Rodolpho Perazzolo

Lucia Maria Machado Bógus

Maria Elizabeth Bianconcini Trindade Morato Pinto de Almeida

Rosa Maria Marques

Saddo Ag Almouloud

Thiago Pacheco Ferreira (*Diretor da Educ*)

LUCIANA PASQUALUCCI
DAVID DE OLIVEIRA LEMES
organizadores

Museologia, cultura e educação

diálogos interdisciplinares
na contemporaneidade

educ

Plano de Incentivo à Pesquisa
PIPEq
PUC-SP

São Paulo
2022

Copyright © 2022. Luciana Pasqualucci, David de Oliveira Lemes. Foi feito o depósito legal.

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Reitora Nadir Gouvêa Kfouri/PUC-SP

Museologia, cultura e educação : diálogos interdisciplinares na contemporaneidade / Luciana Pasqualucci, David de Oliveira Lemes, orgs. - São Paulo : EDUC : PIPEq, 2022.

304 p. ; 23 cm

Bibliografia.

ISBN 978-65-87387-93-2

1. Museologia. 2. Museus - Aspectos educacionais. 3. Patrimônio cultural - Proteção. I. Pasqualucci, Luciana. II. Lemes, David de Oliveira.

CDD 069

069.15

363.69

Bibliotecária: Carmen Prates Valls - CRB 8a. - 556

EDUC – Editora da PUC-SP

Direção

Thiago Pacheco Ferreira

Produção Editorial

Sonia Montone

Revisão

Simone Cere

Editoração Eletrônica

Waldir Alves

Gabriel Moraes

Capa

Tom Toledo

Imagem de capa

Fabio Montarroios, Raquel Schenkman, Tom Toledo
e Museu do Casal de Monte Redondo

Realização

Gabriel Moraes

Administração e Vendas

Ronaldo Decicino

educ

Rua Monte Alegre, 984 – Sala S16

CEP 05014-901 – São Paulo – SP

Tel./Fax: (11) 3670-8085 e 3670-8558

E-mail: educ@pucsp.br – Site: www.pucsp.br/educ

AGRADECIMENTOS

Ao professor doutor Alípio Casali e ao professor doutor Eugênio Trivinho, pelo empenho na criação e implementação do Projeto PUC Museus, da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), o que levou à criação do curso de Especialização em Museologia, Cultura e Educação.

Ao Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Educação: Currículo, pela aprovação originária do projeto PUC Museus, e ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq, pela concessão da bolsa de pesquisa integral que financiou a tese de doutorado que gerou o projeto.

À PUC-SP, pela confiança e pelo espaço concedido para a implementação da área da Museologia na universidade.

À Assessoria de Relações Internacionais e Institucionais (ARII) da PUC-SP (Gestão 2016-2020), pela parceria na implantação das atividades do PUC Museus.

À TV PUC, pela produção das matérias sobre museu e universidade.

À Assessoria de Comunicação (ACI) da PUC-SP, pela divulgação das atividades e dos eventos realizados pela universidade em parceria com os museus.

À Pró-Reitoria de Educação Continuada (Proec) da PUC-SP pela aprovação do projeto do curso de Museologia, Cultura e Educação (Gestão 2016-2020) e pelo apoio ao desenvolvimento das atividades do curso (Gestão 2020-2024).

À Faculdade de Estudos Interdisciplinares (Facei/PUC-SP) e à Faculdade de Filosofia, Letras e Artes (Faficla/PUC-SP), pelo apoio ao desenvolvimento dos cursos na área da Museologia.

Ao Departamento de Museologia da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia (ULHT), em Lisboa, Portugal, e ao Grupo de Estudos Sociomuseologia, Interculturalidade, Universidade (SiU), vinculado à Cátedra Unesco Educação, Cidadania e Diversidade Cultural / ULHT, pela colaboração acadêmica junto ao curso de Museologia da PUC-SP.

PREFÁCIO

A museologia em transformação

BRUNO BRULON SOARES

A museologia contemporânea vem sendo desafiada em suas bases coloniais, que fomentam, ainda no presente, práticas autorizadas e métodos modernos no trato e na transmissão dos patrimônios. Nesta década recém-iniciada e já marcada por eventos históricos cujos efeitos vêm transformando as sociedades e as instituições, testemunhamos a insurgência de demandas políticas enunciadas por diversos grupos sociais e associações ativistas, tendo como um de seus focos a descolonização dos museus e da museologia. Museus de todos os tipos e formatos foram chamados a sua responsabilidade de servir a sociedade assumindo posturas críticas para lidar com as heranças do colonialismo e de um passado marcado por violências de diversas ordens – disciplinares, de gênero, raciais, sexuais, etc.

Desafiados em seus alicerces e nos regimes de valor que reproduzem tais violências, os museus vislumbram a sua recomposição decolonial diante do reconhecimento de práticas situadas e das perspectivas subalternas de comunidades e grupos marginalizados. Seja nas demandas por remusealização de objetos aprisionados nos seus regimes disciplinares, por participação comunitária na gestão e preservação de coleções, seja nos usos políticos dos museus por grupos destituídos de cidadania e do direito à memória nas instituições estatais, o campo patrimonial vem sendo reformulado como um campo de batalha, e os museus, para além de “zonas de contato” (Clifford, 1997), se tornam verdadeiras *zonas de conflito*, palcos para a fricção patrimonial entre distintos (e por vezes inconciliáveis) regimes de valor e de saber.

Tais demandas sociais pelo direito à memória e à cultura provocaram o reconhecimento, por especialistas, gestores e museólogos, da colonialidade do saber fundante de uma disciplina que vem sendo ensinada e praticada há pelo menos 90 anos no Brasil, por vezes sobrepujando outras epistemologias e formas alternativas de conhecimento que configuram a cultura e o patrimônio localizados no território nacional. O discurso da descolonização, enunciado na retórica da museologia internacional desde os anos 1970, enseja, na atualidade, a crítica ao próprio papel do especialista e à postura dos museólogos diante de seus objetos de análise, colocando em xeque as posições de tutela e a relação paternalista com as “suas” comunidades. Tal posicionamento crítico de alguns atores no campo dos museus e da museologia tem levado ao aparecimento de estudos sistemáticos e projetos de pesquisa geradores de uma revisão necessária desta disciplina e dos efeitos de um pensamento único sobre os museus. Esse movimento de repensar as bases não está, atualmente, apenas ligado à revisão dos procedimentos objetivos dos museus ou à prática da repatriação, como demonstram os capítulos da presente obra. Ele pressupõe uma revisão preliminar do pensamento museológico (Brulon Soares, 2020a), por meio da reinscrição das bases teóricas de uma disciplina politicamente determinada, ainda que epistemologicamente permeável.

Lutando para se firmar como um campo científico reconhecido, a museologia, no Brasil, encontrou sua transmutação mais expressiva com o movimento político, cultural e intelectual que levou à expansão e reabertura do campo museal para a sociedade, estas promovidas graças a políticas de Estado implementadas no campo da educação e da cultura a partir da primeira década deste século. Podemos identificar como a “primavera dos museus” no Brasil o período de nossa história recente que tem como marcos a aprovação da Política Nacional de Museus (PNM), em 2003, e a sua implementação sucessiva, que teve como consequência direta, em 2009, a criação do Instituto Brasileiro de Museus (Ibram). Poderíamos considerar, sem sermos conclusivos, que tal “primavera” veria o seu fim no ano de 2017, quando é encerrado o Programa Pontos de Memória, decorrente dessa

política e inspirado nos Pontos de Cultura do Ministério da Cultura,¹ que viabilizou uma aproximação sem precedentes entre as iniciativas de museus comunitários e o Estado brasileiro, bem como o reconhecimento de museologias experimentais para além das práticas autorizadas. Ainda que os efeitos de tais políticas no campo dos museus necessitem de maior estudo, sobretudo no longo prazo e na medida em que essas mesmas iniciativas experimentais lutam para se manter num contexto com incentivos escassos, tratou-se, sem dúvida, do momento de maior expansão do campo e de circulação de seus atores e saberes para além da região Sudeste e dos cursos de graduação existentes até o início do século – isto é, entre as já consagradas escolas do Rio de Janeiro, de São Paulo e da Bahia. Também foi este um período de trocas intensas de saberes e práticas entre as universidades e os grupos sociais produtores de cultura, por meio da intensificação da extensão e da pesquisa em museologia no país.

A explosão de museus comunitários e a disseminação em território nacional de uma museologia que se pretendia democrática e participativa – sob o título de “museologia social” – não se viram desvinculadas de uma ampliação proporcional dos cursos de formação no país, no nível da graduação, bem como da pós-graduação (*lato sensu* e *stricto sensu*), o que se deu graças à política de expansão da educação superior que estava em vigor.² O ímpeto conjunto entre educação e cultura, motivado por agentes do Ibram e dos cursos estabelecidos, levou à criação de ao menos uma dezena de novos cursos, o que permitiu a descentralização da formação e a ampliação da gama de problemas museológicos distribuídos entre as regiões, considerando as suas especificidades museais.

Como resultado de tal expansão e do consequente transbordamento dos usos dados ao dispositivo museu no país, vimos surgir novas redes de resistência, formadas em âmbito local, regional e nacional, que servem para

1 O Pontos de Memória foi um Programa do Ministério da Cultura estabelecido a partir de 2007, inspirado no exemplo anterior do Programa Cultura Viva e, em particular, pelos Pontos de Cultura, que foram experiências similares com caráter cultural diverso.

2 Aqui nos referimos notadamente ao Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais implementado pelo Ministério da Educação a partir de 2007.

conectar experiências visando à troca contínua entre profissionais e grupos sociais, considerando seus desafios e conquistas. Entre as iniciativas existentes, podemos citar a Rede de Museologia Social, em âmbito nacional e com seções regionais e temáticas, que reúne, de forma descentralizada, experiências de museus distribuídos no amplo território nacional; ou ainda a Rede de Professores e Pesquisadores de Museologia, que vem permitindo sistematizar estudos e mapear as correntes e tendências da museologia brasileira entre especialistas de diversas instituições e regiões.

É flagrante na museologia praticada no Brasil na atualidade o entrecruzamento entre saberes e práticas autorizados e aqueles situados nos museus comunitários e experimentais, sem receberem necessariamente a chancela do Estado ou o reconhecimento da academia. Como demonstram os capítulos reunidos neste livro, a prática museológica atual é o resultado desses cruzamentos e das fricções inerentes a um campo de tensões crescentes em torno do patrimônio. Alguns dos textos aqui presentes discutem essas tensões, ou apontam para o exercício da decolonialidade na prática e na teoria da museologia. Outras análises apontam para uma abertura teórica e metodológica para a disciplina que está além dos meandros já bastante desgastados de uma “velha” nova museologia baseada em modelos eurocentrados. Ainda que, em sua maioria, voltadas para reflexões práticas ou para casos de estudo específicos, as análises não deixam de considerar a transformação no pensamento e no exercício consciente de uma museologia que se vê em trânsito e em potência, sendo neste momento redistribuída entre diversos atores e grupos, realocizada para além das esferas autorizadas, repensada para materializar outros sujeitos e outros patrimônios.

No âmbito dessas disputas, o trabalho dos museus comunitários segundo a ótica experimental de seus atores e especialistas é produtor de narrativas híbridas, que transformam o passado nostálgico das “comunidades” (a história e a memória dos vencidos) e deslocam o presente histórico (Bhabha, 2019 [1994], p. 269), recriando memórias e histórias outras, tempos outros que fazem os sujeitos subalternos se reconhecerem como atores na preservação do patrimônio. Por outro lado, os trabalhos baseados na prática de museus tradicionais, com foco na preservação de suas coleções materiais, mostram que muitos desses museus continuam a aplicar métodos

do passado colonial no presente, em seus processos de aquisição ou no ato de musealização do patrimônio de populações indígenas (Brulon Soares, 2012; Oliveira e Santos, 2019), do qual somos cúmplices.

A transformação museológica em curso está ligada, por um lado, à denúncia, por meio de atores sociais diversos – incluindo especialistas, mas também ativistas, lideranças comunitárias e produtores de cultura marginalizados pelo Estado atual –, da colonialidade que conforma práticas e métodos; e, por outro, à luta por legitimação, que envolve a luta pelos meios de se institucionalizar como museu, e que leva esses grupos a se verem constantemente capturados pela armadilha da tutela. Como já demonstramos em outros estudos, os membros externos – sejam eles especialistas ou agentes do Estado e do mercado – tendem a praticar um tipo de assistência que envolve a manifestação de uma autoridade sustentada para se manterem em suas posições de poder, o que se traduz no hábito comum de “*endireitar o subalterno*” (Brulon Soares, 2020b). A lógica por detrás da relação entre os anfitriões e os estrangeiros, por vezes, não é muito distinta daquela estabelecida no passado pela exploração colonial. No mundo movido por um mercado global, onde as comunidades têm que se adequar a normas transnacionais para sobreviver dentro dos Estados, a exploração mercantil pode transformar essa relação em uma “dominação predatória” ou no consumo superficial (Maguet, 2011, p. 69).

Enquanto a autodeterminação museal ainda é um desafio para os grupos que se encontram na fronteira dos regimes patrimoniais dominantes, o novo engajamento das lideranças comunitárias e ativistas da cultura propõe uma justaposição dos papéis de objeto e sujeito nos processos de salvaguarda do patrimônio cultural (Maguet, 2011, p. 49). Tal transgressão, presente nas performances pós-coloniais do museu, engendra novas modalidades de colaboração entre indígenas e especialistas, comunidades e a academia, o que tem levado à constituição de redes que já nascem com propostas decoloniais e contestatórias das práticas vigentes, tais como a Rede Museologia Kilombola, fundada por um coletivo de estudantes de museologia, e as diversas redes de museus indígenas, que vêm se estabelecendo com base na interlocução entre acadêmicos e grupos indígenas em diferentes estados brasileiros.

Este livro reúne experiências diversas de museus e museologias em face ao desafio da transformação para atender às demandas da transmissão no tempo presente. A diversificação da experiência museal em nossa região, a América Latina, e notadamente no caso brasileiro, aponta para a urgência de uma revisão dos quadros de análise da museologia e da ideia de museu que se tem a partir das margens do mundo colonizado. No momento em que o campo museal internacional se vê em plena revisão de conceitos e normas, é nas margens da margem, nas periferias musealizadas, que se encontra a potência para descolonizar práticas e mentalidades. É na experiência comunitária, que, no Brasil, encontrou vias para se institucionalizar e se manter na curta duração, que o museu pode objetivar-se de múltiplos modos, adquirindo formatos variados e dinâmicos no encontro entre diferenças, “desnaturalizando a fabricação de pertencas e de identidades estabilizadas” (Segala, 2018, p. 91). Tal desestabilização das museologias enraizadas no cânone das musas helênicas é o que provoca, nos dias de hoje, as mais acirradas disputas pelo sentido mesmo do “museu” no incerto século XXI.

A presente publicação é o resultado de reflexões sobre a incerteza e a potência de uma disciplina em transformação a partir do cruzamento, promovido nos debates travados no âmbito do curso de Especialização em Museologia, Cultura e Educação da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) e do Projeto PUC Museus (Pasqualucci, 2018), entre a formação, a prática, os currículos e as experiências de pesquisa dentro e fora da esfera acadêmica, e considerando como a própria transformação do ensino universitário pode promover tal intersecção. É neste âmbito que a musealização pode ser entendida como uma ferramenta de transformação social, para os diferentes atores de um patrimônio em constante renegociação e rearticulação. Os museus e a museologia seguem se transformando e transformando os saberes que nos auxiliam a compreendê-los e a praticá-los na observação crítica dos seus usos para além de nosso domínio, na compreensão da sua potência para além de nossa autoridade contestada.

REFERÊNCIAS

- BHABHA, H. K. (2019 [1994]). *O local da cultura*. Belo Horizonte, UFMG.
- BRULON SOARES, B. (2020a). Descolonizar o pensamento museológico: re-integrando a matéria para re-pensar os museus. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material* [online], v. 28, e1. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1982-02672020v28e1>. Acesso em: 17 abr. 2022.
- BRULON SOARES, B. (ed.). (2020b). *Descolonizando a museologia*. Paris, Icom/Icofom. v. 1. Disponível em: <http://icofom.mini.icom.museum/publications-2/the-monographs-of-icofom/>.
- BRULON SOARES, B. (2012). *Máscaras guardadas: musealização e descolonização*. Tese de doutoramento em Antropologia. Niterói, Universidade Federal Fluminense.
- CLIFFORD, J. (1997). “Museums as contact zones”. In: CLIFFORD, J. *Routes: Travel and translation in the late twentieth century*. Cambridge, Harvard University Press, pp. 188-219.
- MAGUET, F. (2011). “L’image des communautés dans l’espace public”. In: BORTOLOTO, C. (dir.). *Le patrimoine culturel immatériel. Enjeux d’une nouvelle catégorie*. Paris, Éditions de la Maison de sciences de l’homme, pp. 47-71.
- OLIVEIRA, J. P. de e SANTOS, R. de C. M. (org.). (2019). *De acervos coloniais aos museus indígenas: formas de protagonismo e de construção da ilusão museal*. João Pessoa, UFPB.
- PASQUALUCCI, L. (2018). *O currículo da formação cultural: parceria Universidade e Museu*. Tese de doutorado. São Paulo, PUC-SP.
- SEGALA, L. (2018). “Museu experimental urbano e estratégias de reconhecimento social”. In: BRULON SOARES, B., BROWN, K. e NAZOR, O. (eds.). *Defining museums of the 21st century: plural experiences*. Paris, Icofom/Icom, pp. 91-98.

Bruno Brulon Soares é professor de Museologia na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio) e professor do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (Unirio/Mast). Doutor em Antropologia (2012) e em História (2019) pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Coordena o Grupo de Pesquisa Museologia Experimental e Imagem (MEI) desde 2014 e o Laboratório de Museologia Experimental (Lamex) desde 2017, desenvolvendo pesquisas junto a museus de base comunitária e experimental. É autor e organizador de diversas publicações em Museologia e Patrimônio, incluindo a série de livros “Descolonizando a Museologia” (Icofom/Icom). Atualmente é presidente do Comitê Internacional para a Museologia (Icofom) e copresidente do Comitê Permanente para a Definição de Museu (Icom Define) do Conselho Internacional de Museus (Icom). E-mail: brunobrulon@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-1037-8598>.



SUMÁRIO

Parte 1 – O museu como espaço de disputas epistemológicas e patrimoniais e construções de narrativas (de)coloniais

Patrimônio e currículo: paradigma (de)colonial, disputas de poder e formação	19
Luciana Pasqualucci	
Alexandre Saul	
Uma história de longa duração: a museologia e a restituição de acervos coloniais	47
Judite Primo	
Mario Moutinho	
Museus para quê? Museus para quem?: acesso aos museus e ao patrimônio cultural sob a ótica da democratização e do pensamento decolonial.....	61
Viviane Panelli Sarraf	

Parte 2 – O museu para além do seu espaço físico; preservação e comunicação do patrimônio cultural; espaço urbano e ambiente digital

Para além das paredes: MAM São Paulo no espaço urbano e no ambiente virtual	79
Cauê Alves	
A cidade como lugar de memórias: a preservação do patrimônio cultural em sua dimensão urbana	97
Raquel F. Schenkman Contier	
Mas, afinal, o que é documentação de acervos museológicos?: reflexões em torno de um termo.....	109
Juliana Monteiro	

Parte 3 – História da arte, plasticidades e a influência da arte nas construções identitárias

O museu do presente contínuo	127
Felipe Martinez	
Velázquez no Museu do Prado: “As meninas”, uma obra que faz pensar	141
Yvone Dias Avelino	
Reminiscências de um Império ausente: objetos artísticos do Brasil na França do exílio	157
Carlos Lima Júnior	

Parte 4 – Memórias coletivas, musealização do cotidiano e museu de território

Gilberto Freyre e a museologia: a formação do Museu do Homem do Nordeste (1948-1979)177
Alberto Luiz Schneider

O museu vivo territorial Ilê Lailai Ignez Mejjã e o fortalecimento da museologia social
no sul da Bahia191
Vânia Brayner

Parte 5 – Gestão, ética, operacionalidade, sustentabilidade e institucionalidade dos museus

O lugar do museu 207
Claudinéli Moreira Ramos

Código de Ética: a reafirmação dos sentidos da existência
e do potencial transformador dos museus223
Maurício Rafael

Gestão museológica sustentável: uma visão sistêmica239
Davidson Kaseker

Excelência no Serviço ao Usuário253
Beatriz Bresser Milled Haspo

Parte 6 – Relato de experiência

O Museu Universitário de Arte de Uberlândia (MUnA) e seu primeiro Plano Museológico:
relatos de uma experiência colaborativa em tempos pandêmicos273
Daniela Vicedomini Coelho
Tatiana Sampaio Ferraz

Sobre os autores297

PARTE 1

O museu como espaço de disputas
epistemológicas e patrimoniais e construções
de narrativas (de)coloniais

Patrimônio e currículo: paradigma (de)colonial, disputas de poder e formação

LUCIANA PASQUALUCCI

ALEXANDRE SAUL

INTRODUÇÃO

As epistemologias do Sul rejeitam guetos epistemológicos ou políticos, bem como incomensurabilidades de que se alimentam.

Santos (2021, p. 29)

Este artigo parte da seguinte premissa: a efetividade das contranarrativas patrimoniais e curriculares enquanto ferramentas de resistência, reivindicação e desestabilização das políticas identitárias operadas no campo da memória, da patrimonialização de bens nacionais e da produção de conhecimento, vincula-se ao questionamento das bases epistemológicas eurocêntricas, o que Boaventura de Souza Santos denomina epistemologias do Norte (Santos, 2021, p. 9). As epistemologias no Norte fundamentam-se na ideia do sujeito racionalista, um sujeito que é epistêmico, mas não concreto (Santos, 2021, p. 135), ou seja, a-histórico, apoiado em uma antropologia dualista e na razão instrumental. Relacionam-se aos processos de colonização, incluindo invasões territoriais, processos de discriminação e extermínio de povos originários, racismo, difusão da visão de mundo patriarcal – centrada na valorização do homem branco, europeu e heterossexual, e desvalorização do trabalho social, dos corpos e das vidas das mulheres.

A produção de conhecimento no bojo das epistemologias no Norte representa, hoje, o hegemônico, um sistema de dominação voltado à manutenção da ordem vigente e que “omite convincentemente o desconhecido ou os desconhecimentos com os quais (con)vive ou gera, um sistema que nega crivelmente a existência de qualquer outro tipo de conhecimento em qualquer

sistema cognitivo concorrente” (Santos, 2021, p. 69). Na esteira de Antonio Gramsci (1999), cabe dizer, porém, que produção de conhecimentos, em um sentido amplo, é uma estrutura ideológica importante na disputa pela hegemonia entre as classes sociais. Isso significa que, por contradição, os diversos contextos de reprodução e produção sociocultural são também campos de luta, de possibilidade histórica, de resistência e de construção de uma nova hegemonia em prol das classes populares.

As epistemologias do Norte são organizadas e difundidas em grande parte por meio da cultura eurocêntrica, uma vez que o Norte global se beneficiou da dominação colonial, patriarcal e capitalista, do silenciamento de culturas construídas com base em referenciais axiológicos e gnosiológicos distintos daqueles dos dominadores. Ademais, contribuiu para a naturalização da exploração da natureza e do trabalho por meio do extrativismo predatório, da escravização e do emprego de outras práticas opressoras em nome da expansão da “civilização”.

Na contramão dessa perspectiva estão as epistemologias do Sul. De acordo com Santos (2021), tais epistemologias remetem à produção e validação de conhecimentos dos sujeitos que têm sido sistematicamente vitimados pela opressão. O autor explica:

O Sul não é um Sul geográfico, obviamente. É um Sul geopolítico. Isto é, o Sul é o conjunto de países, de grupos sociais, de nações que têm estado sujeitos aos sistemas de opressão, de exclusão [...] Portanto, é um Sul que também existe no Norte geográfico, ou seja, existe um Sul dentro do Norte geográfico. Esse Sul, que desigmo de Sul global, não sendo geográfico, faz com que países como a Austrália sejam parte do Norte geopolítico e países como o Haiti sejam parte do Sul geopolítico. Mas não é tanto de países como de grupos sociais, de movimentos, de organizações, de populações que estou a falar. Por quê? Porque, mesmo no sentido geopolítico, o Sul tem duas faces: a face imperial e a face anti-imperial. O Sul pode ser uma imitação, uma caricatura do Norte global – o Norte global são os centros que dominam as relações coloniais-capitalistas-patriarcais – e, hoje é-o muitas vezes e de forma dominante. É assim que o capitalismo global funciona, obviamente. Mas o Sul pode ser anti-imperial. E quando é anti-imperial, é um agente das epistemologias do Sul. Neste sentido, o Sul global refere-se ao conjunto de movimentos, de ações coletivas de populações, que lutam contra as formas de opressão, exploração e discriminação. (Santos, 2018, pp. 24-25)

A principal dificuldade com que se confrontam as epistemologias do Sul é o fato de terem que afirmar seus valores, concepções e orientações em um mundo que valida as epistemologias do Norte. Este artigo inscreve-se em tal esforço, destacando duas dimensões que contribuem para a afirmação das epistemologias do Sul no contexto de uma educação decolonial (Santos, 2021; Mignolo, 2008, 2017) e emancipatória (Freire, 1987), quais sejam:

1) Revisão de narrativas patrimoniais:

- 1.1) inclui a seleção e problematização de bens patrimoniais que promovam políticas de reconhecimento, valorização da tradição oral, ecologia dos saberes (Santos, 2021, p. 367);
- 1.2) acolhe e promove temas e pautas dos movimentos sociais no museu, compreendido como instituição que preserva e dialoga acerca de tais narrativas.

2) Reorientação curricular:

- 2.1) pressupõe um processo crítico, coletivo e permanente de leitura, análise e transformação da realidade, em prol de uma formação humanizadora, superadora de perspectivas técnico-profissionalizantes (Saul, Saul e Voltas, 2021; Casali e Pasqualucci, 2020);
- 2.2) compromete-se com desconstrução de “verdades oficiais” (Santomé, 2013, p. 69).

Com o intuito de tornar a compreensão deste texto mais acessível, uma breve explicitação de ideias-força subsumidas ao quadro das epistemologias do Sul e dos estudos decoloniais será a seguir desenvolvida, tomando por base autores selecionados na revisão bibliográfica realizada.

Walter Mignolo (2017) apresenta a *Modernidade* não como um conceito, mas como um projeto que possui “seu lado constitutivo e mais escuro, a colonialidade, que surgiu com a história das invasões europeias de Abya Yala¹ [...] com a formação das Américas e do Caribe o tráfico maciço de

1 Abya Yala na língua do povo Kuna significa “Terra madura”, “Terra Viva” ou “Terra em florescimento” e é sinônimo de América. O povo Kuna é originário da Serra Nevada, no norte da Colômbia, tendo habitado a região do Golfo de Urabá e das montanhas de Darien, e vive atualmente na costa caribenha do Panamá, na Comarca de Kuna Yala. Aníbal Quijano (2005) identifica no processo de invasão de Abya Yala a constituição da

africanos escravizados” (Mignolo, 2017, p. 2). Segundo o autor, a modernidade veio junto com a colonialidade. Considera-se o advento da “descoberta” da América, por exemplo. A América não era uma entidade existente para ser descoberta. Foi inventada, mapeada, apropriada, explorada e configurada pelo conhecimento racial e patriarcal disfarçado de civilização.

Introduzido pelo sociólogo peruano Aníbal Quijano, entre os anos 1980 e 1990, o conceito de *Colonialidade* busca atribuir um novo sentido ao legado do termo “colonialismo”. Walter Mignolo (2017, p. 2), em diálogo com as ideias de Quijano (2005), diz que “a colonialidade nomeia a lógica subjacente da fundação e do desdobramento da civilização ocidental desde o Renascimento até hoje, da qual colonialismos históricos têm sido uma dimensão constituinte [...] e é constitutiva da modernidade”. Quijano (apud Mignolo, 2017, p. 5) refere-se à colonialidade também como a estrutura lógica que sustenta a matriz colonial de poder, constituída por quatro pilares inter-relacionados: 1. controle da terra e do trabalho (economia); 2. controle da autoridade (política, Estado, forças armadas); 3. controle do gênero e do sexo (família heterossexual cristã-burguesa); 4. controle da subjetividade (modelo de subjetividade no ideal de um homem branco, europeu, cristão) e do conhecimento (política teórica).

Ainda segundo Mignolo (2017, p. 2), na noção de *Decolonialidade*, “o pensamento e as ações decoloniais surgiram e se desdobraram do século XVI em diante, como respostas às inclinações opressivas e imperiais dos ideias europeus projetados para o mundo não europeu”. Para as reflexões compartilhadas neste artigo, o conceito de decolonialidade é utilizado em relação ao projeto de desvinculação da colonialidade. Ou seja, como possibilidade prática e conceitual de subversão à matriz colonial de poder. O pensamento descolonial e as opções descoloniais, segundo Mignolo (2017, p. 6), são nada menos que um esforço analítico para entender, com o intuito de superar, a lógica da colonialidade por trás da retórica da modernidade.

América Latina, onde os povos que tiveram seus territórios invadidos e suas riquezas usurpadas foram considerados, pelo conquistador, como seres humanos inferiores. Para isso, criou-se a “categoria mental” raça, que serviu, a partir desse momento, “para codificar e hierarquizar a humanidade em superiores e inferiores” (Quijano, 2005, p. 119).

É importante, ainda, que sejam feitos esclarecimentos em relação aos termos “Descolonialidade” e “Decolonialidade”. No prefácio da obra *Pensamiento crítico y matriz (de)colonial: reflexiones latinoamericanas*, organizada por Catherine Walsh (2005), Mignolo aponta algumas diferenças:

A (des)colonialidade enfatiza a diferença com a (des)colonização. Enquanto a descolonização foi um dos termos introduzidos durante a Guerra Fria para se referir à independência do colonialismo na África e na Ásia (e a tentativa de reproduzir estados-nação independentes em ex-colônias, que nunca funcionou como nos países industrializados), a *decolonialidade* aponta para o projeto de “desvinculação conceitual” com o que Aníbal Quijano articulou como pacote de *colonialidade do poder*: controle da terra e do trabalho (economia); controle da autoridade (política, Estado, forças armadas); o controle do gênero e do sexo (família heterossexual cristã-burguesa) e o controle da subjetividade (o modelo de subjetividade modelado no ideal de um homem branco, europeu, cristão) e do conhecimento (da política teórica). (Mignolo, 2005, pp. 8-9; tradução nossa, grifo nosso)

Sendo assim, justifica-se o uso recorrente dos conceitos descolonialidade e decolonialidade no presente artigo. Isso significa que, embora em citações diretas de alguns autores de referência o termo “descolonialidade” seja utilizado, para as reflexões aqui partilhadas interessa-nos, sobretudo, a definição de decolonialidade como projeto de desvinculação conceitual da matriz de poder.

A decolonialidade, afirmadora das epistemologias do Sul, pode ser acompanhada, atualmente, por meio da iniciativa de movimentos sociais que, de forma isolada ou em parceria com universidades e/ou com museus, colocam em xeque as verdades oficiais propagadas.

Os exemplos que seguem buscam anunciar proximidades políticas e ideológicas entre processos que configuram patrimônio e currículo, considerando-se que ambos são condicionados por fortes estruturas de poder. Objetiva-se fomentar debates sobre descolonização epistemológica (Santos, 2021, p. 182), limites e possibilidades em relação às contribuições do museu e da universidade nesse processo.

MUSEU, PODER E CONSTRUÇÃO DE VERDADES OFICIAIS: SOBRE A NECESSIDADE DE CONTESTAR AS (IN)VISIBILIDADES

Ocultadas por trás da retórica da modernidade, práticas econômicas dispensavam vidas humanas, e o conhecimento justificava o racismo e a inferioridade de vidas humanas, que eram naturalmente consideradas dispensáveis.

Mignolo (2017, p. 4)

Na conformação das narrativas históricas do passado nacional, para além dos textos escritos, a fabricação de imagens teve papel primordial na legitimação dos discursos almejados pelo Estado (Vejo, 2001). Consideremos como exemplo a tela *Independência ou Morte* (Figura 1), do pintor paraibano Pedro Américo de Figueiredo e Mello,² produzida no ano de 1888, sob encomenda da Comissão do Monumento do Ipiranga. A pintura, destinada ao salão de honra do edifício-monumento construído no bairro do Ipiranga (Meneses, 1994; Oliveira e Mattos, 1999), foi executada em Florença e rendia homenagem ao príncipe D. Pedro (futuro primeiro imperador) como a figura responsável pela fundação da nação em 7 de setembro de 1822.

Para a obra, Pedro Américo, pintor já renomado no meio artístico brasileiro, concentrou-se em destacar a figura de D. Pedro montado sobre um cavalo, com a espada em riste no ato de gritar “Independência ou Morte!”. O Príncipe aparece ovacionado pela sua comitiva, bem como pelos oficiais de sua guarda de honra, que desembainham as suas espadas em sinal de acordo com a decisão de ruptura. Na base, o simulacro do riacho, demarcando o lugar do “Grito”. À esquerda, a figura de uma “caipira”, de roupas rotas e pés no chão, que conduz o seu carro de boi e é surpreendido pelo ato. A mesma sensação de surpresa é partilhada pelo tropeiro, disposto ao alto, que apenas dirige seu olhar, aparentando não entender o que se passa. A tela enfatiza a

2 De autoria de Pedro Américo estão outras obras produzidas sobre temas da história nacional, sobretudo relacionadas aos embates ocorridos durante a guerra contra o Paraguai (1864-1870), como *Batalha de Campo Grande* (1871) e *Batalha do Avaí* (1872). Para uma discussão adensada sobre esses quadros, vide Schwarcz, Stumpf e Lima Junior, 2013. Agradecemos ao prof. dr. Carlos Lima Junior pela interlocução a respeito da tela *Independência ou Morte*, de Pedro Américo, e a sua relação com o Museu Paulista.

condução da independência pelas mãos dos homens (e não das mulheres) de ascendência europeia. Os populares aparecem como “coadjuvantes”, ou, nas palavras do próprio Pedro Américo, “acessórios” dentro da composição (Mello, 1888). A composição pictórica da tela sobre o dia da “Independência do Brasil”, cuja influência na construção do imaginário social, sobretudo brasileiro, é das mais significativas, materializa o controle da política de identidade, onde os processos de construção das identidades sociais surgem como aparência “natural” do mundo (Mignolo, 2008, p. 289).



Fonte: Acervo do Museu Paulista da USP

Créditos fotográficos da reprodução: Hélio Nobre/José Rosael

Licença utilizada: Creative Commons (CC) – CC BY-SA 4.0 (https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.pt_BR).

Figura 1 – *Independência ou Morte* - Pedro Américo de Figueiredo e Mello

A tela, que celebrava a Independência como um feito do primeiro imperador, fora produzida nos anos finais do reinado de D. Pedro II, quando a Monarquia, já com a imagem bastante desgastada, ameaçava ruir. Realizada às vésperas do fim da escravidão, a composição silencia a presença negra ao inserir a figura de um único escravizado – como um mero detalhe –, que conduz um jumento no caminho oposto da independência. A composição,

nesse sentido, diz mais sobre “1888” do que sobre “1822”; mais sobre o momento em que foi produzida, e não sobre evento a que se refere, do qual está separada temporalmente em 66 anos.

Independência ou Morte, ao ser instalada no interior do edifício-monumento, que abriria suas portas em 1895 como Museu Paulista, tornou-se espécie de imagem oficial da ruptura com Portugal, bastante difundida em livros didáticos. Ao ser incluída no museu, e sobretudo a partir de 1922, quando a instituição reformulou a sua decoração interna, a pintura potencializou certa narrativa patrimonial sobre o passado nacional, no qual São Paulo era o “berço da Independência”, silenciando o protagonismo de outras localidades que tiveram papel decisivo na emancipação política (Oliveira, 1999; Mattos, 2003; Lima Junior, 2015).

O Museu Paulista, responsável pela formação de grande parte do imaginário paulista e brasileiro (Barbuy, 1997), construiu, por meio da aquisição, preservação e exibição de pinturas e objetos de personagens heroicos, os sentidos relacionados aos processos de Independência do Brasil, oficializando-os enquanto verdades absolutas e inquestionáveis.³

Para além do discurso referente à Independência como um evento atrelado à São Paulo, foi gestada, no interior do Museu Paulista, a figura “heroica” do bandeirante como desbravador e responsável por alargar as fronteiras do Brasil, a partir de pinturas e esculturas, encomendadas, sobretudo, na direção do historiador Afonso d’Escagnolle Taunay (Brefe, 2005). A violência contra povos indígenas por esses sertanistas ganhava ares de epopeia na narrativa empreendida no interior do Museu. Os artistas, sob condução de Taunay, realizaram obras em que o bandeirante passava a ser retratado em poses solenes, usando botas e largos chapéus (Marins, 2007, 2020).

Realizados a partir da encomenda do governo, pinturas históricas, monumentos públicos, retratos de aparato foram utilizados para elevar a figura dos “grandes homens” e de seus “grandes feitos” seja no passado distante, ou no presente. Por meio desses processos de representação, construía-se a figura

3 Fundamental para um olhar crítico sobre essas pinturas foi a exposição *Imagens Recriam a História*, realizada no Museu Paulista em 2007, sob curadoria de Paulo César Garcez Marins e Solange Ferraz de Lima.

masculina, branca e dominadora, como construtora da nação, colocando em evidência a força da matriz colonial de poder nos processos de construção de identidades individual, coletiva e nacional, conforme esclarece Mignolo (2008, pp. 289-290): “As identidades construídas pelos discursos europeus modernos eram raciais (isto é, a matriz racial colonial) e patriarcais”. Sobre a influência dos processos de representação na construção de memória e de identidade, Pasqualucci, Schneider, Primo e Moutinho (2022, p. 14) esclarecem que:

[...] a *memória* não é um produto meramente individual, mas coletivo, pois as pessoas recebem influência não apenas da escola e das mídias, mas também das instituições de memória, como os museus.

Assim sendo, considera-se que os locais e as instituições que guardam e reproduzem a memória pública são objetos de reconhecimento, nos quais as imagens e as narrativas apresentadas são lembradas e incorporadas como parte da memória social. Entretanto, não podemos esquecer que há escolhas em relação ao que é preservado e ao que é destruído e há critérios nos processos de gerar ou não visibilidade a algo (objeto, patrimônio, monumento, obra de arte, documento). A seleção desses objetos de lembrança é sempre intencional e carregada de sentido, cujos processos seletivos são, de um modo ou de outro, politizados e sobre os quais há divergências e disputas [...]. (Grifo dos autores)

Não são raros os exemplos de pinturas produzidas ao longo do século XIX em que os negros escravizados, quando aparecem, são retratados em posição inferiorizada, associados diretamente ao trabalho, cuja ausência de subjetividade é de chamar a atenção, especialmente nos tempos atuais em que os processos de revisão histórica são incluídos na agenda de parte dos museus de pequeno e grande porte. Se voltarmos os olhos para a figuração dos indígenas, por exemplo, enquanto símbolo do Império, nota-se que foram retratados de maneira alegórica, chegando a trajar as vestes reais de D. Pedro II; convertidos em exóticos “dóceis selvagens” (Schwarcz, 1998). A violência em relação aos grupos subalternizados acontecia (e não deixa de acontecer), inclusive, no plano simbólico. Ou seja, pode-se considerar que a realidade opressiva foi retratada e naturalizada por meio da produção plástica, e esta, por sua vez, apresentou elementos capazes de influenciar o imaginário social e os processos de significação sobre a naturalização da opressão e da desigualdade. Há, nesse sentido, imagens que ganham força no imaginário nacional.

Associadas ao evento a que se referem pela ilusão de realidade transmitida do ponto de vista pictórico, impactantes pelo tamanho e pelo lugar que passaram a ocupar no museu em que foram acolhidas, comunicam um sentido único sobre “flagrantes do passado” e encarnação do “fato histórico” (Coli, 2005).

Essas obras, que sobreviveram ao tempo e alcançaram a nós antes de serem naturalizadas, devem ser contestadas. As ações iconoclastas de grupos ativistas em torno da figuração dos bandeirantes espalhados na cidade de São Paulo, colocam em tensão e em debate os destinos possíveis desses (incômodos) personagens homenageados a partir de bustos, monumentos e nomes de vias da capital.

Mais do que subverter convenções estéticas, as epistemologias do Sul contestam o sentido único atribuído aos fatos históricos e buscam dar visibilidade aos silenciados por meio da valorização das tradições orais, comprometendo-se com a redução das desigualdades e o alargamento das oportunidades. O conhecimento privilegiado pelas epistemologias do Sul é nascido ou usado na luta, o que o torna desobediente por natureza. E, se a “desobediência epistêmica” (Mignolo, 2008) é condição para a decolonialidade, patrimônio e museu estão no centro das disputas, assim como currículo e universidade.

Na contramão das narrativas patrimoniais normativas e coloniais, neste artigo exemplificadas por meio da tela *Independência ou Morte* e da base nacional curricular a ser tratada adiante, existem ações variadas que, de acordo com os fundamentos apresentados, são sustentadas pelo conceito de desobediência epistêmica. Essas ações, desenvolvidas por museus atentos aos processos de revisão histórica, são também desenvolvidas por movimentos sociais que problematizam as bases das matrizes de poder. À intencionalidade de tais ações identifica-se a sociomuseologia, escola de pensamento de origem ibero-americana que fomenta a reflexão das muitas identidades que constituem os discursos sobre o patrimônio, sobretudo os discursos negligenciados.

A Sociomuseologia, comprometida e promotora dos processos sociais nos campos das memórias, das identidades e dos patrimônios, atua por meio de processos educativos, inclusivos, continuados, equitativos, de qualidade e abertos às diversidades étnicas, regionais e de gênero, atuantes no espaço físico e no ambiente digital. [...] Para tanto, considera-se fundamental que as noções de memória e de patrimônio sejam revistas e consideradas como processos

decorrentes da participação da comunidade, o que, de acordo com a Socio-museologia, acontecem por meio de práticas museológicas cujas propostas e definições relativas à memória e ao patrimônio sejam contextualizadas e fundamentadas na realidade. (Pasqualucci, Schneider, Primo, Moutinho, 2022, p. 6)

Sobre práticas museológicas fundamentadas na realidade e, com o intuito de desenvolver um quadro analítico que aponte para possíveis propostas decoloniais no campo patrimonial e epistêmico, destacam-se a seguir dois exemplos em que os padrões de reconhecimento e de representatividade foram quebrados pelo museu e no espaço do museu. O primeiro exemplo refere-se à apropriação de pautas sociais pelo museu no ambiente digital; o segundo, à produção de contranarrativas lideradas por movimentos sociais no espaço do museu.

DECOLONIALIDADE, PARTICIPAÇÃO SOCIAL E CONTRANARRATIVAS

Podemos sim pensar em museus de resistência, parceiros naturalmente de outras instituições, que buscam servir à releitura do mundo, para que assim se torne viável uma nova, ou renovada dignidade humana, mais capaz de contrariar a manipulação do fazer e do pensar. Trata-se de um projeto atual, mas sobretudo de um projeto para os tempos que se aproximam.

Primo e Moutinho (2021, p. 37)

Há de se considerar que as possibilidades do ambiente digital como meio de comunicação, amplificadas especialmente a partir do ano de 2020 por conta da pandemia da Covid-19,⁴ incentivam a interlocução entre movimentos sociais e museus. Dentre algumas pautas, estão: racismo,

4 A Network of European Museum Organizations (Nemo) apresentou, em abril de 2020, um estudo sobre os impactos da crise provocada pela pandemia da Covid-19 em 650 museus de 41 países (europeus, americanos, das Filipinas, da Malásia, da Polinésia Francesa e do Irã). Destes, a quantidade de 92% estava de portas fechadas, com exceção dos museus da Suécia, da Albânia e da Áustria (Nemo, 2020a). Desses museus, mais de 60% aumentaram a sua presença *online*. A maioria recorreu às redes sociais (Instagram, Facebook, YouTube e Twitter), às visitas virtuais, às exposições digitais, aos *podcasts* e à criação de jogos, de vídeos e às conversas sobre conteúdos de arte, palestras com a participação de artistas, etc. (Nemo, 2020b).

xenofobia, feminismo, sexismo, igualdade de gênero, crise sanitária, temática LGBTQIA+ (lésbicas, *gays*, bissexuais, transexuais, *queer*, intersexo, assexual, etc.), mobilidade urbana, conscientização do consumo e pautas sociais como, por exemplo, o *Black Lives Matter* (Vidas Negras Importam), difundido pela mídia social por meio da #BlackLivesMatter ou a campanha #MuseumAre-NotNeutral (Museus Não São Neutros).

Como primeiro exemplo, destaca-se a presença do Museu da Língua Portuguesa⁵ no ambiente digital, que utiliza da sua tipologia apropriando-se do contexto da cultura local ao agregar palavras de uso recorrente por alguns grupos sociais (Figura 2), de modo que o reconhecimento desses grupos possa vir a ser alcançado por outros. Em suas postagens na rede social Instagram, o museu também compartilha informações sobre a origem e o significado de palavras do vocabulário brasileiro (Figura 3).



Fonte: AMAPOA – @museudalinguaportuguesa. Data de publicação nas redes sociais: 5/6/2021. Contexto: Mês do Orgulho LGBTQIA+. (Reprodução autorizada.)

PICUMÃ – @museudalinguaportuguesa. Data de publicação nas redes sociais: 11/6/2021. Contexto: Mês do Orgulho LGBTQIA+. (Reprodução autorizada.)

Figura 2 – Vocabulário criado por grupo social como forma de resistência. Para a comunidade LGBTQIA+, o termo “AMAPOA” significa mulher; e o termo “PICUMÃ” significa cabelo

5 Localizado fisicamente na cidade de São Paulo. Vide: <https://www.museudalinguaportuguesa.org.br>.



Fonte: zonzo e nzanzu – Palavras que integram a experiência Palavras Cruzadas, da exposição principal do Museu da Língua Portuguesa.
@museudalinguaportuguesa. Data de publicação nas redes sociais: 20/11/2021. Contexto: Mês da consciência negra. (Reprodução autorizada.)

Figura 3 – Etimologia das palavras

O conhecimento científico e erudito, produzido por línguas coloniais, quando em diálogo com o conhecimento empírico, é tratado por Santos (2021) como um importante elemento nas lutas sociais contra a dominação. A conversão do conhecimento oral em conhecimento erudito – que no exemplo citado ocorre por meio da instituição que o legitima – revela o ímpeto emergente das epistemologias do Sul: o conhecimento não existe fora das práticas sociais em que ocorre, não faz distinção entre teoria e prática, é expresso através daquilo que faz acontecer no mundo, “nasce de lutas concretas pela sobrevivência, por uma vida condigna, por dignidade, por igualdade, por direito à diferença” (Santos, 2021, p. 278). Ainda segundo o autor (2021, p. 203), para as epistemologias do Sul existem três questões básicas: a primeira é como produzir conhecimento científico que possa ser usado nas lutas sociais em articulação com conhecimentos empíricos; a segunda é como promover diálogo entre conhecimento prático e empírico e conhecimento científico e erudito; e a terceira é como construir as ecologias dos saberes constituídas por todos esses conhecimentos. O autor esclarece que “a construção da ecologia dos saberes em contextos de resistência ou de luta

implica sempre a ‘provocação’ de dois tipos e conhecimento diferentes. Esses dois conhecimentos põem-se mutuamente em relação a aspectos como relevância e linguagem” (2021, p. 204), e reitera ainda que, para a afirmação das epistemologias do Sul, “o ressurgimento da cultura oral no mundo da internet está se tornando um tema de grande interesse” (Santos, 2021, p. 93). Sendo assim, pode-se pensar que práticas museológicas decoloniais incluem novas orientações epistemológicas e metodológicas, novos espaços argumentativos e interações dialógicas que valorizam conhecimentos orais e experiências sociais.

Práticas decoloniais, sobretudo protagonizadas por movimentos sociais, provocam inversão da lógica institucional em relação ao controle das narrativas. Como segundo exemplo, cita-se uma das ações realizadas pelo Decolonize This Place⁶ (DTP), movimento orientado para a ação e formação decolonial na cidade de Nova York e outras localidades. Composto por mais de 30 colaboradores, formados por grupos de base e coletivos de arte que buscam resistir, desestabilizar e reivindicar a cidade, o movimento propõe ações que reúnem pautas sociais atuais e tradições de resistência: insurgência indígena, libertação negra, Palestina livre, Porto Rico livre, lutas de trabalhadores e devedores, justiça migrante, desmantelamento do patriarcado, dentre outros (DTP, 2021). O DTP produziu um Manual de Operações⁷ em parceria com a Galeria de Arte de Guelph, localizada no campus da Universidade de Guelph, situada em Toronto, Canadá, com o objetivo de compartilhar estudos, propostas práticas e resultados de ações realizadas em museus e instituições culturais, sobretudo em Nova York. A intenção do DTP é problematizar as “verdades oficiais” propagadas pelos museus e instituições de memória e relativizar os limites da produção de significados restritos aos órgãos públicos de poder. Uma das ações, nomeada Anti-Columbus Day Tour⁸ (Figura 4), acontece no chamado Dia

6 “Decolonize este espaço”, em tradução livre.

7 Disponível em: https://static1.squarespace.com/static/5c5e0c57d86cc9226827c754/t/600b3b61caec9b2e049d6ca8/1611348841260/DTP_Decolonial+OM_ReaderSpreads_FINAL_lowres.pdf.

8 Tour Anti-Colombo, em tradução livre.

de Colombo⁹. O Anti-Columbus Day Tour acontece nos arredores e nas salas Museu Americano de História Natural, um dos mais visitados da cidade de Nova York, que desde a sua fundação no ano de 1869 foi um laboratório e inventário do saber Imperial. Na etnografia dos salões do museu, os povos não europeus são exibidos como manequins e objetos sagrados extraídos de suas comunidades, são apresentados como espetáculos de alteridade (DTP, 2021). No Anti-Columbus Day, grupos comunitários realizam visitas mediadas pelos salões em que seus povos e culturas foram objetivados violentamente (DTP, 2021) e compartilham saberes que contrariam as “verdades oficiais” (Figura 5) propagadas pela instituição. A ação, considerada “ilegal” pelo museu, não é incluída em seu calendário oficial. Contudo, desde sua primeira realização no ano de 2016, leva vantagem do fato de que a proibição da ação maximizaria danos à reputação do museu.



Fonte: Extraída do Manual Decolonize This Place. (Reprodução autorizada.)

Figura 4 – Cartazes para difusão da ação Anti-Columbus Day Tour

9 O Dia de Colombo é celebrado na segunda segunda-feira do mês outubro, em comemoração à descoberta da América, por Cristóvão Colombo, em 12 de outubro de 1492.



Fonte: Extraída do Manual Decolonize This Place. (Reprodução autorizada.)

Figura 5 – Integrantes do DTP e comunidade no interior do Museu Histórico Nacional de Nova York

A museologia insurgente, decolonial, contemporânea, que busca desconstruir as matrizes coloniais de poder por meio de práticas reparadoras que envolvem língua, povos originários, território, valorização das tradições orais e protagonismo dos diferentes grupos sociais, encontra na sociomuseologia conceitos e práticas que corroboram as afirmações das epistemologias do Sul. A valorização da cultura oral e os diálogos estabelecidos junto aos fenômenos sociais, culturais, educacionais e políticos do mundo colocam a sociomuseologia em posição de “assumir a decolonialidade como uma possibilidade de atuar pelo reconhecimento daqueles que foram subalternizados ao longo da história” (Primo e Moutinho, 2021, p. 36).

Propostas que envolvam o despertar de uma consciência crítica por meio da produção de contranarrativas rompem os limites da linguagem, insurgem sobre marcos históricos e colocam em evidência o processo colonial predatório que envolve a política da memória, da estética, do conhecimento e dos corpos. Este conhecimento relativiza o protagonismo do conhecimento

científico proveniente das epistemologias do Norte e valoriza os conhecimentos orais e as experiências sociais, elementos importantes para a afirmação das epistemologias do Sul.

Em relação aos espaços formais de educação, os processos que envolvem produção e difusão de conhecimentos são similares. Ensino Superior e Educação Básica contemplam conteúdos difundidos, em grande parte das vezes, por processos de representação e repetição de “verdades oficiais”. Sendo assim, o presente artigo defende a reorientação curricular para o despertar de uma consciência crítica e coloca em evidência que ideias revolucionárias precisam de espaços não reacionários (Casali e Pasqualucci, 2020).

O CRIVO CRÍTICO DECOLONIAL NA EDUCAÇÃO: É PRECISO REORIENTAR E ABRIR OS CURRÍCULOS, NÃO OS PADRONIZAR!

A opção descolonial é epistêmica, ou seja, ela se desvincula dos fundamentos genuínos dos conceitos ocidentais e da acumulação de conhecimento.

Mignolo (2008, p. 290)

A superação das desigualdades, o respeito às diversidades e as práticas de justiça social almejadas pelo museu e pela universidade encontram consonância no conceito de justiça curricular defendido por Ponce (2018, p. 796):

A justiça pode e deve ser buscada em todos os momentos da existência, em gestos e palavras, nos vários espaços da vida social. Um dos espaços é o do currículo escolar, que tem potencial para construir processos e produtos justos ou injustos com suas proposições e ações. [...]. É possível e desejável que se junte a tantos outros meios sociais, culturais, políticos e até econômicos, para empreender na direção mais dignificante.

A justiça curricular é uma construção coletiva do currículo baseada nas experiências históricas significativas de educação/currículo, que visa dignificar todos os sujeitos da escola no presente e no futuro para além da escola.

Torres Santomé (2013, p. 9) diz que “[...] cada grupo humano possui uma imagem determinada do outro construída social e politicamente,

que condiciona as primeiras reações dessa aproximação”. Essa afirmação relaciona-se com a opção decolonial epistêmica (Mignolo, 2008) que as dimensões sociais da museologia e do currículo estimulam a convocar. A decolonização do currículo, nesse contexto, se materializa por meio de movimentos de construção de alternativas ao padrão oficial de poder. Quijano (2005) defende que a crítica do paradigma eurocêntrico da racionalidade é urgente e necessária, mediante a decolonização epistemológica, possibilitando a liberação das relações interculturais e o intercâmbio de experiências. Para o autor: “A decolonização é o piso necessário de toda revolução social profunda” (Quijano, 2005, p. 17).

No Brasil contemporâneo, a despeito de muitas lutas e avanços qualitativos e democráticos na educação, ainda é marcante a presença de políticas e práticas educativas que se aproximam daquilo que Paulo Freire chamou de “educação bancária” (Freire, 1987). Ou seja, perspectivas que visam à manutenção da ordem social vigente, nas quais a educação é subvertida e utilizada para o controle e a dominação cultural de sujeitos que são tomados como objetos, e sobre os quais são depositados conteúdos alienantes e impostos os valores e as “verdades” de quem detém o poder político e econômico. A concepção bancária de educação reproduz a ideologia dominante e, por isso, precisa mitificar a realidade. Ao lado disso, avançam projetos gerencialistas na educação, caracterizados pela adoção da meritocracia como princípio axial e a valorização do privado em detrimento do público, atendendo aos apelos do grande capital por crescimento incessante e a qualquer preço.

Um exemplo de política curricular colonizadora, voltada ao ensino superior, mas bastante articulada à educação básica, pode ser observado na atual Base Nacional Comum da Formação de Professores da Educação Básica (BNC-Formação), delineada durante o governo do presidente Michel Temer (2016-2018)¹⁰ e aprovada pelo Conselho Nacional Educação (CNE) na gestão seguinte, de Jair Bolsonaro (2019-2022).¹¹

10 A “nova” Política Nacional de Formação de Professores foi apresentada por Maria Helena Guimarães de Castro, secretária executiva do Ministério da Educação (MEC) na gestão Temer, empossada como presidenta do CNE, em 2020.

11 Resolução CNE/CP n.º 2, de 2019, que definiu as Diretrizes Curriculares Nacionais para a Formação Inicial de Professores para a Educação Básica e instituiu a Base Nacional

A Resolução CNE/CP n.º 2 (Brasil, 2019) revogou as Diretrizes Curriculares Nacionais (DCNs) para a formação inicial e continuada de professores de 2015, rompendo com reivindicações históricas de educadores, movimentos sociais e entidades acadêmico-científicas acerca da discussão sobre as identidades dos cursos de formação de professores no Brasil, da necessidade de atentar para a natureza sociopolítica da formação e da profissão docente, do vínculo indissociável entre teoria e prática, e da valorização dos profissionais da educação.

Embora o discurso oficial seja o de que a BNC-Formação tem como intenções melhorar a qualidade da formação docente e potencializar a implementação da Base Nacional Comum Curricular (BNCC)¹², uma análise crítica do texto da Resolução n.º 2 revela que ali está consubstanciada uma compreensão do aprendizado da docência como um tipo de “pacote” de habilidades e competências essenciais, definido aprioristicamente por especialistas, a ser transferido para os professores em formação. Padroniza-se e reduz-se dramaticamente o currículo das licenciaturas em função daquilo que está previsto na BNCC para a educação básica e que deve ser ensinado aos estudantes (admitindo-se versões para cada etapa e modalidade de ensino), ocultando “deveres de aprendizagem” com o manto do “direito à educação”. Adota-se, assim, uma visão elitista, instrumental e estreita do conhecimento necessário à profissão de professor, cujos parâmetros de qualidade são definidos a partir da construção de indicadores para mensurar e hierarquizar os processos de ensino-aprendizagem, sem diálogo, e sem que sejam consideradas questões de fundo sobre a formação e a escola, tais como: para quê,

Comum para a Formação Inicial de Professores da Educação Básica (BNC-Formação).

- 12 A BNCC é expressão de uma política pública lançada pelo MEC em 2015, cuja terceira versão foi homologada em 2017 pelo CNE. O intuito oficialmente declarado da BNCC é mitigar as desigualdades educacionais por meio da adoção de um currículo comum em todo o território nacional. Ocorre que a BNCC se alinha às recomendações do Banco Mundial e de outros organismos multilaterais de financiamento no tocante à reorganização dos sistemas educativos nos países em desenvolvimento, definindo como “boa educação” as médias aferidas pelos estudantes em testes padronizados de larga escala e, em consequência, produzindo centralização e estreitamento curricular (currículo mínimo), prescrições colonizadoras dos processos de criação de docentes e discentes, enxugamento da presença da diversidade no currículo e hierarquização de saberes.

por quê, a favor de quê, de quem, e para quem?, indispensáveis a um *que fazer* educativo contextualizado, plural e problematizador. Diante dessa perspectiva, fazemos eco à indagação de Grosfoguel: “Como é que no século XXI, com tanta diversidade epistêmica existente no mundo, estejamos ancorados em estruturas epistêmicas tão provincianas camufladas de universais?” (2016, p. 27).

Para além do controle sociocultural que uma política curricular colonizadora como a BNC-Formação objetiva, de acordo com Lino (2020), entre as suas intenções centrais está “[...] o aligeiramento curricular para atender aos interesses dos grupos privatistas (mercado educacional), hegemonizando o rentável nicho de produção de material didático, livros, softwares, pacotes e programas de gestão e de formação de professores” (Lino, 2020, p. 65). Percebe-se, pois, que a ideologia subjacente à BNC-Formação, em vez de valorizar a diversidade, que por vezes aparece em seu discurso oficial como um horizonte a ser conquistado, afirma o homogêneo como aquilo que o currículo deve proporcionar, promovendo a indiferença à diferença.

A necessária crítica à BNC-Formação não significa dizer que antes dela tudo caminhava de forma exemplar em relação à formação docente no país. Autores como Nóvoa (2013) e Zeichner (2013), ainda que falando de realidades outras, insistem na necessidade da realização de uma revolução transformadora nos processos de formação de professores; uma revolução que permita responder às necessidades de valorização do conhecimento docente, reconceitualizar a relação teoria-prática, e superar formas transmissivas e opressivas de educação, de modo a assegurar a função social da universidade e escola e oferecer uma formação com qualidade social aos educandos.

Na contramão de políticas e práticas de currículo colonizadoras, e em sintonia com perspectivas críticas de educação, afirmamos, inspirados por Paulo Freire (1991) e pelos autores citados anteriormente, a necessidade de reorientar o currículo, mas jamais de padronizá-lo.

Reorientar o currículo, seja no ensino superior, na educação básica ou em espaços não formais de educação, requer que se ponha em prática um conjunto de ações articuladas em prol da autonomia dos contextos educativos e de seus sujeitos, por meio da implantação de políticas e práticas que deem suporte ao desenvolvimento de projetos próprios, gestados nesses contextos

e instituições, e não impostos a eles. Isso se faz necessário para estimular a construção de programações educativas inovadoras, críticas e criativas, que tenham como ponto de partida a pesquisa sobre a realidade local.¹³

A expressão “reorientação curricular” denota o caráter histórico, processual e dialético do planejamento e do desenrolar das propostas político-pedagógicas, e diz do imperioso reconhecimento das demandas concretas das comunidades locais, do respeito que se deve ter por práticas e saberes já existentes, e da necessidade de superar as contradições que emergem de constantes análises coletivas da realidade, em direção às utopias definidas e redefinidas pelos sujeitos da prática educativa.

Com base nos escritos de Paulo Freire e em sua experiência como secretário da Educação da cidade de São Paulo, entre anos 1989 e 1991, no governo da prefeita Luiza Erundina de Sousa, do Partido dos Trabalhadores, pode-se dizer que a reorientação do currículo passa por três momentos distintos, não estanques, que se interpenetram e se articulam em uma espiral ascendente. O primeiro momento é o da “descrição e crítica da realidade”, no qual se busca apreender as visões de mundo e expectativas da comunidade local sobre seu contexto. Esta etapa implica a realização de sucessivas rodadas de problematização com os sujeitos, nas quais suas falas indicarão os aspectos fundamentais sobre os quais o trabalho educativo precisa incidir. O segundo momento caracteriza-se como de “análise da realidade”, cuja ênfase está na (re)organização da programação educativa a ser desenvolvida com a comunidade local, pautada pelas temáticas identificadas coletivamente no momento anterior. Os desafios e contradições levantados deverão ser desvelados de forma interdisciplinar e sistemática, em suas múltiplas dimensões, com o aporte de diferentes áreas do conhecimento e o imprescindível auxílio de uma equipe de educadores. Por fim, no terceiro momento, objetiva-se desenhar, conjuntamente, “propostas de ação” apoiadas por conhecimentos construídos durante a “análise da realidade”, e que possam oportunizar aos sujeitos formas distintas de intervir na realidade, tendo em vista a sua transformação (Saul, Saul e Voltas, 2021).

13 Sobre política e prática que envolvem reorientação curricular e produção de contranarrativas patrimoniais, vide Pasqualucci (2018 e 2021).

O neologismo freireano é pioneiro na adoção da perspectiva decolonizante da educação, constituindo-se em uma prática dialógica e intercultural voltada à valorização da criticidade, da liberdade do indivíduo e dos direitos humanos (Freire, 2008). Paulo Freire pensa a educação como uma prática relacionada à cultura e à valorização da diferença, de modo que a consciência crítica exercitada por meio do diálogo e das relações construídas entre o conhecimento e o cotidiano incentiva autonomia, emancipação e liberdade (Freire, 2008).

Evidentemente, o *que fazer* educacional crítico encontra desafios e obstáculos de diferentes ordens e passa por recuos e avanços históricos. Contudo, o engajamento a perspectivas decoloniais de educação e currículo tem como tarefa oferecer aos sujeitos possibilidades mais amplas de compreender e modificar suas realidades; possibilita que comunidades, contextos educativos e instituições desenvolvam ao máximo seu potencial pedagógico e o ponham a serviço da cidadania democrática, comprometida com a justiça social. Isso implica desenvolver ações integradas e coletivas que permitam (re)pensar as cidades como lugares propícios para o encontro e a partilha, com equipamentos educativos e culturais públicos, gratuitos e de grande qualidade, além da oferta de outras opções lúdicas e formativas que contribuam para a melhoria da qualidade de vida das pessoas (Carbonell, 2002); com destaque para dois espaços com grande potencial para a promoção de diálogos interculturais e decoloniais: o museu e a universidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Reforçando o que já foi dito anteriormente, as epistemologias do Sul referem-se às práticas e saberes produzidos a partir da ótica das vítimas dos sistemas de opressão, bem como às articulações que se podem estabelecer entre eles nas lutas contra a dominação, a violência do instituído e em favor da materialização de utopias libertadoras. A essas articulações Boaventura de Souza Santos denomina ecologia de saber, isto é, novos conhecimentos que não se constituem simplesmente da justaposição ou da adição de saberes diferentes, mas, sim, engendram campos de produção de saberes outros, híbridos,

de novas metodologias e métodos capazes de articular informações, gerar indagações, pesquisas e diálogos que resultem em conhecimentos entendidos como históricos, incompletos e não neutros (Santos, 2021, p. 199).

No campo da museologia, a subversão de modelos estabelecidos, bem como a contestação das verdades oficiais e a valorização das tradições orais têm sido praticadas pela sociomuseologia ou museologia social.¹⁴ A museologia social é, segundo Santos (2021, p. 288), “um exercício da sociologia das ausências e da sociologia das emergências que visa construir o arquivo e o museu pós-abissais em consonância com as epistemologias do Sul”.

As epistemologias do Sul rejeitam os padrões conceituais e teóricos pautados na matriz colonial de poder e, nesse sentido, o museu contemporâneo, sociomuseológico por excelência, está alinhado quando atribui visibilidade aos grupos invisibilizados e contempla em sua política projetos de reconhecimento inaugurados pelos movimentos sociais. “Sul” é uma metáfora epistêmica e não geográfica. Sendo assim, reitera-se a necessidade de afirmar as epistemologias do Sul no âmbito patrimonial e curricular.

A reorientação curricular aqui discutida como alternativa factível à padronização hegemônica das formas de organizar e desenvolver propostas formativas não significa substituir um tipo de conhecimento por outro, uma cultura por outra, ou subvalorizar os conhecimentos sistematizados. O que se pretende é desafiar os padrões dominantes e promover o atrito entre diferentes abordagens, interpretações e saberes sobre a realidade, propiciando a compreensão das relações de poder subjacentes à hierarquização dos conhecimentos, das manifestações culturais e das classes sociais. Uma educação como essa não nega o conflito e o confronto que surgem nos terrenos contestados da política educacional, das universidades, escolas e museus, mas busca problematizá-los por meio do diálogo democrático e radical.

bell hooks (2013, p. 51) diz que é preciso encarar a realidade e tomar consciência de que a maioria de nós aprende aquilo que é ensinado como

14 Sobre a distinção dos diferentes adjetivos que acompanham a museologia contemporânea, ver Pasqualucci, Schneider, Primo e Moutinho (2022).

verdade única e somos encorajados a acreditar que tais valores são universais. Aprendemos, ainda, a imitar esse modelo e a reproduzir tais verdades, que acabam por se tornar “oficiais”.

Refletir sobre narrativas patrimoniais e currículo e buscar contribuições para os debates sobre as disputas de poder que configuram construções de conhecimento, de memórias e de identidades implica confrontar conhecimentos instituídos. Este confronto, que revela a complexidade das relações e a perplexidade dos acontecimentos, capaz de transgredir, mas talvez insuficiente para superar em curto prazo o domínio das epistemologias do Norte, carrega consigo memórias do futuro para a construção de conhecimentos prospectivos que, por sua vez, podem afirmar as epistemologias do Sul, e, nessa perspectiva, refundar criticamente práticas patrimoniais e curriculares.

REFERÊNCIAS

- BARBUY, H. (org.). (1997). *Museu Paulista: um Monumento no Ipiranga. História de um edifício centenário e de sua recuperação*. São Paulo, Federação e Centro das Indústrias do Estado de São Paulo.
- bell hooks (2012). *Ensinando a transgredir. E educação como prática da liberdade*. São Paulo, Martins Fontes.
- BRASIL (2019). *Resolução n.º 2, de 20 de dezembro de 2019*. Define as Diretrizes Curriculares Nacionais para a Formação Inicial de Professores para a Educação Básica e institui a Base Nacional Comum para a Formação Inicial de Professores da Educação Básica (BNC-Formação). Brasília, Conselho Nacional de Educação, Conselho Pleno. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/docman/dezembro-2019-pdf/135951-rcp002-19/file>. Acesso em: 18 mar. 2022.
- BREFE, A. C. F. (2005). *O Museu Paulista: Affonso de Taunay e a memória nacional (1917-1945)*. São Paulo, Unesp/Museu Paulista.
- CARBONELL, J. (2002). *A aventura de inovar – a mudança na escola*. Porto Alegre, Artmed Editora.
- CASALI, A. e PASQUALUCCI, L. (2020). Museu e formação cultural: inovação curricular na contemporaneidade. *Revista e Currículo*, v. 18, n. 3, pp. 1315-1335. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/curriculum/article/view/49071>. Acesso em: 15 jun. 2021.
- COLI, J. (2005). *Como estudar a arte brasileira do século XIX?* São Paulo, Senac.

- DECOLONIZE this place (2021). Decolonial: operations manual. Nova York, DTP. Disponível em: https://static1.squarespace.com/static/5c5e0c57d86cc9226827c754/t/600b3b61caec9b2e049d6ca8/1611348841260/DTP_Decolonial+OM_ReaderSpreads_FINAL_lowres.pdf. Acesso em: 21 fev. 2022.
- FREIRE, P. (1991). *A educação na cidade*. São Paulo, Cortez.
- FREIRE, P. (1987). *Pedagogia do oprimido*. 11 ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra.
- FREIRE, P. (1996). *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. 36 ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra.
- FREITAS, L. C. de (2012). Os reformadores empresariais da educação: da desmoralização do magistério à destruição do sistema público de educação. *Educação e Sociedade*, Campinas, v. 33, n. 119, p. 379-404, abr.- jun.
- GRAMSCI, A. (1999). *Cadernos do cárcere: introdução ao estudo da filosofia, a filosofia de Benedetto Croce*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. 2 ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira. v. 1.
- GROSFOGUEL, R. (2016). A estrutura do conhecimento nas universidades ocidentalizadas: racismo/sexismo epistêmico e os quatro genocídios/epistemicídios do longo século XVI. *Revista Sociedade e Estado*, v. 31, n. 1, p. 25-49, janeiro/abril. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/se/a/xpNFt-Gdzw4F3dpF6yZVVGgt/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 10 jan. 2022.
- LIMA JUNIOR, C. (2015). *Um artista às margens do Ipiranga: Oscar Pereira da Silva, o Museu Paulista e a reelaboração do passado nacional*. Dissertação de mestrado em Culturas e identidades brasileiras. São Paulo, Universidade de São Paulo.
- LIMA JUNIOR, C. e NERY, P. (2019). Do “campônio paulista” aos “homens da Independência”: interpretações em disputa pelo passado nacional no Salão de Honra do Museu Paulista. *Anais do Museu Paulista: história e cultura material*, 27, pp. 1-47. DOI: <https://doi.org/10.1590/1982-02672019v27e22d2>. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/anaismp/article/view/155464>. Acesso em: 20 mar. 2022.
- LINO, L. A. (2020). “Base Nacional Comum da Formação como proposta de desmonte e descaracterização da formação”. In: CRUZ, G. B. da, FERNANDES, C. e FONTOURA, S. M. *Didática(s) entre diálogos, insurgências e políticas*. Petrópolis, RJ, DP et Alíi.

- MARINS, P. C. G. (2007). Nas matas com pose de reis: a representação de bandeirantes e a tradição da retratística monárquica europeia. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 44, pp. 77-104. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i44p77-104>. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/34563>.
- MELO, P. A. de F. (1888/1999). “O brado do Ipiranga ou a Proclamação da Independência do Brasil”. In: OLIVEIRA, C. H. de S. e MATTOS, C. V. de. *O Brado do Ipiranga*. São Paulo, Edusp/Museu Paulista da USP, Imprensa Oficial.
- MENESES, U. T. B. de. (1994). Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico. *Anais do Museu Paulista: história e cultura material*, v. 2, n. 1, pp. 9-42. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0101-47141994000100002>. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/anaismp/article/view/5289>. Acesso em: 20 mar. 2022.
- MIGNOLO, W. D. (2005). “A colonialidade de cabo a rabo: o hemisfério ocidental no horizonte conceitual da modernidade”. In: LANDER, E. (org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires, Clacso, pp. 71-103. Colección Sur-Sur. Disponível em: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/lander/pt/>. Acesso em: 10 jan. 2022.
- MIGNOLO, W. D. (2008). Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. *Cadernos de Letras da UFF*, n. 34, pp. 287-324. Disponível em: http://professor.ufop.br/sites/default/files/tatiana/files/desobediencia_epistemica_mignolo.pdf. Acesso em: 20 maio 2021.
- MIGNOLO, W. D. (2017). Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 32, n. 94, pp. 1-18. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/nKwQNPrx5Zr3yrMjh7tCZVk/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em: 5 maio 2021.
- NEMO (2020a). Network of European Museum Organizations. Survey on the impact of the COVID-19 situation on museums in Europe. *Nemo*. Disponível em: https://www.nemo.org/fileadmin/Dateien/public/NEMO_documents/NEMO_COVID19_Report_12.05.2020.pdf. Acesso em: 10 out. 2021.
- NEMO (2020b). Network of European Museum Organizations. Initiatives and actions of museums in the corona crisis. *Nemo*. Disponível em: https://www.nemo.org/fileadmin/Dateien/public/NEMO_documents/Initiatives_of_museums_in_times_of_corona_4_20.pdf. Acesso em: 10 out. 2021.

- NÓVOA, A. (2013). Nada substitui um bom professor: propostas para uma revolução no campo da formação de professores. In: GATTI, B. et al. (orgs.). *Por uma política nacional de formação de professores*. São Paulo, Editora Unesp, pp. 199-210.
- PASQUALUCCI, L., SCHNEIDER, A. L., PRIMO, J. e MOUTINHO, M. (2022). Sociomuseologia, Diversidade e Educação: por um currículo crítico, plural e dialógico. *Revista e-Curriculum*, São Paulo, v. 20, n. 1, pp. 316-346. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/curriculum/article/view/54682>. Acesso em: 10 jan. 2022
- PASQUALUCCI, L. (2018). *O currículo da formação cultural: parceria Universidade e Museu*. Tese de doutorado. São Paulo, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.
- PASQUALUCCI, L. (2021). Projeto PUC Museus: práxis museológicas desenvolvida na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). *Revista CPC*, São Paulo, v. 16, n. 32, p. 85-111, jul/dez. Disponível em: <[https:// www.revistas.usp.br/cpc](https://www.revistas.usp.br/cpc)>. Acesso em: 10 maio 2022.
- PONCE, B. J. (2018). O currículo e seus desafios na escola pública brasileira: em busca de justiça escolar. *Currículo sem Fronteiras*, v. 18, n. 3, p. 785-800, set./dez.
- QUIJANO, A. (2005). “Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina”. In: QUIJANO, A. *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: Clacso, p. 117-142. Disponível em: http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12_Quijano.pdf. Acesso em: 10 jan. 2022.
- SANTOS, B. de S. (2018). *Na oficina do sociólogo artesão: aulas 2011-2016*. São Paulo, Cortez.
- SANTOS, B. de S. (2021). *O fim do império cognitivo: a afirmação das epistemologias do Sul*. Belo Horizonte, Autêntica.
- SAUL, A. M., SAUL, A. e VOLTAS, F. C. Q. (2021). A política e a prática da gestão do currículo em São Paulo: ensinamentos de Paulo Freire à frente da secretaria municipal de educação (1989-1991). *Revista Brasileira de Política e Administração da Educação*, v. 37, p. 628-652.
- SCHWARCZ, L. M. (1998). *As Barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo, Companhia das Letras.
- SCHWARCZ, L. M., STUMPF, L. K. e LIMA JUNIOR, C. (2013). *A Batalha do Avaí: a beleza da barbárie. A Guerra do Paraguai pintada por Pedro Américo*. Rio de Janeiro, Sextante.

- TORRES SANTOMÉ, J. (2013). *Currículo escolar e justiça social: o cavalo de Troia da educação*. Porto Alegre, Penso.
- VEJO, T. P. (2001). Pintura de historia e imaginário nacional: el pasado en imágenes. *Historia y Grafia*, n. 16, pp. 73-110.
- ZEICHNER, K. (2013). *Políticas de formação de professores nos Estados Unidos: como e por que elas afetam vários países no mundo?* Belo Horizonte, Autêntica.

Uma história de longa duração: a museologia e a restituição de acervos coloniais

JUDITE PRIMO
MARIO MOUTINHO

O campo da museologia comemora em 2022 meio século de vinculação explícita com o social. Há exatos 50 anos ocorreu, no Chile de Allende, um Seminário Regional da Unesco sobre Museus, em parceria com o Conselho Internacional de Museus (Icom), onde, pela primeira vez, foram adotadas mudanças no seu formato original nomeadamente a aceitação do espanhol como idioma de trabalho e, ao invés de receber apenas profissionais de museus, foram convidados para intervir sobre seus domínios particulares e/ou atuar como líderes dos debates, especialistas de outras disciplinas oriundos da América Latina. Também no decorrer deste seminário foi proporcionado aos participantes, uma imersão em experiências socioculturais em curso no Chile.

Esse Seminário, conhecido como Mesa Redonda de Santiago, ocorreu em 1972 tendo como tema central o “Desenvolvimento e o papel dos museus no mundo contemporâneo” centrado sobre as problemáticas sociais e culturais da América Latina.

Acerca do impacto desse encontro sobre os participantes, Grete Mostny escreveu:

Como museólogos latino-americanos, estamos profundamente gratos à Unesco por ter nos dado a oportunidade de nos reunirmos nesta Mesa Redonda, que foi exclusivamente nossa, de americanos de língua espanhola e portuguesa, e tratou apenas de nossos problemas.

Em geral, poucos museólogos de países latino-americanos têm conseguido participar de assembleias ou mesas redondas na Europa ou nos Estados Unidos; e é por isso que nossos problemas tendem a ser deixados de lado,

não obstante o fato de que aqueles entre nós que podem ir a tais reuniões sentem que temos muitas preocupações comuns, mesmo que nossos museus estejam espalhados pelo continente a partir de 30' de latitude norte até 30' S. latitude.

O “encontro de família” em Santiago (Chile) nos satisfaz muito. Pudemos definir o tipo de museu que é relevante para as nossas necessidades – o museu integral – ou seja, aquele que participa ativamente da vida nacional e recria os contextos dos objetos que expõe. O contato com especialistas latino-americanos – os líderes das mesas redondas – em outros ramos do aprendizado nos deu um novo ângulo de visão. Era como se estivéssemos olhando através de binóculos, mas do outro lado: em vez de ver os problemas internos ampliados, tínhamos uma visão clara e precisa do museu na perspectiva do mundo ao seu redor. (Mostny, 1973, p. 125; tradução nossa)¹

Esse talvez tenha sido o primeiro Seminário da Unesco com ressonância direta sobre a definição dos museus no âmbito do Icom e, como consequência direta, para a atuação de museus numa escala internacional. No ano de 1974 o Icom, inspirado em Santiago, adotou como definição de museu:

[...] uma instituição permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, e que realiza pesquisas sobre

1 No original: “*As Latin American museologists, we are deeply grateful to Unesco for having given us the opportunity to meet together at this round table, which was exclusively ours, that of Spanish and Portuguese speaking Americans, and dealt only with our problems. In general, it has been possible for very few museologists of Latin American countries to participate in assemblies or round tables in Europe or the United States; and this is why our problems tend to be left to one side, notwithstanding the fact that those amongst us who can go to such meetings sense that we have many common concerns, even if our museums are scattered over the continent from 30' N. latitude as far as 30' S. latitude. The ‘family meeting’ in Santiago (Chile) greatly satisfied us. We were able to define the type of museum that is relevant to our needs-the integral museum -that is, one which takes an active part in national life and re-creates the contexts of the objects it exhibits. The contact with Latin American experts-the round table discussion leaders-in other branches of learning gave us a new angle of vision. It was as if we were looking through field glasses but from the other end: instead of seeing internal problems magnified, we had a clear and precise vision of the museum in the perspective of the world around it.*”

os testemunhos materiais do homem e seu meio, que ele adquire, conserva, investiga, comunica e expõe, com fins de estudo, educação e deleite. (Icom, 1974; tradução nossa)²

A ideia de Museu como uma instituição a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento orientou novos modelos de museus e novas práticas museológicas ao longo das cinco décadas seguintes. Esse foi um período fundamental para as transformações ocorridas na museologia numa escala internacional em virtude do impacto que os movimentos de contestação política e social produziram no contexto museal.

Habitualmente essas transformações são lidas e enunciadas como tendo sido apenas promovidas na Europa e nos EUA, no âmbito do complexo movimento de maio de 68 e das contestações contra a Guerra no Vietnam. Mas, na verdade, essa ebulição socio-política-cultural deu-se em vários locais razão pela qual importa alargar o olhar e referenciar por exemplo as lutas independentistas e/ou anti neo-colonialismo ocorridas em particular em África, assim como o profundo movimento em prol de direitos políticos e civis na América. Basta lembrar a título de exemplo a obra e a vida de Mahatma Ghandi, Amílcar Cabral, Aimé Césaire, Frantz Fanon, Malcolm X, Rigoberta Menchú, Samir Amin, Luther King, Angela Davis ou Lélia Gonzalez.

África, América do Norte e América latina, viveram tensões internas, que resultaram nos processos de descolonização político-administrativa, nas tensões e reajustes do período pós-colonial, e nas conquistas de estruturas governativas democráticas na América Latina.

Esse foi um período que serviu de forja para uma museologia que assumia seu compromisso social, vinculada às comunidades, aos grupos subalternizados, promovendo expressões locais e nacionais e permitindo a construção de narrativas compartilhadas entre técnicos, especialistas e sociedade civil. Foi o momento em que se desenharam, no cenário internacional, novas tipologias de museus como os ecomuseus, museus locais,

2 No original: “[...] is permanent institution in the service of society and its development, open to the public, which acquires, conserves, researches, communicates and exhibits the tangible and intangible heritage of humanity and its environment for the purposes of education, study and enjoyment.”

museus comunitários, museus de território e museus de vizinhança. Modelos e expressões museais que adotaram novas abordagens em relação ao património e às memórias coletivas, alargando assim a noção de objeto museológico. Os museus de tessitura social foram ocupando espaço num cenário, anteriormente exclusivo dos museus disciplinares de artes, arqueologia, história, antropologia e ciências naturais, herdeiros da classificação sistemática da Modernidade que em última instância conduziu a uma leitura parcial e hierarquizada dos patrimónios musealizados.

A década de 80 foi marcada pelo Movimento Internacional de Nova Museologia (Minom), que reconheceu a diversidade de modelos museais e fomentou as expressões museológicas comunitárias e dialógicas.

No I Encontro Internacional “Ecomuseus - Nova Museologia”, que teve lugar no Canadá em 1984, foi trabalhado pelos participantes um documento de reflexão que dava conta da existência de onze “características específicas da Nova Museologia” (I Atelier Internacional Ecomuseus – Nova Museologia, 1984), enunciadas como sendo marcantes nestes novos processos museológicos, a saber: a) a memória coletiva assumida como o principal património; b) o sujeito social em substituição aos objetos bi e tri dimensionais das coleções; c) as práticas museológicas assumindo o movimento e a transformação das esferas sociais e culturais numa tendência de contrariar a estagnação nas instituições museológicas; d) os indivíduos e os objetos museais postos ao serviço do desenvolvimento comunitário; e) o alargamento da noção de espaço arquitetónico como locus da ação museal para a adoção do território como espaço de intervenção, estudo e apropriações patrimoniais; f) a interdisciplinaridade assumida como base da museologia; g) a interpretação assumida pelas museografias enquanto metodologia; h) as técnicas museológicas assumindo a participação comunitária; i) a mudança da noção de visitante passivo para a adoção da ideia de comunidade interventiva; j) a adoção das memórias coletivas e dos sujeitos sociais como objeto da museologia; l) a renovação das atitudes e hábitos de trabalho passando a integrar a intervenção e participação comunitária.

Essas características assinalavam também uma dimensão internacional, englobando todos os novos encaminhamentos naquilo que mais tarde viria a ser entendida como uma *Altermuseologia* (Mayrand, 2009), respeitadora do direito à diferença.

Mudanças profundas que impactaram o campo museológico. Numa primeira fase as ações e processos estiveram ligados às denúncias e superação das opressões de classe e evidenciavam a dicotomia entre urbanidade e ruralidade. A partir de finais dos anos 90 as questões de gênero, sexualidade e raça passaram também a ser tratadas por estes museus e processos museológicos, configurando assim uma segunda fase deste processo de transformação em prol da assunção do social nas práticas e no pensamento museológicos que, progressivamente se desenha em torno de uma museologia com preocupação interseccional.

Toda essa reflexão sobre o panorama histórico, que antecede a socio-museologia, é fundamental para entendermos o nascedouro desta tessitura social que impacta a museologia dos nossos dias e os novos desafios progressivamente assumidos.

A MUSEOLOGIA NO SUL GLOBAL

Na contemporaneidade a museologia social – que se caracteriza pela insurgência dos seus processos, que se afirma no questionamento social e na tomada de posição contra as injustiças socio-políticas-culturais – tem promovido narrativas que alimentam a crítica ao eurocentrismo e ao epistemicídio e com isso, fomenta processos museológicos cada vez mais decoloniais.

O reconhecimento de uma museologia decolonial conduz-nos a buscar entender e revelar os contornos e os percursos dessa museologia que se expressa e se repensa para além da Europa. O entendimento eurocêntrico sobre quem e onde se produz o saber, com impacto na museologia e nos museus, assume o Sul como a periferia do mundo contemporâneo, portanto desprovido de inovação, transformação e de rigor teórico e científico. É, neste contexto, cada vez mais urgente olhar e entender o eixo Sul-Sul na sua matriz teórica e aplicada, sem submissão ao eurocentrismo que inviabiliza e

subalterniza a autonomia do pensamento museológico extraeuropeu. Com efeito, importa reconhecer a riqueza, a diversidade e a capacidade de inovação demonstradas pelas práticas e pensamento museológico no Sul global.

Neste locus a museologia tem vindo a afirmar-se em torno da cultura, do património e das memórias locais, ganhado contornos de uma museologia nativa, baseada na reflexão e afirmação de compromissos com a realidade local do seu território, história e populações.

Sem dúvida que o desenvolvimento da museologia de matriz social tanto na América Latina como na África e na Ásia,³ acabou por colocar novas premissas para o questionamento da origem dos acervos coloniais que enchem as caves e exposições permanentes de muitos museus europeus.

De novo trata-se de um diálogo marcado por um entendimento tão colonial quanto as condições que presidiram à sua constituição. Ou seja, se no início foram as regras impostas pelos países colonizadores que asseguraram a apropriação desses acervos, numa relação totalmente desigual, (colono/colonizado), no momento da restituição tornou-se corrente o direito imposto pelas instituições europeias e norte-americanas para definir as regras que deveriam presidir à sua eventual restituição. A saber aquilo que os Museus estariam na disposição de dispensar, tanto quanto a definição das condições técnicas, profissionais e institucionais, dos museus que poderiam vir a acolher esses acervos.

Por outro lado, está por esclarecer em que medida alguns destes museus europeus apenas veem na restituição, uma forma de reduzir os próprios encargos com essas coleções, porque simplesmente deixaram de servir as pretensões imperiais anteriores, como resultado dos processos de independência formal que ocorreram em particular a partir dos anos 60.

Com efeito, a possibilidade de acesso aos portos africanos do comércio internacional (vulgo norte-americano) estava claramente inscrita nos termos em que os EUA aceitaram fornecer ao Reino Unido o material militar de que tanto necessitava durante a II Guerra Mundial. Foi o tempo da

3 Ver, por exemplo: Davis (2011, pp. 320) e Galla (1995, pp. 315-322).

[...] desmontagem do Império britânico, o acesso ao comércio e aos bens de meio mundo de colónias essencialmente britânicas, francesas, belgas e portuguesas. A Carta do Atlântico e o Lend-Lease Act revelavam-se agora plenamente, como etapas da nova partilha do mundo onde em breve a independência das colónias se traduzia para os EUA como uma garantia de acesso às suas riquezas naturais, à revelia dos interesses das ex-potências coloniais, tendo apenas que lidar com a recém instituída burguesia local já que as polícias e exércitos dos EUA, em conluio com as polícias e exércitos dos antigos países coloniais, se tinham encarregue de destruir a geração daqueles que assumiram as lutas pela independência.⁴ Na verdade, tudo foi feito para destabilizar e afastar do poder todo e qualquer partido político ou movimento que tivesse por objetivo tirar a África do subdesenvolvimento. (Moutinho, 2011, p. 181)

A Carta do Atlântico e o Lend-Lease Act estão certamente na origem de uma nova dominação por parte dos EUA na África e na Ásia que se adicionou à decadente relação colonial pré-existente.

Neste contexto, muitas vezes não referenciado, se compreende que das independências resultantes deste longo processo, não resultou o fim do quadro colonial, nem a nível económico nem a nível cultural, na medida em que a ideologia colonial se manteve no essencial nas relações internacionais e nas próprias burguesias locais.

Estes factos induzem que a restituição dos bens culturais é uma questão complexa, que não pode partir do princípio generalizado, mas redutor, que os museus europeus não teriam na África verdadeiros interlocutores.⁵

Aceite-se o princípio da restituição, porque tudo o que foi acarreado para a Europa durante a relação colonial, deve ser considerado ilegítimo e, por isso, devolvido aos seus legítimos proprietários, quer sejam indivíduos, museus, coletividades, instituições locais ou nacionais, pois só assim o processo será certamente assertivo, se baseado no diálogo entre as partes.

4 Lembremos por exemplo Amílcar Cabral, Guiné Bissau, 1973; Ruben Um Nyobe, Camarões, 1958; Felix Moumie, Camarões, 1960; Patrice Lumumba, Congo, 1961; Sylvanus Olympio, Togo, 1963; Mehdi Bem Barka, Marrocos, 1965; Eduardo Mondlane, Moçambique, 1969.

5 Ver: Temudo (2022).

Importa também pensar que uma parte considerável dessas coleções foram constituídas em pleno século XX, quando a seguir à Conferência de Berlim (1885) sobre a partilha da África, houve uma necessidade de cada potência colonial afirmar o seu controle dos territórios e dos seus habitantes na África. Foi também o tempo de construir uma nova ideologia colonial, mais distante dos dogmas anteriores da teologia, que mobilizasse para a empresa colonial uma opinião pública favorável ao Capital e aos Bancos, ao recrutamento de tropas, de administradores e de colonos/capatazes de modo a transformar as riquezas potenciais em ações cotadas nas Bolsas de Paris, Londres ou Nova Iorque.

Se se torna difícil identificar a proveniência de acervos passados séculos sobre a sua constituição, o mesmo já não se pode dizer do que foi constituído no século XX. Em muitos casos fruto de expedições “científicas” que tinham por finalidade encher os museus e exposições coloniais, essas coleções eram acompanhadas por documentação que informa pelo menos dos lugares, senão da identificação das pessoas que foram então despossuídas.

A título de exemplo, podemos referir uma exposição intitulada “Povos e Plantas”, que tem por base os acervos transferidos em 2015 do antigo Instituto de Investigação Científica Tropical (IICT) para o Museu Nacional de História Natural e da Ciência (MUHNAC) pertencente à Universidade de Lisboa onde se encontra uma vitrina com o “Instrumental” e uma fotografia do “curandeiro” Artur Murimo Mafuma.

Na legenda pode ler-se

Aqui podemos ver o instrumental do curandeiro Artur Murimo Mafuma, Ñanga da Matola, trazido para Portugal pela Missão Antropológica de Moçambique em 1956. Joaquim Santos Júnior (1901-1990), chefe da missão, conheceu-o quando Mafumo se encontrava preso, e todo o seu instrumental apreendido pelas autoridades coloniais. Através da conversa estabelecida, foi possível recolher, não apenas os instrumentos e as mezinhas, mas também os receituários, anotados nos manuscritos de Santos Júnior.

Tudo é apresentado de forma a tornar natural a exposição: o antropólogo Santos Junior conheceu Mafumo, quando este se encontrava preso... pelo que o *sujeito da história*, o “curandeiro”, *estava lá*. Por isso a “recolha”

pôde ter lugar, porque já tinha sido “*apreendido* pelas *autoridades* coloniais”, pelo que, “*naturalmente*”, foi embarcada para Lisboa, estando agora também, “*naturalmente*” apresentada na exposição do MUHNAC.⁶

Podemos perguntar em que medida a utilização deste acervo foi objeto de uma reflexão que permitisse, em vez de reproduzir o discurso colonial (estávamos a 5 anos do início da guerra de libertação em Angola) expografar uma vitrina que pudesse sustentar uma reflexão fora dos limites da reprodução rudimentar da argumentação e terminologia da ideologia colonial (ver figuras 1, 2 e 3).

Faltaria ao menos uma *vitrina* que questionasse o que levou o Governo da altura (2015) a transferir esses acervos para um Museu Nacional de História da Natural, (atual MUHNAC) como teria sido óbvio há dois séculos atrás, no tempo do Marquês de Pombal e das suas “viagens filosóficas”

Faltaria também um espaço na exposição, que questionasse onde estaria atualmente Artur Murimo Mafuma, seus filhos ou netos, que continuam a ser os legítimos proprietários dos referidos objetos.

Também nos podemos questionar sobre o efeito que tal vitrine tem sobre a perceção desse fragmento da história colonial nas turmas escolares e no público em geral.

Não seria tempo do Museu em vez de exhibir os objetos “recolhidos”, procurar a família de Artur Murimo Mafumo (email, morada, telefone, WhatsApp...) e, como forma de reparação, pelo menos restituir este Património aos seus legítimos proprietários? Mas sem perguntas nem exigência determinadas pela colonialidade do poder.⁷

Neste caso, como em tantos outros museus por esse País fora e por essa Europa fora, nem seria necessário recorrer às recomendações sobre a repatriação de bens culturais, nem ao Relatório Macron (Sarr e Savoy, 2018) para enquadrar este assunto. Bastaria devolver aos seus donos ou descendentes o que deles sempre foi.

6 Sobre Artur Murimo Mafuma e sobre este acervo, veja-se o artigo de Ana Roque (Roque, 2000, pp. 33-52).

7 A tríade acerca a colonialidade, estruturada nos pilares do saber, poder e ser, foi definida por Anibal Quijano em 2005.

Pelo nosso lado preferimos pensar que tal atitude apenas traria para o MUHNAC, e para outras instituições em idêntica situação, o reconhecimento de um dever que tarda em ser cumprido, mesmo que com 65 anos de atraso. Um ato simbólico e exemplar que permitiria resolver e orientar sem delongas, muitas das dúvidas que a ideologia colonial atualmente dominante, persistentemente procura com sucesso atraparalhar a razão. O tempo da colonização continua presente tanto quanto a ideologia colonial. Tal qual uma espécie de ruminância da colonialidade.

Assim, provavelmente, a maior parte dos acervos coloniais poderiam ter um princípio de encaminhamento, balizado pela pedagogia decolonial.

Quando os museus estiverem preparados para enfrentar a realidade, talvez possam encontrar as soluções adequadas, para que de forma partilhada seja encontrado um destino para as apropriações ilegítimas do tempo colonial ou para a formulação de narrativas decoloniais. (Primo e Moutinho, 2021, p. 94)

Mas isso significa que os museus europeus necessitam de fazer uma profunda reflexão sobre a sua própria história, não à luz da persistente ideologia colonial, que continua a estar presente nos manuais escolares, nos meios de comunicação, nos tribunais e nas esquadras da Polícia, mas à luz de um pensamento crítico que clarifique os processos e possa assim abrir espaço para um diálogo construtivo. São raras as tentativas desenvolvidas neste sentido, sendo que em Portugal os museus com coleções africanas se mantêm no essencial no quadro da ideologia colonial. Toda a argumentação é possível à condição de poder adiar decisões, complicar processos, criar impossibilidades jurídicas, anular o óbvio.

Referência deve ser feita, no entanto à proposta apresentada na Assembleia da República em Portugal, pela Deputada Joacine Katar Moreira em janeiro de 2020 sem que, no entanto, se vislumbre uma qualquer mudança de entendimento destas questões

Atendendo à sua longa história colonial, Portugal tem agora oportunidade de fazer parte destes debates ao nível institucional e pode escolher ser parte de um movimento que congrega a procura de justiça histórica, ao mesmo tempo que responde às necessidades e desafios do tempo presente. Compreender que a cultura, as artes e o imaginário identitário são atravessadas simbolicamente por tensões e lógicas coloniais moldadas pela história das ideologias coloniais,

de modo a dar lugar à desconstrução e questionamento dos sistemas de hierarquia e das desigualdades estruturais, confrontando as questões da representatividade, combatendo os estereótipos e clichés e restituindo as obras de arte ou objetos. (Moreira, 2020)

Nada suscita a dúvida sobre a necessidade de fazer uma leitura crítica do passado colonial português. E, no entanto, essa leitura poderia contribuir para o estabelecimento de relações sociais mais respeitadoras da Dignidade Humana tal como propõe a Recomendação sobre a Proteção e a Promoção dos Museus e Coleções, de sua Diversidade e de sua Função na Sociedade (Unesco, 2015).

A recente declaração do Grupo de Trabalho de Peritos sobre Afrodescendentes em Portugal da ONU (setembro 2021) não deixa dúvidas quanto ao longo caminho, que algum dia os museus e a sociedade portuguesa deverão enfrentar para ultrapassar os fantasmas da sua própria história.

19. A identidade portuguesa continua a ser definida pelo seu passado colonial e pelo seu envolvimento direto no tráfico de metade de todos os africanos escravizados no tráfico transatlântico de escravos. Os esforços de igualdade racial não confrontaram a importância de uma ampla renegociação da identidade portuguesa.

79. O Governo deve intensificar os esforços para dismantlar o racismo, o apagamento persistente e os estereótipos raciais predominantes na comunicação social portuguesa, bem como facilitar uma maior representação dos afrodescendentes nos media.

70. O Governo deve rever e desenvolver currículos específicos e correspondentes materiais didáticos que respeitem e reconheçam a história, incluindo a colonização, a escravização, o comércio transatlântico e o tráfico de africanos, o papel dos afrodescendentes na construção de Portugal e o seu contributo para o desenvolvimento, diversidade e riqueza do concelho.

71. Os livros didáticos e os materiais educacionais devem ser revistos, e os professores educadores devem ser preparados para ensinar a todos os alunos portugueses uma história precisa, inclusive com referência ao colonialismo, escravização e comércio e tráfico de africanos escravizados em Portugal e sua conexão com as manifestações atuais de racismo sistêmico. (ONU, 2021)

Compreendendo que a repatriação dos acervos coloniais é parte das lutas contemporâneas contra o racismo, devemos perguntar, face a citada

declaração da ONU e da Recomendação da Unesco de 2015, qual a parte destas tarefas que os Museus podem e devem assumir tendo em vista o desenvolvimento de uma sociedade mais inclusiva, democrática e respeitadora dos direitos humanos.

É certamente tempo de compreender que a história dos acervos de origem colonial não começou com a questão da repatriação e da reparação desses mesmos acervos, nem com o Relatório Macron.⁸ Da mesma forma que compreendemos *O perigo de uma história única*, de acordo com a reflexão de Chimamanda Ngozi Adichie (2019), faz-se necessário repensar o lugar que os museus devem ocupar na construção de novas narrativas e na assunção de novos posicionamentos que ampliem possibilidades de compreensão da história.

A colonialidade é certamente encontrada nos processos coloniais, mas tal com tratada por Anibal Quijano (2005), ela permanece como uma estrutura infiltrada nas sociedades como um padrão mundial do poder capitalista, alimentando a estratificação social em raça, a dominação por meio do patriarcado e do controle da sexualidade, operando em todos os planos e dimensões da vida subjetiva e material da existência da vida cotidiana, expressando-se por meio da tríade da colonialidade do poder, do saber e do ser.

Não podemos esquecer, que para a permanência desses processos, eles se reinventaram ao longo dos tempos, de forma a permitir a sua presença até a atualidade. De forma presente e constante eles formataram e condicionaram os conflitos pela dominação hegemónica que serve ao capital financeiro – quer se trate do Iraque, do Afeganistão, da Palestina ou da Ucrânia – desde a Conferência de Berlim (1885) até à atualidade.

Aos museus de tessitura social cabe um papel da maior relevância ao serviço de uma pedagogia decolonial que inspire seus utilizadores, intervenientes e beneficiários a uma leitura crítica do mundo.⁹

8 Em 2018 o presidente francês Emmanuel Macron encomendou a Bénédicte Savoy e a Felwine Sarr um estudo sobre o património de origem africana nas colecções públicas francesas, que resultou um relatório de 100 páginas que ficou conhecido como Relatório Macron.

9 A Leitura Crítica do Mundo com algo precedente à leitura da palavra pelo alfabetizando, foi tratada por Paulo Freire em algumas das suas obras. Ver por ex.: Freire (1997).

À sociomuseologia, enquanto herdeira de Santiago, assumindo e inspirando práticas e processos museológicos de matriz crítica e dialógica, cabe-lhe a denúncia, mas sobretudo compete-lhe a urgência de se assumir como uma museologia insurgente ao serviço da ampliação das noções de diversidade cultural, de cidadania global e compromisso com os direitos humanos.

REFERÊNCIAS

- I ATELIER INTERNACIONAL ECOMUSEUS - NOVA MUSEOLOGIA (1984). *Novelle Muséologie: Aspects formels et spécifiques*. Disponível em: http://www.minom-icom.net/_old/signud/DOC%20PDF/198401904.pdf.
- ADICHIE, C. N. (2019). *O perigo de uma história única*. São Paulo, Companhia das Letras.
- DAVIS, P. (2011). *Ecomuseums: A Sense of Place*. Bloomsbury Academic ISBN13: 978-1847062574, pp. 320.
- FREIRE, P. (1997). *Professora sim, tia não*. São Paulo, Olho D'Água.
- GALLA, A. (1995). *Authenticity: Rethinking heritage diversity in a pluralistic framework. Nara convention on authenticity in relation to the world heritage convention*. Paris, World Heritage Bureau, Unesco, pp. 315-322.
- ICOM (1974). "Section II – Definitions, Article 3". In.: ICOM Statutes. General Conference, Copenhagen, ICOM.
- MAYRAND, P. (2009). Parole de Jonas essais de terminologie, Augmentés des chroniques d'un altermuséologue. *Cadernos de Sociomuseologia*, v. 31, n. 31. Disponível em: <https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/481>.
- MOREIRA, J. K. (2020). Proposta de aditamento à Proposta de Lei n.º 5/XIV/1 Aprova o Orçamento do Estado para 2020. Lisboa, Assembleia da República de Portugal.
- MOSTNY, G. (1973). Introduction. *Museum. The role of museums in today's Latin America*, v. XXV, n. 3, Unesco, Paris.
- MOUTINHO, M. (2011). *Países ricos e países pobres, globalização ou neoliberalismo?* Lisboa, Colibri.

- ONU (2021). Statement to the media by the United Nations Working Group of Experts on People of African Descent. Recommendations. Conclusion of its official visit to Portugal (29 November-6 December, 2021). Portugal, ONU. Disponível em: <https://www.ohchr.org/en/statements/2021/12/statement-media-united-nations-working-group-experts-people-african-descent>. Acesso em: 14 jun. 2022.
- PRIMO, J. e MOUTINHO, M. (2021). Acervos coloniais: para uma leitura crítica das heranças. *Boletim Icom Portugal*, Série III, n. 17, dezembro, pp. 91-97. Disponível em: https://icom-portugal.org/wp-content/uploads/2022/01/boletim_ICOM_portugal_17_dez_2021-1.pdf.
- QUIJANO, A. (2005). *Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. A colonialidade do saber, eurocentrismo e Ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires, Clacso. Disponível em: http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12_Quijano.pdf.
- ROQUE, A. (2000). Conversas com Artur Mafumo, Nanga da Matola. In: História de Além-Mar, 1, Lisboa. *Anais...* Lisboa, Cham, pp. 33-52
- SARR, F. e SAVOY, B. (2018). *Rapport sur la restitution du patrimoine culturel africain. Vers une nouvelle éthique relationnelle*. Disponível em: <http://restitutionreport2018.com/>.
- TEMUDO, A. (2022). Current challenges for African cultural heritage: a case study of Guinea-Bissau, *Midas*, 13. Disponível em: <http://journals.openedition.org/midas/2909>. Acesso em: 21 dez. 2021.
- UNESCO (2015). *Recomendação sobre a Proteção e a Promoção dos Museus e Coleções, de sua Diversidade e de sua Função na Sociedade*. Paris, Unesco.

Museus para quê? Museus para quem?: acesso aos museus e ao patrimônio cultural sob a ótica da democratização e do pensamento decolonial

VIVIANE PANELLI SARRAF

Este texto visa apresentar um breve histórico do pensamento e das ações na área de Acessibilidade em Museus para pessoas com deficiência e novos públicos, de meados do século XX até a atualidade. Será dada ênfase especial à produção teórica e aos projetos empíricos de Waldisa Rússio, museóloga brasileira pioneira na área, pesquisados no Fundo Waldisa Rússio, salvaguardado pelo Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP), durante minha pesquisa de pós-doutorado em Museologia junto ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia, no Museu de Arqueologia e Etnologia da USP, e em minha atuação como pesquisadora colaboradora no IEB-USP na coordenação do Projeto Jovem Pesquisador Fapesp “O Legado Teórico de Waldisa Rússio para a Museologia Internacional”. Também será considerada a produção decorrente dos eventos internacionais sobre acessibilidade em museus empreendidos pelo Grupo de Estudo e Pesquisa em Acessibilidade em Museus (Gepam), sob minha coordenação, junto a essas instituições.

Segundo o Artigo 27 da Declaração Internacional dos Direitos Humanos (1948) “Todo ser humano tem o direito de participar livremente da vida cultural da comunidade, de fruir das artes e de participar do progresso científico e de seus benefícios”.

FUNÇÃO EDUCATIVA, REVOLUÇÃO CULTURAL E O PAPEL DA NOVA MUSEOLOGIA NA DEMOCRATIZAÇÃO DOS MUSEUS

No início do século XX, a ONU e a Unesco promoveram algumas ações para tornar os museus, principalmente os europeus, mais atrativos para as crianças e jovens em idade escolar e para os trabalhadores da indústria e do comércio. Além da criação do International Council of Museums (Icom) em 1946, órgão responsável pela regulamentação das práticas profissionais em museus e pelo código de ética das instituições, voltado tanto para a garantia da preservação de coleções materiais quanto para a promoção de acesso a essas coleções preservadas nos museus, foi estabelecido e amplamente divulgado internacionalmente o conceito de “Função Educativa dos Museus”. Esse conceito, por sua vez, preconizava a urgência dos grandes museus em investir esforços em ações de comunicação das coleções, como exposições didáticas e dialógicas e programas públicos e educativos voltados a diferentes perfis de público, em oposição ao modelo de museu que mantinha suas coleções expostas como nos Gabinetes de Curiosidades ou de Pinturas¹ e destinado somente aos representantes das elites e aos intelectuais da academia.

Ao longo das décadas de 1950 e 1960 do século XX, a Unesco e o Icom promoveram eventos internacionais voltados à discussão acerca da Função Educativa dos Museus. Em 1958, um desses eventos, que até a atualidade é considerado um marco na museologia brasileira, foi o Seminário Regional da Unesco sobre a Função Educativa dos Museus, que ocorreu no Museu Histórico Nacional, no Rio de Janeiro, com participação de diretores de museus brasileiros, professores e alunos do Curso de Museus oferecido por essa instituição.

1 Gabinetes de Curiosidades e de Pinturas eram as denominações atribuídas às coleções particulares de História Natural e de Pinturas, de propriedade de nobres, burgueses e instituições eclesiásticas, que deram origem aos museus. Grande parte dessas coleções foram doadas as universidades e aos governos, entre os séculos XVII e XIX, dando origem aos museus de história natural e de belas artes entre os séculos XVIII e XX. No Brasil, podemos citar como exemplo o Museu Nacional, criado no Rio de Janeiro em 1818, a partir da doação da coleção de história natural da Família Real Portuguesa.

Estiveram presentes nesse encontro, na categoria de palestrantes, Georges-Henri Riviére, então diretor do Icom, especialistas de museus europeus e norte-americanos e alguns diretores de museus latino-americanos, como Mario Vázquez, do Museu Nacional de Antropologia do México.²

No Brasil, antes mesmo da realização desse evento e de outros que dedicaram esforços no âmbito do desenvolvimento da Educação Museal, com base em ideais advindos das práticas museológicas eurocêtricas, em 1927, o antropólogo Roquette-Pinto criou o Serviço de Assistência ao Ensino (SAE) no Museu Nacional, e doou a esse setor uma coleção didática para uso das ações educativas realizadas com grupos escolares de crianças e jovens.

Entretanto, podemos considerar que as ações relacionadas com a afirmação da Função Educativa dos Museus, desenvolvidas pela Unesco e empreendidas sobretudo por grandes museus nacionais e instituições responsáveis pela salvaguarda de coleções advindas de instituições de poder, ainda tinham como base conceitos da educação positivista e tecnicista, nos quais a transmissão de conhecimentos sempre parte de uma instituição de poder em direção aos estudantes e populações consideradas desprovidas de conhecimentos e experiências válidas no processo de aprendizagem, que, por consequência, poderiam protagonizar mudanças rumo à criação de uma sociedade mais justa e igualitária.

Nessa trajetória, os museus e suas bases colonizadoras e mantenedoras de uma cultura de caráter nacionalista e hegemônica encontram em seu caminho os movimentos que constituem a Revolução Cultural, sobretudo nos países europeus; e, no Brasil, os conceitos de educação, criados por Paulo Freire, aplicados ao universo museológico pelo pensamento e pelas ações propositivas de Waldisa Rússio.

No tocante às mudanças na atuação dos museus europeus trazidas pelos ideais da Revolução Cultural e que por consequência influenciaram as práticas das instituições latino-americanas, podemos destacar o pensamento

2 Segundo Hernán Crespo Toral (1995), na Apresentação do Documento Final resultante do Seminário, presente nas publicações *A memória do pensamento museológico brasileiro contemporâneo: documentos e depoimentos* (Araújo e Bruno, 1995) e *O Icom-Brasil e o pensamento Museológico Brasileiro – documentos selecionados*, volume 2 (Bruno, 2010).

de dois teóricos que traduzem, de certa forma, as demandas do movimento estudantil corroborada pelos intelectuais simpatizantes: Guy Debord e Pierre Bourdieu.

Segundo Bourdieu, sobre a elitização dos museus, principalmente os de arte no continente europeu:

A representação mística da experiência estética pode fazer com que a graça da visão artística, designada por “olho”, seja reservada aristocraticamente, por alguns, a determinados eleitos, enquanto outros a outorgam, com liberalidade, aos “pobres de espírito”. (Bourdieu, 2003, p. 17)

Em relação às formas de representação das exposições dos grandes museus europeus, tanto os de Belas Artes quanto os de História Natural, História, Antropologia e outras tipologias, no início da segunda metade do século XX, os recursos de comunicação apostavam em formas de comunicação fundamentalmente visuais, na crença de que as obras de arte, objetos e artefatos “falavam por si mesmos” e já começavam a fazer uso das tecnologias usadas pelos meios de comunicação em massa, sobretudo da televisão, como forma de atração de visitantes, o que, de certa forma, ocorre até a atualidade, com a diferença apenas do tipo e atualização das tecnologias utilizadas, mas que sempre estarão fadadas a obsolescência. Sobre esse fenômeno, Debord nos oferece uma reflexão bastante atual.

Quando o mundo real se transforma em simples imagens, as simples imagens tornam-se seres reais e motivações eficientes de um comportamento hipnótico. O espetáculo como tendência a fazer ver (por diferentes mediações especializadas) o mundo que já não pode se tocar diretamente, serve-se da visão como sentido privilegiado da pessoa humana – o que em outras épocas fora o tato; o sentido mais abstrato, e mais sujeito a mistificação, corresponde à abstração generalizada da sociedade atual.

Mas o espetáculo não pode ser identificado pelo simples olhar, mesmo que este esteja acoplado a escuta. Ele escapa à atividade do homem, à reconsideração e à correção de sua obra. É o contrário do diálogo. (Debord, 1997, p. 18)

Em suma, os militantes da Revolução Cultural demandavam por exposições que considerassem diferentes públicos, com modos de representação

mais didáticos que os ligados apenas à contemplação e que os museus deixassem de ser apenas depositários de bens artísticos e culturais, para se tornarem instrumentos ativos e democráticos do conhecimento humano.

Entre o final dos anos 1960 e início dos 1970, surge um novo movimento com base teóricas, mas pautado na realidade, sobretudo no surgimento de novas organizações de caráter museal – a Nova Museologia. Nos encontros, conceitos, textos e nos novos modelos de museus que surgem a partir de sua criação, é possível perceber que as demandas dos militantes da Revolução Cultural são consideradas em suas proposições.

A Nova Museologia apresentava oposição à base tradicional da museologia, na qual as coleções eram o centro de atuação e existência dos museus. Em sua base filosófica, propôs um novo mote para os museus: ter como centro de atuação e relações as pessoas, o público, indivíduos de uma metrópole ou cidade urbanizada, considerando também regiões rurais, litorâneas, comunidades nativas e populações de territórios não urbanizados.

Um dos eventos que marcam a base conceitual do movimento é a Mesa-Redonda de Santiago do Chile, ocorrida em 1972, com discussões acerca da afirmação dos museus enquanto agentes sociais comprometidos com o desenvolvimento sustentável e com a democratização do patrimônio, tendo grande influência do pensamento do educador brasileiro Paulo Freire. Foi nesse encontro que a ideia de Museu Integral foi mencionada pela primeira vez e que posteriormente inspirou a criação e institucionalização de ecomuseus, museus comunitários, e museus de território.³ O legado desse encontro ficou registrado também em um documento fundamental para o pensamento museológico decolonial, a Declaração de Santiago do Chile, que neste ano de 2022 completa 50 anos.

Algumas dessas instituições pioneiras, que inspiraram as discussões da mesa ou que foram criadas nos anos subsequentes, continuaram sua atuação e permanecem como exemplos representativos do movimento. Podemos citar como exemplos o Ecomuseu Creusot-Montceau, na França;

3 Museus comunitários – espaços culturais dentro de bairros e comunidades com especificidades sociais. Ecomuseus – espaços culturais de manutenção de hábitos culturais de determinadas comunidades rurais e litorâneas. Museus de território – visam à preservação de paisagens naturais e modificadas pela ação humana.

o Anacostia Neighborhood Museum, em Washington (que passou a integrar o Smithsonian Institute de museus federais norte-americanos e a se chamar Anacostia Community Museum); e o Ecomuseu Municipal do Seixal, em Portugal.

Esses museus se diferenciavam radicalmente dos modelos até então existentes. Eram e, em alguns casos, ainda são museus sem coleções históricas, artísticas ou científicas de grande valor financeiro. A proposta de musealização, ou preservação, não tinha relação direta com a formação e conservação de coleções e o patrimônio cultural preservado por essas instituições, imaterial ou intangível, dizia respeito a propor reflexões e discussões acerca da ação de determinados indivíduos sobre um ambiente específico, seja em termos naturais, sociais ou culturais. O trecho a seguir, de autoria de Waldisa Rússio, apresenta de forma sucinta as diferenças e reciprocidades entre os museus “tradicionais” e os novos modelos de museus, mas não deixando de alertar que, em ambos os casos, os visitantes e a comunidade, são o foco da atuação.

Podemos realizar uma musealização retirando o objeto de seu contexto (museu tradicional) ou pondo-o in situ ou em seu ecocontexto e sua ecodinâmica (ecomuseu)... O museu tem sempre como sujeito e objeto o homem e seu ambiente, o homem e sua história, o homem e suas ideias e aspirações. Na verdade, o homem e a vida são sempre a verdadeira base do museu, que faz que o método a ser utilizado em Museologia seja essencialmente interdisciplinar, posto que o estudo do homem, da natureza e da vida, depende do domínio de conhecimentos científicos muito diversos. (Rússio, 2010b, p. 125)

Os ideais da Nova Museologia relacionados ao público também ocasionaram mudanças no pensamento dos gestores dos grandes museus, uma vez que a crise de audiência levou esses espaços a buscarem estratégias diferenciadas de atração e fidelização de novos visitantes. O Icom contribuiu com a disseminação desses conceitos propondo novas ações culturais e educativas para os grandes museus, legitimando com a mudança de foco de atuação dos museus: o público como centro de atuação.

No Brasil, além dos materiais e eventos difundidos e promovidos pelo Icom, uma das grandes inspirações do processo de democratização e descolonização dos museus são as ideias de Paulo Freire, sobretudo na produção

teórica e empírica de Waldisa Rússio, que afirma de maneira recorrente, em seus textos, projetos museológicos e aulas no Curso de Especialização em Museologia da Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo (FESP-SP) e em outros cursos, que toda a obra do educador constitui as bases referenciais de seu trabalho.

Com um ímpeto crítico e com o objetivo de contextualizar as ideias da Nova Museologia para a realidade brasileira, Rússio cria o conceito de “Museologia Popular”, em meados da década de 1980, para o qual dedica uma nova disciplina de pós-graduação na Fesp e um curso de extensão oferecido na mesma instituição, na Bahia, no Pará, no Museu de Barquisimeto (Venezuela) e no Ecomusée Creusot-Montceau (França), entre 1984 e 1986.

O conceito de Museologia Popular de Rússio, criado no início da década de 1980, dizia respeito ao engajamento dos museus com as questões sociais de seu tempo e de seu entorno. Logo, nesse período, os museus latino-americanos deveriam se comprometer com questões sociais urgentes, como os direitos humanos das crianças e dos jovens (muitos totalmente desassistidos pelo Estado e moradores de rua nessa ocasião), com a pobreza, com a grande quantidade de pessoas analfabetas, com os direitos das pessoas com deficiência, não apenas a cultura, mas as condições de vida digna e a autonomia, o que pode ser conferido no trecho a seguir.

O processo de desenvolvimento econômico, de que tanto falamos, é apenas um aspecto, um estágio, dentro do processo maior de Humanização: um aspecto, ou estágio, que se perfectibiliza quando a maior parte da população – a camada mais extensa possível – passa a usufruir, a consumir, não só os bens econômicos, mas também os culturais. (Rússio, 2010a, p. 77)

No âmbito dos processos endógenos de revisão dessas instituições, considerava necessária a descolonização e a democratização das coleções, bem como nos discursos curatoriais e expositivos, garantindo a representatividade de mulheres, populações indígenas, negros, pessoas com deficiência, trabalhadores e crianças.

Nas referências bibliográficas indicadas aos alunos do curso, mais uma vez ela indicava a obra completa de Paulo Freire, além de uma ênfase, a publicação “Ação Cultural para Liberdade”, do ano de 1981.

Em um exercício de aproximação dos ideais de Rússio e Freire, no tocante ao tema da acessibilidade, da função educativa e social dos museus, podemos levantar as seguintes questões:

- Estão os museus e os trabalhadores de museus comprometidos com o direito da liberdade e da autonomia das pessoas com deficiência e novos públicos?
- Como transformar nossas ações de difusão em exercícios de liberdade, e não de opressão?

Rússio respondeu a questões como essas tanto em sua produção teórica quanto no desenvolvimento de projetos museológicos.

No Museu da Indústria, Comércio e Tecnologia, do qual foi a criadora e coordenadora, a convite da Secretaria da Indústria, Comércio, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, entre 1979 e 1987, realizou três exposições temporárias voltadas para o público de crianças e jovens – as Oficinas Infantis do Museu da Indústria – e duas exposições sobre a participação das pessoas com deficiência na sociedade: *Percepção e Criação* (1980) e *O Trabalho do Deficiente: Realidade e Possibilidade* (1981). Como programação complementar da exposição de 1981, organizou o ciclo de debates *O Papel do Deficiente na Sociedade*, com participação dos militantes do Movimento de Inclusão Social Brasileiro.



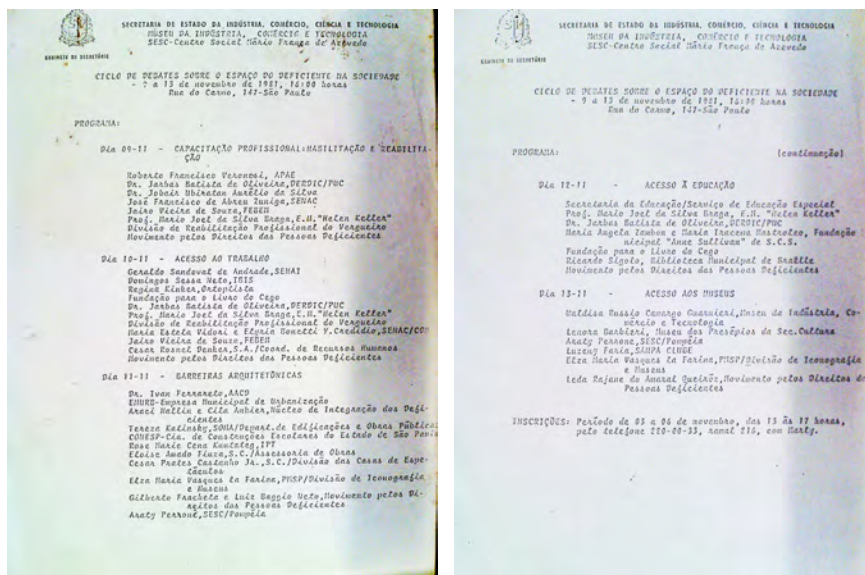
Fonte: Fundo Waldisa Rússio – Arquivo IEB-USP. (Reprodução autorizada.)

Figura 1 – Fotografia de Waldisa Rússio com visitantes na exposição Percepção e Criação no SESC Carmo-SP, 1980



Fonte: Fundo Waldisa Rússio – Arquivo IEB-USP. (Reprodução autorizada.)

Figura 2 – Fotografia de visitantes e colaborador cego na exposição O Trabalho do Deficiente: Realidade e Possibilidade no SESC Carmo-SP, 1981



Fonte: Fundo Waldisa Rússio – Arquivo IEB-USP. (Reprodução autorizada.)

Figura 3 – Imagem digitalizada do programa do Ciclo de Debates O Papel do Deficiente na Sociedade, realizado no SESC Carmo-SP em 1981

ACESSO AOS MUSEUS E DIREITOS CULTURAIS DAS PESSOAS COM DEFICIÊNCIA: NOVOS DEBATES, VELHOS DESAFIOS

Enquanto eles diziam entre si “isso não pode ser feito”, já estava feito.

Helen Keller - Medalha do centenário 1880-1980

Em relação à acessibilidade aos museus e espaços culturais e a garantia dos direitos culturais das pessoas com deficiência, ainda há muito a ser feito. Apesar de ser obrigatório por lei no país,⁴ grande parte dos museus e dos produtores culturais não cumprem tal exigência, alegando, na maioria dos casos, o desconhecimento da legislação e das diretrizes de acessibilidade, o alto custo para realizar as adequações necessárias e o fato de as pessoas com

⁴ Segundo a Lei Brasileira de Inclusão (LBI) e a Convenção dos Direitos das Pessoas com Deficiência da ONU.

deficiência serem uma minoria populacional, existindo, portanto, outras prioridades na gestão dos museus e dos espaços culturais. Contudo, essas desculpas, pouco fundamentadas e pautadas em atitudes discriminatórias, não refletem a realidade.

As atitudes assistencialistas e o capacitismo levam os tomadores de decisão da área cultural a acreditar em uma tese de que promover acesso as pessoas com deficiência é um favor, portanto os serviços e produtos acessíveis e inclusivos deveriam ser gratuitos ou com custo ínfimo, o que não ocorre, pois não existem políticas públicas que garantam que o Estado se responsabilize pelos mesmos. A produção das adequações de acessibilidade arquitetônica, do desenvolvimento dos recursos de mediação e comunicação acessíveis, dos programas educativos e dos projetos de participação de pessoas com deficiência nas atividades propositivas dos museus e espaços culturais demanda a contratação de profissionais e/ou empresas especializados, a aquisição de equipamentos e produtos específicos e o envolvimento de consultores e colaboradores com deficiência. Da mesma forma que são investidos recursos em ações de comunicação, posicionamento, empréstimo e seguro de obras e objetos, contratação de consultorias especializadas, etc., a implementação de adequações e ações para promoção de acessibilidade tem um custo, mas seus benefícios são compartilhados com toda a comunidade – visitantes e colaboradores do espaço cultural.

Mesmo em museus e instituições culturais da administração pública não existem investimentos suficientes para viabilizar as adequações de acessibilidade universal, considerando não apenas as questões físicas e os recursos de comunicação assistiva, mas também o desenvolvimento de programas acessíveis de longo prazo e a eliminação de barreiras atitudinais.

Segundo o texto da Lei Brasileira de Inclusão (LBI), de 2015, a acessibilidade é considerada um direito: “A acessibilidade é o direito que garante à pessoa com deficiência ou com mobilidade reduzida viver de forma independente e exercer seus direitos de cidadania e de participação social”.

No Brasil, segundo o Censo de 2010 realizado pelo IBGE, aproximadamente 25% da população declara ter uma deficiência. Podemos somar a esse percentual, como beneficiários diretos das adequações de acessibilidade as pessoas idosas, com mobilidade reduzida, gestantes, obesos, crianças

pequenas, pessoas com neurodiversidade e com sofrimento psíquico, uma vez que é comprovado que todas as medidas de adequações físicas, comunicacionais e atitudinais destinadas às pessoas com deficiência melhoram a experiência desse outros contingentes populacionais. Com essa constatação, concluímos que o investimento em políticas públicas e institucionais de acessibilidade cultural aplicadas a museus e espaços culturais contemplam os indivíduos em sua condição humana e por consequência diversa.

Considerando os conceitos desenvolvidos acerca da Função Educativa dos Museus, do movimento da Nova Museologia e da Museologia Popular, concordamos com Rússio, conforme sua afirmação a seguir:

O museu vive essencialmente do seu público, ou seria mero depósito, se admitíssemos o contrário. Assim, é imprescindível que o público se sinta bem e à vontade na “casa dos objetos”: acesso fácil e cômodo (há que se pensar em crianças, em idosos e em deficientes físicos), áreas de repouso intervalando a caminhada pela exposição e, sobretudo, uma atmosfera agradável (suportes que não forcem exercícios de extensão e flexão do corpo e luz que não ofusque nem force a exageradas e frequentes acomodações do olho). (Guarnieri, 2010, p. 279)

Ainda sobre a insistência acerca da compreensão das pessoas com deficiência como uma “minoría” populacional, que, por sua vez, justifica a carência de investimentos em programas, ações e adequações de acessibilidade cultural, Camila Alves Araújo, psicóloga, educadora de museus e pesquisadora com deficiência visual, afirma:

As minorias são multidões cuja organização desestabiliza o consenso das maiorias e sua ordem política. Nesse caso, minoria não representa apenas a expressão numérica daqueles grupos que não se enquadram no padrão estabelecido pelo senso comum da maioria, mas, intensivamente, minorias são a respiração vital da maioria, ou seja, elas formam um “devir minoritário” que diz respeito a todos, até mesmo aqueles indivíduos que parecem encarnar o modelo de Alguém para a maioria e constroem sua variação em torno do padrão vigente. (Alves, 2020, p. 50)

E sobre a diversidade como condição humana, Ruiz e Lledó propõem uma lúcida reflexão.

Que es um visitante normal? Si algo caracteriza la sociedad es precisamente su diversidad, que es la norma y no la excepción de la dimensión humana. Por lo tanto, no se trata de integrar en el museo a los que son diferentes, sino de partir del hecho de que todos lo somos, todos tenemos capacidades y necesidades diferentes y aportamos a la sociedad experiencias únicas derivadas de los valores individuales. (Ruiz y Lledó, 2013, p. 19)

Não podemos deixar de mencionar o importante papel dos militantes, ativistas e “ativistas” com deficiência na conquista dos direitos culturais extensivos a seus pares. No Brasil, esse movimento ganha forças com os eventos realizados no início da década de 1980, afirmando a data proposta pela ONU do “Ano da Pessoa com Deficiência” em 1981. Nos últimos anos, presenciamos uma forte presença desses representantes nos espaços e eventos culturais, seja presencialmente ou, nos últimos dois anos, em *lives* e webinários.

Em observância a esse cenário e a popularidade de alguns influenciadores com deficiência nas redes sociais, alguns museus e espaços culturais brasileiros, como o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), criaram programas de embaixadores e de residência para artistas e educadores com deficiência. Não podemos deixar de mencionar a importância do lema do movimento das pessoas com deficiência, “Nada sobre nós, sem nós”, criado pelo militante sul-africano William Rowland em uma conferência interseccional em seu país no ano de 1986, e amplamente difundido em ações participativas que beneficiam essa população.

CONCLUSÕES

De acordo com tudo que foi aqui exposto podemos afirmar que a acessibilidade é um compromisso de todos os envolvidos no universo museológico e cultural: gestores, profissionais, professores, pesquisadores, estudantes, uma vez que a diversidade é uma condição humana e identitária. Entretanto, não podemos, em nossas ações, projetos e militância, nos restringir apenas a utilizar as soluções de acessibilidade existentes, sem um viés crítico acerca da representatividade de diferentes atores nos processos sociais e culturais que são preservados e comunicados pelos museus.

Nesse sentido, conforme afirma Silvana Gimenes⁵, ex-educadora do Museu da Diversidade Sexual de São Paulo e pessoa com paralisia cerebral:

A gente trabalha nestes anos todos para ter videoguia, rampa, legenda, áudio-descrição, legenda em Braille, espaço para o cadeirante se locomover, e ele não vem. E meu público não chega. Porque o museu está no imaginário, num espaço privilegiado para quem conhece o belo, para quem conhece a história, para poucos que sabem o valor que tem ali, porque o museu é o lugar aonde eu faço a guarda, onde eu preservo, onde a cultura fica numa caixinha de Pandora que ninguém pode acessar. Então o museu tem que se abrir... E como eu atraio essas pessoas? Como a comunidade surda se vê nas obras? Eu tenho que fazer uma releitura para que tenha um ponto de conexão, seja com a comunidade surda, seja com a pessoa autista, com o cadeirante, com o gay, com a mulher transexual, com a lésbica, com o negro, porque somos isso, somos diversos e a cultura tem que ter esse ponto de conexão conosco. A gente tem hoje várias ações dos museus para atrair o público, mas esse público não se sente parte da obra exposta, parte daquele contexto... Quando as pessoas se veem ali, quando o museu está acessível nesse aspecto, de acolher, de estar lá – “entra, a porta está aberta” – aí sim a gente vai ter acessibilidade. Hoje nós temos ajudas técnicas acessíveis as pessoas, mas acho que não tem acessibilidade ainda.

Gimenes apresenta em sua fala uma lúcida reflexão sobre a necessária descolonização dos museus nas dimensões da preservação e da difusão de seu patrimônio, tema atual e urgente, considerando que as pessoas com deficiência não estão representadas nos acervos das instituições e nas temáticas das exposições.

Para finalizar, concordamos com Palmyero (2020), do Movimento de Justiça Museal, em sua afirmação de que “Los museos son para todes, pero solo una elite lo sabe”. Mas, mesmo assim, todos nós, envolvidos na área de museus e museologia, devemos ter a consciência de que os museus precisam muito mais das pessoas do que as pessoas dos museus e de que “Uma museologia que não serve para a vida, não serve para nada” (Chagas e Bogado, 2017, p. 139).

5 Fala de Silvana Gimenes na entrevista “Como debater acessibilidade e inclusão em espaços culturais?”, no 6.º Congresso Internacional Educação e Acessibilidade em Museus e Patrimônio, realizado em São Paulo em 2019.

REFERÊNCIAS

- ALVES, C. A. (2020). *E se experimentássemos mais?* Curitiba, Appris.
- ARAÚJO, M. M. e BRUNO, M. C. O. (orgs.). (1995). *A memória do pensamento museológico contemporâneo: documentos e depoimentos*. São Paulo, Comitê Brasileiro do Icom.
- BOURDIEU, P. (2003). *O amor pela arte*. São Paulo, Edusp.
- BRUNO, M. C. O. (2010). *O Icom-Brasil e o pensamento Museológico Brasileiro – documentos selecionados*, volume 2, organizado por São Paulo, Icom/Pinacoteca.
- CHAGAS, M. e BOGADO, D. (2017). “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, L., Cabral, E., Siqueira, M. e Fonseca, V. (orgs.). *Memória das olimpíadas no Brasil: diálogos e olhares*. Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, v. 1, pp. 139-146.
- DEBORD, G. (1997). *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro, Contraponto.
- GIMENES, S., CASTILHO, L., e RUIZ, A. E. (2020). Como debater acessibilidade e inclusão em espaços culturais? Entrevista. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Vx-S6hqPLl8>.
- GUARNIERI, W. R. C. (2010). “Justificativa de uma proposta museológica para o Museu Memória do Bixiga”. In: BRUNO, M. C. de O. (org.). *Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional*. São Paulo, Icom-BR/Pinacoteca do Estado de São Paulo.
- ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS – ONU (1948). *Declaração Universal dos Direitos Humanos*. Disponível em: <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001394/139423por.pdf>.
- PALMYERO, J. (2020). MOVIMENTO JUSTICIA MUSEAL. Disponível em: <https://www.instagram.com/movimientojusticiamuseal/>. Acesso em: ago. 2021.
- RUIZ, A. E. e LLEDÓ, C. B. (org.). (2013). *Manual de accesibilidad e inclusión en museos y patrimonio*. Asturias, Ediciones Trea.
- RÚSSIO, W. (2010a). “Museus, para quê? (A necessidade da arte)”. In: BRUNO, M. C. de O. (org.). *Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional*. São Paulo, Icom-BR/Pinacoteca do Estado de São Paulo.
- RÚSSIO, W. (2010b). “Interdisciplinaridade em Museologia”. In: BRUNO, M. C. de O. (org.). *Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional*. São Paulo, Icom-BR/Pinacoteca do Estado de São Paulo.

- SARRAF, V. P. (2015). *Acessibilidade em Espaços Culturais: Mediação e Comunicação Acessível*. São Paulo, Educ.
- SETÚBAL, J. M. e FAYAN, R. A. C. (orgs.). (2016). *Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência – Comentada*. Campinas, Fundação Feac.

PARTE 2

O museu para além do seu espaço físico;
preservação e comunicação do patrimônio
cultural; espaço urbano e ambiente digital

Para além das paredes: MAM São Paulo no espaço urbano e no ambiente virtual

CAUÊ ALVES

O presente texto tem como objetivo refletir sobre algumas das ações integradas entre a curadoria, o educativo e a comunicação do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM São Paulo) entre o segundo semestre de 2020 e o ano de 2021. No início da pandemia de coronavírus (Covid-19), quando as instituições museológicas ficaram fechadas por vários meses, foi necessário que o MAM São Paulo se reinventasse para levar adiante sua missão de incentivar e difundir a arte moderna e contemporânea brasileira, tornando-a acessível ao maior número de pessoas possível. Os programas pioneiros do educativo, que dialogam com ampla gama de públicos dentro e fora do Parque Ibirapuera, historicamente têm promovido ações que transbordam o espaço físico do museu, se abrem para a marquise e o Jardim de Esculturas de livre acesso público. Durante o período da pandemia, as ações do museu foram desdobradas e intensificadas em ambientes virtuais e no espaço urbano. Além de sua grade de exposições e das diversas iniciativas digitais em parcerias com o Google Arts & Culture, tour virtual em três dimensões das mostras exibidas no espaço físico do MAM e cursos on-line a partir de ensino remoto e síncrono, o museu propôs outros modos de aproximação com os mais diversos públicos, os programas MAM na Cidade e o MAM no Minecraft.

No momento em que o MAM completou seu aniversário de 72 anos, a proposta da curadoria em parceria com a Agência Africa, foi levar o museu para além do Parque Ibirapuera, para o cotidiano das pessoas, para suas vidas, suas casas, suas redes e para a cidade como um todo. Um dos pontos principais do projeto curatorial implantado no museu a partir de 2020 foi a vontade de ressignificar a presença do museu na cidade e promover ações e programas

que façam com que o MAM não se restrinja apenas ao seu espaço físico atual. Assim, o projeto envolveu a criação de estratégias para que outros visitantes pudessem conhecer o MAM, seu acervo e ações educativas e curatoriais.

Respondendo às novas dinâmicas relacionais advindas da pandemia, o MAM levou o seu acervo para as ruas por meio de painéis em mobiliários urbanos e projeções em grandes fachadas de prédios da cidade. Obras do acervo foram projetadas em escala monumental em empenas cegas de prédios durante algumas noites, ampliando o alcance e a visibilidade desses trabalhos. A ação MAM na Cidade representa um presente do museu para a cidade, um modo de estreitar os laços afetivos com seu público e proporcionar uma nova forma de experiência com o museu e seu acervo. Reproduções de obras da coleção do MAM foram espalhadas por São Paulo em painéis e pontos de ônibus. Cada uma das imagens foi acompanhada por um QR Code que levava para um podcast no Spotify com áudios de personalidades trazendo conteúdos sobre cada trabalho, textos que ampliavam a compreensão das obras e promoviam a cultura para públicos diversos. Figuras públicas como Arnaldo Antunes, Bruna Linzmeyer, Gilberto Gil, Laerte Coutinho, Lázaro Ramos, Mc Soffia, entre outros, doaram suas vozes para o projeto. Na primeira fase, imagens de 16 obras da coleção do MAM, que serão abordadas a seguir, foram espalhadas em mais de 140 pontos pela cidade. O recorte de obras buscou imagens de impacto, com artistas ou coletivos relevantes que, além de funcionarem em outra escala e no contato direto com a cidade, pudessem abranger ao menos parte da pluralidade de linguagens e estilos do acervo do MAM.

Talvez seja possível traçar uma relação entre o MAM na Cidade e algumas ideias de Mario Pedrosa, que elaborou o projeto de um museu de arte em Brasília, em 1958, feito a partir de cópias e reproduções fotográficas. Mas, se para Pedrosa o museu de reproduções não possuiria falhas ou omissões em relação aos movimentos ou estilos do passado, uma vez que traria ao público “a exata curva da evolução criadora e artística da humanidade, desde a arte das cavernas pré-históricas até a arte de nossos dias” (Pedrosa, 1995, p. 288), o projeto MAM na Cidade não tem uma ambição totalizante.

Trata-se apenas de um recorte da diversidade de obras que o MAM possui, as originais pertencem ao seu acervo, e o público pode eventualmente conhecê-las em mostras presenciais.

Entretanto, ambas as propostas possuem um caráter pedagógico, fomentam a reflexão a partir da ideia de reprodutibilidade da obra de arte, com textos explicativos gravados e que podem contribuir na educação do cidadão. Se Pedrosa cita em seu projeto para Oscar Niemeyer a possibilidade de projeções de slides, hoje as projeções feitas na cidade são com equipamentos multimídia, realizadas pelo coletivo Projetemos, rede nacional de projetionistas livres criada durante o isolamento social por causa do novo coronavírus, que conta com mais de 200 pessoas de diversas cidades. A proposta de uso da imagem na cidade possui objetivos diferentes das atuais estratégias expositivas de ambientes imersivos que pretendem despertar interesse do grande público, nas chamadas exposições *blockbusters* da indústria da cultura. Há claramente, tanto na ideia nunca realizada do museu de arte de Brasília quanto no MAM na Cidade, uma visão democratizante, de ocupação do espaço público, de estímulo à reflexão e de ênfase na função educativa do museu.

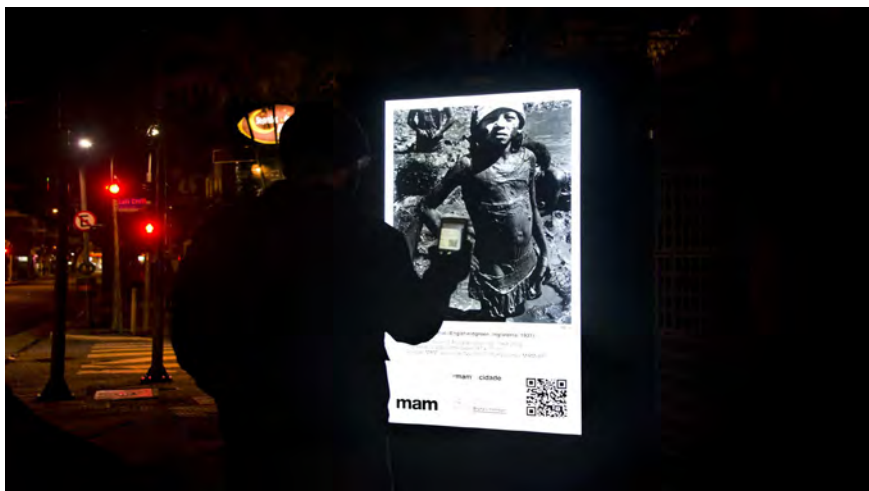
Entre as obras escolhidas para o projeto MAM na Cidade estava o trabalho *Ruas de Junho*, 2013/14, uma fotografia das manifestações realizadas no Brasil, em junho de 2013, registrada pelo coletivo Mídia Ninja, cuja atuação em rede é uma alternativa à imprensa tradicional. A imagem fez parte da exposição Poder Provisório realizada no MAM em 2014 e mostra as sombras dos manifestantes projetada de modo agigantado no prédio do Congresso Nacional, em Brasília, como uma ameaça ao poder das instituições. *Ruas de Junho* pode ser compreendida como uma imagem que se situa entre o documental e o construído, contribuindo para a discussão sobre as instâncias do poder em diferentes esferas da vida social. A partir dessa fotografia, podemos refletir: quem diz o que pode e o que não pode entrar no acervo de um museu? Quem tem o poder de legitimar o que é ou não é arte? A coleção do MAM apresenta diversas frentes da produção fotográfica do país, trazendo imagens surgidas no fotojornalismo, obras conceituais, imagens que já vimos

na mídia e que ganharam status de obra de museu. Essa fotografia do acervo do MAM revela que este é um museu atento para incorporar novos meios e reflexões sobre a circulação das imagens e da arte.

Se algumas imagens foram apropriadas do campo do fotojornalismo, outras são provenientes de arquivos e repositórios de documentos. O trabalho da artista Rosângela Rennó é feito a partir da noção de apropriação. Trata-se de uma fotógrafa que, em vez de apertar o botão da câmera, nos faz refletir sobre o estatuto das imagens. Para isso, ela recorre a arquivos muitas vezes esquecidos e álbuns das mais diversas origens. A artista recebe doações de conhecidos, pesquisa e adquire fotografias em sebos e feiras especializadas. Essas imagens descartadas sempre podem nos revelar algo que ultrapassa a vida privada e tem um sentido mais amplo. Inevitavelmente, a artista acaba discutindo o nosso patrimônio, ou seja, as imagens desvalorizadas e o interesse em preservá-las. *Corpos Extranhos*, 2009, é fruto de uma coleção de objetos do médico otorrinolaringologista Ildeu Duarte. Após a sua morte, o conjunto singular foi mantido pela família antes de ser doado à artista Rosângela Rennó, que organizou a composição sobre uma foto original do doutor em ação numa sala de cirurgia. Há um mistério nessa fotografia: afinal por qual motivo as amostras de corpos foram coletadas? Não sabemos exatamente por que o médico construiu essa coleção de objetos datados e numerados a partir de materiais extraídos de seus pacientes entre os anos de 1928 e 1969. É justamente essa dúvida que nos instiga a pensar sobre uma fotografia que fala dela mesma e de uma obra que fica na fronteira entre o documental e o imaginário.

A obra da série *Caranguejeiras*, 1968/2002, de Maureen Bisilliat, tem muito do interesse da artista em fotografar a realidade brasileira tal como ela conheceu a partir de textos literários de escritores como Guimarães Rosa, Euclides da Cunha e João Cabral de Melo Neto. A artista, que trabalhou como fotojornalista na antiga revista *Realidade* nos anos 1960, se interessa por narrativas e por contar histórias. O ensaio fotográfico *As Caranguejeiras* revela o trabalho das coletoras de caranguejos no mangue de Pernambuco, que precisam mergulhar o corpo inteiro na lama. De modo direto e em preto e branco, em vez de meramente fazer uma denúncia das condições de trabalho dessas mulheres, Maureen Bisilliat nos faz ver poesia nos gestos e

movimentos desses corpos cobertos de barro, como se fossem momentos de uma dança coreografada ou poses espontâneas de uma escultura de cerâmica. A busca por fotografar um país pouco conhecido nos grandes centros urbanos do Sudeste, ao menos naquele momento, é também um modo de chamar a atenção para a multiplicidade de países que constitui o Brasil.



Fonte: Karina Bacci – Museu de Arte Moderna de São Paulo (2020). (Reprodução autorizada.)

Figura 1 – Projeto MAM na Cidade com fotografia de Maureen Bisilliat e homem acessando QR Code, Rua Bela Cintra, São Paulo

Já na obra “Sem título” da série *Brasília Teimosa*, 2006/10, a artista pernambucana Bárbara Wagner apresenta uma percepção crítica, talvez irônica, do mundo ao seu redor e faz um uso original da linguagem fotográfica. Ao utilizar a luz comumente adotada na publicidade para retratar os moradores de uma comunidade socialmente vulnerável do bairro Brasília Teimosa, em Recife, Bárbara Wagner desvela o jogo perverso que se oculta na construção da linguagem fotográfica. Esta série nos reconecta com cores intensas, com uma alegria descompromissada, com os prazeres mundanos, a fraternidade e a afetividade, além de revelar a diversidade e multiplicidade do povo brasileiro. O retrato de um elegante senhor parece invocar a reinvenção de um herói nacional, uma espécie de Macunaíma contemporâneo.

Se Bárbara Wagner age quase como uma antropóloga urbana em comunidades periféricas, Claudia Andujar, por outro lado, construiu vínculos sólidos e duradouros com os Yanomami. A fotografia “Yanomami” da série *A casa*, 1974-76/2002, de sua autoria, traz a imagem de um índio, com um colar que cruza seu peito como se o protegesse. Seu olhar é sereno e revela uma plena harmonia com o mundo. Em suas fotografias, a artista e ativista suíça que amadureceu sua carreira no Brasil busca evidenciar a cultura e a luta indígena, como uma estratégia entre arte e política, para levantar pautas como a demarcação das terras indígenas, que cada vez mais têm sido colocadas em risco. O olhar da artista nos aproxima da população que habita a floresta tropical do norte da Amazônia. A Terra Indígena Yanomami ocupa a região da fronteira entre o Brasil e a Venezuela; banhada pelo rio Branco e o rio Negro, é rica e abundante devido a sua biodiversidade. As comunidades originárias da região são grandes protetoras e propagadoras de uma sabedoria ancestral que se dá em equilíbrio com o ambiente. Ao observarmos essa fotografia, é possível associá-la com um momento de tranquilidade, um instante na vida diária de um dos Yanomamis. O enquadramento fechado no busto do homem traz brilhos de luz que refletem em seu corpo e contrastam com o escuro do fundo. A cena se passa dentro de uma oca. Será que o título da série que recebe o nome de *A casa* pode ser um convite para refletirmos sobre a nossa relação com a natureza, a nossa primeira casa? Como podemos estabelecer uma relação mais harmônica com essa grande casa que é o nosso ecossistema?



Fonte: Karina Bacci – Museu de Arte Moderna de São Paulo (2020). (Reprodução autorizada.)

Figura 2 – Projeto MAM na Cidade com fotografia de Claudia Andujar

A fotografia *Cantando na Chuva*, 2014, de Berna Reale, que integrou o projeto, é um desdobramento da pesquisa da artista no campo da performance e do vídeo. Ela também nos permite refletir sobre o ambiente. Nessa ação, a artista dança ao som da famosa música eternizada no filme homônimo estrelado por Gene Kelly. Mas, em vez de dançar em uma cidade como Nova York, a artista realiza sua ação sobre um tapete vermelho estendido em uma montanha de lixo, sobrevoada por urubus, e com vista para a floresta amazônica. Usando uma máscara para gases tóxicos, uma roupa dourada que lhe daria um tom de nobreza e um guarda-chuva, Berna Reale aponta contradições e faz uma crítica ao modo como lidamos com a natureza e os nossos resíduos. Ao chamar a atenção para questões ambientais, a artista sapateia com uma alegria sarcástica e irônica. Usando estratégias da indústria do espetáculo e um ícone do cinema, a obra chama a atenção, de modo fantasioso, para a escandalosa realidade do país.



Fonte: Karina Bacci – Museu de Arte Moderna de São Paulo (2020). (Reprodução autorizada.)

Figura 3 – MAM na Cidade com obra de Berna Reale em ponto de ônibus na Av. Faria Lima, São Paulo

Outra face do Brasil aparece no trabalho de Mario Cravo Neto, *Menina de branco, festa do Bonfim, Salvador*, 1994, que apresenta o retrato de uma menina de um ângulo não muito comum, de costas e fragmentado. O foco fechado em seus ombros e parte de sua cabeça revela diferentes texturas, além do contraste entre a pele escura e as alças brancas da roupa da modelo. A fotografia de Mario Cravo Neto, além de indicar o pleno domínio da luz, aborda frequentemente a temática do sagrado, com ênfase no candomblé e festas populares da Bahia, como é o caso do dia do Nosso Senhor do Bonfim. Respeitando os segredos do mundo religioso, Mario Cravo Neto mostra e ao mesmo tempo esconde parte da cena. O fundo desfocado talvez indique a ocorrência de alguma dança ou ritual. Nesse contexto, detalhes como os brincos longos, a guia no pescoço e as flores brancas à direita aparecem carregados de sentidos e mistérios.

A obra “Sem título”, da série *Bastidores*, 1997, de Rosana Paulino, assim como Mario Cravo Neto, aborda a negritude. Mas Rosana Paulino traz retratos de mulheres negras transferidos em tecidos envoltos por bastidores. A artista utiliza o bordado, ainda bastante associado ao trabalho artesanal feminino, e faz uma espécie de sutura para cobrir bocas, olhos, gargantas e

outras partes do corpo. O trabalho traz à tona elementos da violenta tradição colonial e escravocrata que ainda persiste no país. Rosana Paulino chama a atenção para memórias e cegueiras presentes em nosso cotidiano, além de nos fazer refletir sobre o lugar que as mulheres afro-brasileiras ocupam na nossa sociedade. As obras da artista nos colocam diante de imagens de mulheres negras que são frequentemente vítimas de preconceitos racial e de gênero. A partir de objetos domésticos como agulha e linha, a artista costura histórias de silenciamentos e apagamentos. Rosana Paulino toca diretamente nas cicatrizes sociais que não nos deixam esquecer tanto os preconceitos velados quanto os que estão marcados na pele. Imagine essas mulheres rompendo as suturas: o que elas diriam? O que pensariam? O que veriam? E o que gritariam?

A instalação *As paredes têm ouvidos*, 1975, de Amélia Toledo, é originalmente composta por 11 moldes de orelhas de gesso acoplados a paredes brancas e é, literalmente, o que o título anuncia: as paredes, aqui, têm ouvidos, como se escutassem tudo ao redor. No período em que foi feita a obra, em 1975, a frase que dá título à série ganhou novos significados. Durante a ditadura militar, as paredes não somente tinham ouvidos, mas delatavam, e podiam levar alguém injustamente para prisão e até a morte. É sobre a sensação de estarmos sendo ouvidos, vigiados, mesmo entre quatro paredes, que a obra de Amélia Toledo trata. Hoje, em nossa frágil democracia, as paredes de nossas casas parecem ter se tornado mais espessas, mas a discussão em relação ao que se ouve e as invasões de privacidade e violação de dados persistem no mundo digital: qual é a nossa parcela de responsabilidade sobre o que ouvimos? O que ouvimos, e o que deixamos de ouvir?

Se a fotografia, assim como a instalação e objetos, está entre as linguagens contemporâneas mais utilizadas, a pintura não perdeu sua importância, seja a moderna ou a contemporânea. A tela de Tarsila do Amaral pertencente ao MAM é fundamental para a compreensão dos desdobramentos do modernismo no Brasil. Ela foi recebida como doação de Carlo Tamagni no momento da retomada da instituição nos anos de 1960. A obra *Paisagem*, de 1948, foi realizada em um período posterior às fases mais conhecidas da artista, a Pau-Brasil e da pintura antropofágica dos anos 1920, em que as cores eram mais fortes, e as formas simplificadas e geométricas. No final da década de 1940, como nesta tela, as cores não são tão intensas e parecem mais porosas. Em vez da vida

urbana com prédios e pontes, o campo reaparece na obra de Tarsila do Amaral. Esta pintura em especial traz uma vista de uma fazenda com casas, árvores, cactos e pedras que parecem envolvidos numa neblina. Nessa época, a pintura de uma das protagonistas do modernismo se aproxima de formas mais tradicionais, valoriza cenas populares e da vida colonial. Mas nem por isso deixa de revelar o que tem de único no modernismo brasileiro.

Pintada no mesmo ano, 1948, a tela de José Antonio da Silva, pintor, escultor, escritor autodidata e repentista, mostra a produção de artistas chamados de populares, aqueles que não tiveram as mesmas oportunidades que os artistas da elite brasileira. Em vez de dono de fazenda, José Antonio da Silva trabalhou no campo antes de ser reconhecido como artista no final da década de 1940 por críticos de arte moderna. A pintura *Jardim Paulista* também foi doada ao MAM por Carlo Tamagni e retrata as vilas ainda pouco urbanizadas, o empório, o transporte a cavalo e uma vida social bem diferente do agito e da velocidade da cidade contemporânea. O ângulo e o enquadramento escolhidos pelo artista são bastante singulares. Eles revelam uma vista ampla da paisagem e trazem elementos da imaginação e observação mesclados. Suas pinceladas são espontâneas e expressivas e em geral com pontos luminosos e vivos. José Antonio da Silva ficou conhecido por ser um dos mais relevantes coloristas da pintura moderna paulista.

Entre as grandes coloristas da arte brasileira esta Tomie Ohtake, que se fixou em São Paulo em 1936 e na década de 1950 começou a pintar. O trabalho de Tomie Ohtake do acervo do MAM escolhido para a ação MAM na Cidade é de 1989. Um grande círculo esbranquiçado sobre um fundo azul escuro aparece sem delimitações precisas das formas. Os contornos são irregulares, feitos com uma tinta acrílica bastante aguada que se esparrama sobre a tela. Entre o acaso da tinta se espalhando e o projeto da artista de pintar uma forma geométrica sensível, um círculo iluminado pulsa de um fundo azul profundo como se indicasse um movimento de expansão. Seria uma lua, algum corpo celeste, ou apenas uma abstração? A ausência de um título não nos aponta uma única resposta. Talvez sejam as duas coisas ao mesmo tempo, há uma abertura de sentidos na obra. Certamente há uma dimensão ligada ao cosmos e a ordem do universo nessa pintura. Mas sempre é possível ver algo que ainda não foi visto.



Fonte: Karina Bacci – Museu de Arte Moderna de São Paulo (2020). (Reprodução autorizada.)

Figura 4 – MAM na Cidade, projeção da obra de Tomie Ohtake na Rua da Consolação, São Paulo

A serigrafia “Sem título” (da série *Metros*), 2004, de Cildo Meireles, aborda diretamente noções de grandeza. Ela trata tanto da possibilidade de determinar as dimensões físicas do espaço, a partir de intervalos regulares e formas geométricas, quanto da impossibilidade de medir algumas coisas, como, por exemplo, experiências vividas ou sensações. Mais do que uma simples representação de um instrumento de trabalho que possui uma função prática, existe nesta gravura uma subversão do sistema de medidas. Talvez esse metro que possui parte de sua sequência numérica alterada, ao perder a sua lógica linear, aponte para outra noção de espaço, um espaço imensurável e infinito.

Waltercio Caldas também trata da infinitude, mas a partir de outra aproximação. Na serigrafia *O Colecionador*, 2003, o artista nos faz refletir sobre o colecionismo. Nela, ele faz uma espécie de compilação de modos diferentes de escrever a palavra “fim”, como em uma coleção especializada. A partir da relação entre imagem e texto, comum no trabalho de Waltercio Caldas, e da distribuição uniforme da palavra sobre o papel, o termo “fim” deixa de reforçar o término de uma história para ser um item de uma coleção.

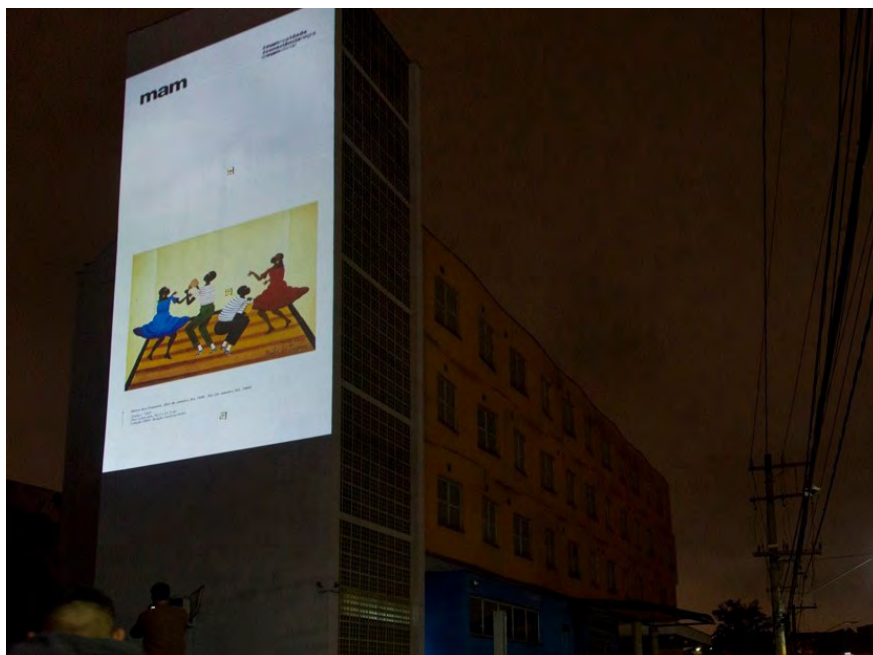
Ao juntar vários estilos de caracteres, em vez de o termo “fim” indicar o ponto final de uma obra, como o último letreiro de um filme, há aqui um deslocamento de sentido. Não há um único fim, ou talvez não exista final numa coleção, já que nela sempre pode ser incorporada outros itens. Os vários fins podem nos fazer pensar sobre a infinitude.

Assim como na peça de Waltercio Caldas, há ironia na obra “*Yes, nós temos bananas...*”, 2001, de Nelson Leirner. A banana, como se sabe, além de ser uma das frutas mais populares no Brasil, embora não seja necessariamente brasileira, foi usada de modo estereotipado, para se referir a países tropicais da América Latina e Caribe. Referir-se ao Brasil como uma “república das bananas” é um modo pejorativo de tratar de nossas crises recorrentes e da dependência do país em relação aos países ricos. O artista, além de citar uma marchinha antiga de carnaval eternizada por Carmen Miranda, uma das referências dos tropicalistas, brinca com os dois idiomas, o português e o inglês. Na gravura do MAM, Nelson Leirner se apropria e multiplica dezenas de imagens de um selo com bananas, emitido pelo correio brasileiro, junto com bandeiras do país. Mas há um único selo com bananas que em vez de ser uma reprodução está colado diretamente sobre a obra.

Destruturata Urbana 8, 1976, de Regina Silveira, que faz parte de uma série de serigrafias realizadas nos anos 1970 pela artista, aborda diretamente a cidade. Nelas, além de tratar o espaço público a partir de imagens urbanas, de sua arquitetura e automóveis, a artista ressalta a própria estrutura da imagem em que os contrastes são evidenciados. O título constrói um jogo de palavras com a noção de estrutura, embaralhando os sentidos. As linhas das formas geométricas regulares se distinguem claramente das manchas da imagem da cidade. Nessa gravura que participou da ação MAM na Cidade, uma espécie de malha labiríntica paira sobre a paisagem urbana como se ela indicasse percursos infinitos. O labirinto é um tema recorrente na obra da artista e aponta para sentidos incertos e contraditórios de nossos caminhos. Sem a pretensão de encontrar saídas, Regina Silveira nos faz pensar sobre o modo como construímos as cidades e as regras que determinam grande parte dos nossos comportamentos ou possibilidades de ação.

Na primeira fase do projeto MAM na Cidade, ficou evidente que as populações que vivem fora do centro expandido de São Paulo tiveram menos

acesso às obras espalhadas pela cidade. Isso ocorre porque sequer há pontos de ônibus cobertos e com painéis que poderiam receber as imagens de obras do MAM na periferia da cidade. Pensando em expandir o alcance da ação, o museu desenvolveu uma segunda edição do projeto MAM na Cidade que ocorreu nas zonas Sul e Leste de São Paulo no mês de novembro 2020, durante a semana da Consciência Negra. Com curadoria de Deri Andrade, fundador do Projeto Afro que mapeou a difusão de artistas afrodescendentes e integrante da equipe do MAM, foi feito um recorte de sete obras de artistas negros e negras presentes no acervo do museu, tais como Antônio Obá, Heitor dos Prazeres, Maria Lídia Magliani, Mestre de Didi Paulo Nazareth e Rosana Paulino, além do cartaz da exposição A Mão Afro-Brasileira, mostra icônica realizada em 1988 pelo museu, com curadoria de Emanuel Araújo.



Fonte: Karina Bacci – Museu de Arte Moderna de São Paulo (2020). (Reprodução autorizada.)

Figura 5 – MAM na Cidade, projeção da obra de Heitor dos Prazeres no Instituto Baccarelli, Heliópolis, São Paulo

Essas imagens foram projetadas em escala monumental na fachada do Instituto Baccarelli, no bairro de Cidade Nova Heliópolis, e no Centro Cultural Arte em Construção, no bairro de Cidade Tiradentes, em parceria com o projeto Arte Livre Itinerante (Ali Leste) e a ONG Inspirar-te, que produziu, em colaboração com o Educativo do MAM, um vídeo com Experiências Poéticas que propõe reflexões sobre as obras e seus contextos. No lançamento da ação, no Dia da Consciência Negra, a projeção em Heliópolis foi acompanhada por uma apresentação musical ao ar livre de quinteto de alunos da Orquestra Sinfônica Heliópolis, do Instituto Baccarelli.

No ano seguinte ao do projeto MAM na Cidade, o museu continuou a atuar para além de seu espaço físico, se aproximou do universo do games e se tornou o primeiro museu brasileiro a inaugurar uma sede no jogo Minecraft: Education Edition. O projeto MAM no Minecraft oferece experiências singulares aos jogadores ao combinar arte, educação e games, com reproduções do espaço do museu e de uma seleção de obras do acervo. Trata-se de um projeto em que jogos pedagógicos, atividades lúdicas e propostas de aulas coexistem e incentivam a participação. Feito em parceria com a Microsoft, dona do jogo, e a Agência Africa, que assessora o MAM, o projeto foi direcionado para escolas, estudantes, artistas e interessados em arte e videogame. O MAM no Minecraft apresenta de modo inovador um diálogo das obras do museu com o público por meio de reproduções dos ambientes internos de sua sede, incluindo a maior sala expositiva do MAM, e externos, como parte da marquise do Parque Ibirapuera e o Jardim de Esculturas.



Fonte: Karina Bacci – Museu de Arte Moderna de São Paulo (2021). (Reprodução autorizada.)

Figura 6 – MAM no Minecraft, vista da sala Milu Villela no ambiente do game

No momento em que alunos e professores estavam com suas aulas presenciais suspensas, o jogo educativo possibilitou, além de visitas virtuais ao museu, construir ou reconstruir obras de arte. O projeto permite que diversos públicos aprendam sobre a história da arte brasileira a partir de atividades lúdicas e virtuais. Na versão educativa do Minecraft, professores ou outro adulto responsável pela condução do jogo possuem controle sobre o que os jogadores fazem e podem incluir blocos para limitar a área de atuação no mapa, não apenas demarcando os limites do território, mas também indicando onde os jogadores poderão construir ou não seus exercícios. Entre as ferramentas do game, há uma lousa virtual que traz informações e links para o site do MAM sobre as obras de arte tratadas na aula e orientações para a realização das atividades. A equipe educativa do MAM preparou planos de aula, que podem ser baixados gratuitamente no site do museu, em que os alunos e professores são convidados a andar pelo Minecraft atentando os seus olhares para determinadas obras e em seguida são estimulados a fazer uma nova seleção de obras.

O jogo traz obras do acervo do MAM que dialogam formalmente com uma das principais características do Minecraft: as formas geométricas. O recorte enfatiza a arte construtiva e geométrica, seja como desdobramento, ruptura ou reinvenção desse estilo que, no Brasil, surgiu nos anos 1950 e que faz parte da história do MAM. Em 1952, o museu foi palco do lançamento do Manifesto Ruptura, encabeçado por alguns dos maiores nomes da arte concreta brasileira, como Geraldo de Barros, Lothar Charoux, Luiz Sacilotto e Waldemar Cordeiro. O movimento defendia uma renovação das artes visuais e a vertente construtiva contra a figuração latente na época. O evento foi um marco fundamental para a arte concreta brasileira e sua posterior dissidência, a arte neoconcreta. Nesta primeira fase do game, o ambiente virtual do MAM no Minecraft destacou 18 obras de artistas contemporâneos que dialogam com a arte construtiva geométrica. São trabalhos emblemáticos de Antônio Lizárraga, Athos Bulcão, Amilcar de Castro, Ary Perez e Denise Milan, Emanuel Araújo, Elisa Bracher, Franz Weissman, Guto Lacaz, Hélio Oiticica, Luiz Sacilotto, Mônica Nador e Renato Imbroisi, Sérgio Sister, Sérgio Camargo e Paulo Pasta.

Além de conhecerem a história das obras e de seus criadores, os jogadores são conduzidos a atividades diversas para reconstruir e construir novos trabalhos ou resolver desafios. A exemplo da ação proposta a partir da icônica *Aranha*, 1981, escultura de Emanuel Araújo, na qual os jogadores devem criar outro inseto para fazer companhia a ela, fazendo uso de blocos, explorando formas simples e geométricas e escolhendo cores contrastantes para dar vida à nova criatura. Em *Calendário dois cubos*, 2013, o artista Guto Lacaz apresenta um desafio matemático: como fazer um calendário que possa indicar 31 dias de um mês com apenas dois cubos? O jogador terá de recriar virtualmente possíveis faces dos cubos com os números até solucionar o desafio. Mônica Nador e Renato Imbroisi, artistas que trabalham com padrões de estampas e tecidos, assemelham-se em suas produções por pensar em como inserir comunidades no artesanato e, consequentemente no mercado da arte, até, por fim, gerar renda a esses grupos. Com a obra *Fine Art*, 2012, o jogador é convidado a atentar para como uma estampa repetitiva pode lembrar um tabuleiro de xadrez e, a partir disso, deve criar sua própria estampa no Minecraft.

Ambos os projetos apresentados aqui (MAM na Cidade e MAM no Minecraft) partem da atuação que o museu tem desenvolvido de modo presencial e on-line, promovendo novos modos de comunicação e interação com o público por meio da tecnologia e ambientes virtuais. Eles permitem um espaço de fruição e engajamento totalmente inédito com o MAM, um espaço que pode ser ativado continuamente com novos recortes curatoriais, proposições educativas e desafios pedagógicos. Entre os objetivos dos projetos está a aproximação do MAM com o cotidiano das pessoas e suas vidas. Mais do que uma exposição de projeções monumentais de obras de um dos acervos de arte moderna e contemporânea mais importantes do país, ou de um jogo de videogame comum, trata-se de um convite para que o cidadão se aproxime da coleção do MAM, reflita sobre ela, conheça uma grande diversidade de obras de artistas fundamentais para a história da arte e possa se engajar nos inúmeros programas e atividades da instituição.

A postura do MAM é a de se abrir para toda a cidade e para o ambiente virtual, num esforço de ir para além do Parque Ibirapuera e chegar a locais em que tradicionalmente os museus não estão presentes. Entre 2020 e 2021, o Museu de Arte Moderna de São Paulo rompeu com suas paredes e fronteiras espaciais por meio de formatos não tradicionais de exibição e abriu outras possibilidades de integração entre as iniciativas curatoriais, educativas e de comunicação.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, D. (2021). Experiência Poética - MAM na Cidade. c2021. 1 vídeo (13 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_ZOH0VarOPk&ab_channel=MAM-MuseudeArteModernadeS%C3%A3oPaulo. Acesso em: 5 fev. 2022.
- MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO (2020). mam.org.br, c2020. mam na cidade. Disponível em: <https://mam.org.br/mam-na-cidade/>. Acesso em: 5 fev. 2022.
- MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO (2021). mam.org.br, c2021. #mamnominecrafty. Disponível em: <https://mam.org.br/mam-no-minecraft/>. Acesso em: 5 fev. 2022.

PEDROSA, M. (1995). “Projeto para o Museu de Brasília”. In: ARANTES, O. *Política das Artes*. Textos Escolhidos I. São Paulo, Edusp.

PODCAST MAM na Cidade (2020). Open.Spotify.com, c2020. Disponível em: <https://open.spotify.com/show/0Y0UmBKr7djVLuMcQGMbdV>. Acesso em: 5 fev. 2022.

A cidade como lugar de memórias: a preservação do patrimônio cultural em sua dimensão urbana

RAQUEL F. SCHENKMAN CONTIER

Este texto surge a partir de uma reflexão sobre como podemos ver, ensinar, explicar e reconhecer o ambiente urbano, o espaço da cidade, sua paisagem em suas múltiplas e simultâneas temporalidades, enquanto suporte de manifestações culturais, como produto e lugar de produção de memórias, coletivas e sociais. Ao observar-se o espaço urbano das cidades, nota-se um quadro dinâmico, de impulso transformador, resultado de processos e práticas construídos socialmente, que intervêm com diferentes visões de futuro. Ainda assim, a partir dele, muito se conta e se recupera de histórias, apontando novos ou possíveis significados para o que se vê ou em relação ao que está ausente, como parte de um movimentado campo de disputas.

A cidade contém uma base material e visual que pode ter aspectos eleitos, selecionados, analisados e lidos, em relação um com o outro e com suas dinâmicas, revelando-se como documento de processos sociais e culturais evidenciados de acordo com o que se pauta e com a intenção de seu intérprete. Pode-se buscar reconhecer em edifícios, monumentos, mirantes, visuais, ruas, cruzamentos, pontes, praças e rios, ou na sua ausência, as práticas coletivas e os usos sociais que ali interagem e que compõem tal paisagem, que se constituem como referências culturais (Motta, 2017). A identificação e a atribuição de valor a determinados aspectos, bem como sua escolha como portadores de significados a serem destacados, ou sua manutenção e guarda como objeto de herança, é um procedimento que tem como base comum uma ação que equivale à curadoria, presente no campo da museologia e nas práticas de salvaguarda do patrimônio cultural, momentos da institucionalização da memória.

Se os bens culturais considerados imóveis, que compõem o quadro geral desse espaço urbano, chegam às salas de museus através de sua imagem, de suportes que os representam ou recriam, como pinturas de paisagens, fotografias, sons da rua, vídeos e performances, usa-se também da própria cidade, com seus prédios e lugares, como suporte dessa experiência e vontade de memória. A seleção de um bem cultural para o tombamento, por exemplo, instrumento legal de proteção ao patrimônio cultural, pode ser uma das formas de manutenção da memória *in loco*, no espaço da cidade. Tornar, por ato legal, um edifício, conjunto ou sítio um bem cultural tombado é um procedimento recorrente e eficaz na manutenção de objetos portadores de significados, um impedimento para sua destruição física, e ocorre no território nacional há mais de 80 anos.¹

Entretanto, a seleção que atribui o título de patrimônio cultural (formalizada por uma resolução de tombamento, com sua inscrição em livro do tomo, por exemplo) a um prédio ou lugar, desvinculada de uma política continuada de valorização, divulgação, educação, e mesmo da necessidade de ressignificação dos valores reconhecidos nos bens patrimonializados, torna-se frágil ou insuficiente a longo prazo, diante de pressões para o desenvolvimento urbano, que transforma radicalmente o espaço. Ainda, a desarticulação das políticas de proteção ao patrimônio cultural em relação às legislações e políticas urbanas²

-
- 1 Se as investidas iniciais, no Brasil da década de 1930, de institucionalização da preservação do patrimônio cultural culminaram na proteção de edifícios, em sua maioria coloniais ou excepcionais, ao longo do tempo, como se sabe, muito se discutiu para o alargamento conceitual da ideia de patrimônio cultural. Para além da preservação de aspectos estéticos e estilísticos específicos, há um esforço, prioritariamente a partir da década de 1970, reforçado pela Constituição de 1988 no seu artigo 216, em considerar a diversidade dos grupos formadores da sociedade brasileira e reconhecer suas referências culturais (Schenkman, 2021).
 - 2 A trajetória das políticas de patrimônio cultural no Brasil é paralela e tem autonomia em relação à história do planejamento urbano nas grandes cidades brasileiras, mas há pontos de conexão. Ambas se desenvolvem no país com protagonismo do Estado nos anos 1930, em círculos distintos, com um sentido de construção da nação e da vida moderna, uma apoiando-se na preservação de uma ideia de passado a ser construída, outra nos planos e desenhos de um futuro transformador. E passam a ser orientadas por uma burocracia técnica, conduzida majoritariamente por arquitetos e urbanistas, seja nos órgãos de preservação do patrimônio cultural ou nos de desenvolvimento e planejamento das cidades.

pode representar uma ameaça, principalmente quando se trata de uma ação de preservação do patrimônio ambiental urbano³, sujeito às maiores pressões do interesse privado sobre o público (Meneses, 1992).

Salvar edifícios ou áreas antigas da demolição muitas vezes enfrenta obstáculos políticos resultantes do interesse econômico. Poucos são os proprietários ou incorporadoras que não agem contra a preservação. Frequentemente o que se observa, nos casos em que há estratégias que estimulam parcerias público-privadas para a renovação urbana ou para a reutilização adaptativa, quando estas se incorporam ao patrimônio cultural, é a valorização imobiliária de regiões, que acabam se tornando inacessíveis a antigos usuários, desalojando grupos sociais locais. São vários os casos que podem ser assim apontados, como a renovação do Soho em Nova York, antiga área industrial degradada, ocupada por artistas, que, em um arco temporal de cerca de 20 anos, se tornou bairro residencial chique. Esse é um dilema da institucionalização do patrimônio cultural na sua dimensão urbana, recorrente em cidades de vários continentes (Zukin, 2017).

O seu enfrentamento, conforme reorientação do próprio Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) a partir de 1979, passaria por priorizar “ações sobre o patrimônio arquitetônico ou urbano que levassem à sua apropriação como parte do cotidiano dos moradores” (Motta, 2017, p. 95). Tal entendimento do campo do patrimônio cultural, de que o espaço urbano fosse reapropriado pelo cidadão, estava também presente na construção do órgão municipal de patrimônio cultural do município de São Paulo, o Departamento do Patrimônio Histórico da Secretaria de Cultura da cidade (DPH), criado em 1975.⁴

3 O “patrimônio ambiental urbano é um sistema de objetos, socialmente apropriados, percebidos como capazes de alimentar representações de um ambiente urbano” – o conceito teria sido introduzido no curso de especialização em 1974, coordenado por Ulpiano T. Bezerra de Meneses, Nestor Goulart Reis Filho e Luiz Saia, representando respectivamente o Condephaat, FAU-USP e Iphan. Foi descrito e publicado posteriormente em 1978 pelo professor e historiador Ulpiano Meneses a partir de considerações ao debate fomentado pela Emplasa naquele ano.

4 Foi na cidade de São Paulo, pioneira com seu Departamento de Cultura, chefiado por Mario de Andrade, mas logo extinto, que se estruturou a política de cultura e de patrimônio cultural no Brasil que subsidiou o Decreto-Lei n.º 25, de 1937, instituído pelo

A partir do redirecionamento das políticas urbanas e de patrimônio cultural para as escalas regionais e locais, na década de 1970, em São Paulo, maior cidade brasileira, elaborou-se um plano diretor e uma lei de zoneamento, almejando a organização do crescimento da cidade. Nesse plano, no entanto, estabelecido através da Lei n.º 7.688, de 1971, a cultura aparecia como “recreação”, como equipamento (museus, teatros, etc.), e o termo “preservação” se limitava às áreas verdes, com apenas uma menção a “monumentos históricos” e “áreas de valor paisagístico” como usos especiais. No ano seguinte veio a lei de zoneamento. E somente em 1975 foram criadas em lei zonas especiais que abarcavam “imóveis de caráter histórico ou de excepcional valor artístico, cultural ou paisagístico, destinados à preservação”, passando o poder público a regulamentar intervenções nessas áreas de forma específica, buscando sua salvaguarda de modo a evitar sua destruição.⁵

Nesse mesmo momento, a equipe de funcionários do DPH, da Secretaria Municipal de Cultura, passou a assumir a função de realizar inventários urbanos de regiões em transformação, como o trabalho realizado de

governo federal no Ministério da Educação de Gustavo Capanema, vigente desde o Estado Novo. Mas somente anos mais tarde, quando a Secretaria Municipal de Cultura foi criada em São Paulo, independente de outra pasta, pela Lei Municipal n.º 8.204/1975, um departamento específico para tratar do patrimônio cultural em âmbito municipal passou a existir. As ações prioritárias do DPH se voltavam para estudos de reconhecimento do patrimônio ambiental urbano (Baffi, 2006).

- 5 Essas zonas especiais, numeradas de “Z8-200”, consistiam numa listagem de edificações e logradouros históricos organizados por “manchas” na região central da cidade, como, por exemplo, a mancha da Luz, composta pelo parque, edifício da estação, da pinacoteca e outros. A lista da Z8-200 se expandiu até 1985, ano da reformulação do plano diretor da cidade, pelo então prefeito Mário Covas, e da criação do Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo (Conpresp), que surgiu em dezembro, final de gestão, por um alinhamento entre funcionalismo público e grupos de bairros organizados pressionando a prefeitura (principalmente dos bairros dos Jardins, e também diante da iminência de perda da Casa Modernista da rua Santa Cruz) em torno da temática da preservação ecológica, ambiental e da arquitetura paulistana, e no sentido de incluir no processo a participação popular. Ainda assim, o conselho só passou a se reunir em 1988, após nova comoção midiática, marcada pelo despejo de moradores das casas da Rua Jandaia em função da reversão pelo prefeito Jânio Quadros, em 1987, da sua proteção pelo zoneamento. Posteriormente, os planos diretores da cidade, leis de 2002 e 2014, passaram também a criar outros instrumentos e diretrizes para a proteção do patrimônio cultural na cidade, aplicadas pelos órgãos municipais de patrimônio cultural, o DPH e o Conpresp.

levantamento de bens culturais ao longo da linha leste do metrô em construção, depois no eixo histórico de Santo Amaro, a partir dos planos viários em execução na área, e no núcleo central da Freguesia do Ó, que começava a passar por um processo de verticalização; e foi-se estruturando uma metodologia para um inventário urbano. Empregada para o estudo dos distritos da Liberdade, Bela Vista e da região do Anhangabaú enquanto se discutiam projetos de remodelação dessas áreas, a metodologia do Inventário Geral do Patrimônio Ambiental Cultural e Urbano (Igepac) incorporou o entendimento de patrimônio ambiental urbano, difundido no meio acadêmico e entre os agentes técnicos, e reconheceu a necessidade de introduzir ações de preservação junto às políticas de desenvolvimento urbano (Rodrigues e Tourinho, 2016).

Tal procedimento de reconhecimento, que nem sempre implicava no tombamento como consequência, consistia em uma análise territorial, que partia da identificação das áreas de ocupação mais antigas da cidade e os principais vetores de transformação urbana, com a delimitação de perímetros de estudo. Tinha como objetivo “documentar sua conformação”; “diagnosticar necessidades de proteção”; “assegurar a adequação do patrimônio ambiental urbano imóvel no contexto social” e “propor a conservação e as medidas legais de preservação”. Em uma primeira etapa fazia-se o estudo da evolução urbana de uma área, das legislações urbanísticas vigentes, ia-se a campo para obter registros (depoimentos, fotografias, desenhos), estabelecer percursos para a leitura urbana comparativa e para a elaboração de uma leitura de paisagem. Nessa leitura, buscava-se identificar os usos predominantes no bairro, características da sua morfologia, tipologias, construções, marcos de referência visual. Tudo era organizado em relatórios, mapas e nas fichas padronizadas que compunham o inventário. Em uma segunda etapa, a partir da sistematização da etapa de levantamento anterior, os estudos eram detalhados e aprofundados em determinadas áreas e manchas, com o intuito de apontar a necessidade de proteção de visuais, a proteção ambiental ou a proteção de edificações, liberando outras áreas para transformações.

Observa-se que essa sequência de ações que partem da identificação, para a proteção e valorização de referências culturais operacionalizadas no âmbito de uma cidade, tem semelhanças com a ação museológica na

estruturação e composição de um acervo, na mobilização desse acervo como ação cultural e educativa. Entretanto, trata-se de um acervo a preservar na cidade, que depende e só se mantém pela vontade e colaboração da sociedade como um todo, ainda que haja pactos e instrumentos legais que orientam e distribuem as responsabilidades. A etapa de inventariação dos bens culturais relevantes para a memória de determinados grupos e lugares, por si só, não garante proteção. Nessa etapa o que se tem é uma documentação, registro, conhecimento e delimitação de determinado bem cultural ou referência cultural, por quem faz essa leitura. Ao ser estabelecida uma proteção legal, como pelo tombamento, tem-se uma figura jurídica de maior eficácia para o acautelamento, mas não significa desapropriação, ainda que implique limitações em razão do interesse coletivo (Castro, 1991), preservando um objeto material ao qual se atribuíram significados de alguma relevância. Recai, simultaneamente sobre os proprietários, poder público e comunidade, em colaboração, a salvaguarda de bens culturais, tal como previsto no artigo 216 da Constituição Federal.

Nesse sentido, discute-se que o reconhecimento de bens culturais, na cidade ou no museu, tenha como pressuposto a aproximação entre objetos e sujeitos, seja construído de maneira que esses vínculos se sustentem e sejam compreendidos, daí a relevância da formação cultural, que pode mudar a percepção da realidade (Pasqualucci, 2021). Isso pode se dar a qualquer momento, junto ao processo de identificação de referências culturais ou ao revisitar-se a atribuição de significados e valores dados a determinado bem cultural reconhecido em um momento anterior.

Mais recentemente, algumas sequências de experiências e ações no município de São Paulo buscaram proporcionar e estimular esses vínculos, bem como articular poder público e grupos sociais diversos, que atuam no cotidiano da cidade. A Jornada do Patrimônio, evento anual promovido desde 2015 pela prefeitura de São Paulo através do DPH, que se inspirou nas jornadas europeias e no debate internacional no bojo das preparações das conferências climáticas, foi instituída com a clareza de que a transmissão do que queremos para as gerações futuras é algo que se coloca já (Somekh e Corrêa, 2021). Por isso, foi pensada como um evento festivo, de valorização dos bens culturais da cidade, onde as edificações históricas, ou com algum

significado para grupos sociais, permanecessem de portas abertas à visitação e diversas manifestações culturais presentes na cidade fossem acionadas, durante um final de semana. Anualmente isso se repete, e o engajamento da população no credenciamento e promoção de atividades foi se ampliando. Principalmente no que se refere a roteiros de visitas, os percursos sobre o território negro no bairro do Bexiga, ou no bairro da Liberdade, assim como roteiros na Penha e em Perus sobre a relação entre as pessoas e esses lugares e sua paisagem, e mesmo percursos mais arquitetônicos, passando por prédios de arquitetura moderna, são todo ano propostos.

A partir da preparação para a quinta edição da Jornada do Patrimônio, em 2019, já se notou uma consolidação desse evento, formalizado em lei, como política pública de fomento aos indivíduos e entidades da sociedade civil que trabalham com questões relativas à preservação do patrimônio cultural, que tinham expectativa de participação anual. Do ponto de vista do poder público, de outro lado, havia a identificação dos grupos e entidades que se envolviam nas jornadas e suas demandas pelo reconhecimento de valores mais plurais, como os ligados às questões identitárias, raciais, da memória das periferias e ecológica. Naquele ano, portanto, o DPH decidiu promover oito encontros regionalizados chamados Patrimônio em Debate,⁶ em que, de um lado, havia a apresentação do que se reconhecia institucionalmente como patrimônio cultural de determinada região pela equipe técnica da Secretaria Municipal de Cultura e, de outro, a escuta, por parte do poder público, daqueles participantes da sociedade civil e grupos organizados sobre manifestações, bens ou lugares que poderiam se constituir como referências culturais naquelas regiões da cidade.

Esses encontros possibilitaram e contribuíram para a gestação de outro projeto efetivado como instrumento ainda em 2019, o Inventário Memória Paulistana, que vem acolhendo, de forma participativa, a sugestão de verbetes instalados em placas azuis afixadas pela cidade (Schenkman, Corrêa e Fuser, 2021). As placas buscam rememorar narrativas de referência à memória e

6 Os encontros aconteceram durante 2019, em março em Santo Amaro, abril no Butantã, maio na Liberdade, junho em Itaquera, julho na Freguesia do Ó, setembro em Parelheiros, outubro na Lapa e novembro no Jabaquara.

identidade de grupos sociais paulistanos, colaborando com o provimento de um suporte para sua construção simbólica, amplo reconhecimento, e que permita diálogos no espaço da cidade. Dispostas e instaladas em paredes e muros, de forma a serem lidas a partir do espaço público, contam uma história sobre o seu lugar.⁷ São exemplos a placa que se remete ao Chafariz da Misericórdia, ou à antiga Igreja Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, ambos demolidos durante processos de renovação urbana e que eram significativos para a história da população negra na cidade. Ou a placa recém-instalada no prédio da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) à Rua Monte Alegre sobre a Invasão Policial de 1977, que relembra um ato violento e o papel da universidade como espaço de resistência e luta pela democracia.

A relação entre jornadas, debates e placas de patrimônio representam um ciclo de articulação institucional mais recente entre poder público e sociedade pela preservação do patrimônio cultural na tentativa de ampliar o alcance das políticas de memória na cidade de São Paulo em um diálogo atento aos movimentos contemporâneos na cultura. Espera-se, no entanto, que possam fortalecer e contribuir também no sentido do reconhecimento de prédios, áreas e paisagens que ainda compõem o patrimônio ambiental urbano tombado a ser preservado, como ação de formação cultural atenta à história da cidade e aos usos sociais desses espaços.

Áreas tombadas a partir de um inventário do patrimônio ambiental urbano, como aquele organizado para o bairro da Bela Vista e Bexiga, feito no final da década de 1980 pelo DPH e que resultou em uma proteção por tombamento municipal em 2002, enfrentam desafios recorrentes para a sua preservação. Bairro com o maior número de edificações tombadas, dentre as quais cantinas, teatros e cortiços, até mesmo muros de arrimo e encostas, ocupado por várias associações e grupos culturais, por situar-se em região central, bastante adensada, entre o centro histórico e o espigão da Avenida

7 As placas foram elaboradas a partir da colaboração com pesquisadores e moradores da cidade, tendo sido ainda promovido pelo DPH um concurso de sugestões de verbetes em 2020 e outro em 2021. As propostas podem ser consultadas no mapa do portal Geosampa da Prefeitura de São Paulo, na camada “Patrimônio Cultural”, e novas sugestões são acolhidas em fluxo contínuo pelo DPH, quando solicitadas.

Paulista, é alvo permanente da especulação imobiliária. A atual demolição do galpão e palco que a escola de samba Vai-Vai ocupava há mais de 60 anos no bairro, para dar lugar a uma estação do metrô da linha laranja, é resultado das transformações em curso que entram em conflito com a preservação da memória cultural do bairro. Terá como consequência toda uma transformação da chamada “área da grota” no Bexiga. A “grota” se caracteriza como um território cuja topografia é bastante peculiar (e por isso mesmo há quem conte que era um quilombo urbano), formada por encostas íngremes em forma de “u”, que contornam o vale do rio Saracura, que nasce na parte alta, próximo ao entroncamento da Rua Rocha com a Rua Dr. Seng. O rio está canalizado sob a rua Cardeal Leme, as encostas, quase todas verticalizadas. Ainda assim, o miolo da grota era ocupado pelos ensaios da Vai-Vai, convidada a abrir com uma apresentação de samba a 1.^a Jornada do Patrimônio em 2015. Parte do casario, muros de contenção antigos de tijolos e áreas vegetadas se mantiveram entre os prédios, e há como se reconhecer nessa paisagem um uso social relacionado à sua forma e às suas construções, uma vez que estão imbricados. Em janeiro de 2020 a grota, que já era definida em tombamento, ganhou uma placa do Inventário Memória Paulistana.

Porém, a implantação do metrô no lugar da escola de samba, aliada ao zoneamento atual vigente na área, estimulando a verticalização e maior densidade de ocupação, não deixa muitas alternativas à preservação do patrimônio ambiental urbano e vai na contramão da preservação de uma área reconhecida como patrimônio cultural do município há pelo menos 20 anos. Restarão apenas placas de memória? Não se tratava de negar o novo ou a substituição, mas pensar a quem interessa, sua necessidade e, principalmente, seus impactos concretos no território na memória social.

Nesse sentido, a contribuição da universidade para a formação cultural voltada ao reconhecimento das dinâmicas do ambiente urbano é fundamental, na medida em que estimula e provoca a compreensão das relações entre a sociedade e seu patrimônio.⁸ A tarefa de identificar e evidenciar na cidade

8 Durante um ciclo de quatro aulas que se concentraram na relação entre patrimônio cultural, memória e cidade, para a primeira turma do curso de Museologia, Cultura e Educação da PUC-SP foi proposto que os alunos apresentassem, ao final do ciclo, roteiros, percursos na cidade, preferencialmente em São Paulo, organizados sob uma narrativa

traços, vestígios ou marcas do cotidiano e do universo do trabalho, territórios essenciais à margem da cultura do excepcional, restituindo à cultura seu papel de qualificação da vida humana (Meneses, 1992), não se conclui.

REFERÊNCIAS

- BAFFI, M. I. S. (2006). O IGEPAC-SP e outros inventários da Divisão de Preservação do DPH. *Revista do Arquivo Municipal*, 30 anos de DPH, n. 204, pp.169-191.
- MENESES, U. T. B. de (1978). Patrimônio Ambiental Urbano: do lugar comum ao lugar de todos. *CJ Arquitetura: revista de arquitetura, planejamento e construção*, v. 5, pp. 18-20.
- MENESES, U. T. B. de (1992). “O patrimônio cultural entre o público e o privado”. In: SÃO PAULO. Secretaria Municipal da Cultura. Departamento do Patrimônio Histórico. *O direito à memória: patrimônio histórico e cidadania*. São Paulo, DPH, pp. 189-194.
- MOTTA, L. (2017). “O patrimônio urbanístico e seus usos sociais”. In: PAES, M. T. D. e SOTRATTI, M. A. (orgs.). *Geografia, turismo e patrimônio cultural: identidades, usos e ideologias*. Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, pp. 89-113.
- PASQUALUCCI, L. (2021). Projeto PUC Museus: práxis museológica desenvolvida na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). *Revista CPC*, v. 16, n. 32 especial, pp. 85-111, jul./dez.
- RODRIGUES, M. e TOURINHO, A. (2016). Patrimônio ambiental urbano: uma retomada. *Revista CPC*, n. 22, pp. 70-91, jul./dez.
- SÃO PAULO (cidade). Secretaria Municipal da Cultura. Departamento do Patrimônio Histórico (1987). *Cadernos do IGEPAC-SP 1: Aspectos metodológicos*. Departamento do Patrimônio Histórico. Disponível em: <https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/upload/cultura/arquivos/IGEPAC-caderno1-metodologia.pdf>. Acesso em: 25 fev. 2022.

construída a partir da seleção de cinco a dez pontos escolhidos como referências culturais. Podiam ser eleitos edifícios, monumentos, placas de memória, ruas, estabelecimentos, murais, ou qualquer lugar contextualizado na narrativa, explicando-se a motivação dessa escolha. A intenção do exercício era provocar que se percorresse a cidade com um olhar amplo diante das problemáticas e disputas urbanas, observando, quando possível, a história da urbanização, a geomorfologia da paisagem, as legislações relativas ao espaço urbano, atores e grupos sociais que interagem em determinadas localidades ao longo do tempo.

- SCHENKMAN, R. (2021). Patrimônio cultural e questão urbana em São Paulo na formação dos órgãos de preservação. *Revista do Arquivo Municipal*, 45 anos do DPH, n. 207, nov.
- SCHENKMAN, R., CORRÊA, V. e FUSER, L. (2021). O Inventário Memória Paulistana: as placas de patrimônio e a salvaguarda de histórias da cidade de São Paulo. *Revista do Arquivo Municipal*, 45 anos do DPH, n. 207, nov.
- SOMEKH, N. e CORRÊA, V. (2021). Origens da Jornada do Patrimônio. *Revista do Arquivo Municipal*, 45 anos do DPH, n. 207, nov.
- ZUKIN, S. (2017). “Patrimônio de quem? Cidade de quem? Dilemas sociais do patrimônio cultural na dimensão urbana”. In: CYMBALISTA, R., FELDMAN, S. e KÜLH, B. M. (orgs). *Patrimônio cultural: memórias e intervenções urbanas*. São Paulo, Annablume, pp. 25-45.

Mas, afinal, o que é documentação de acervos museológicos?: reflexões em torno de um termo

JULIANA MONTEIRO

INTRODUÇÃO

O presente artigo tem por objetivo apresentar uma reflexão, baseada em revisão bibliográfica e experiência prática, sobre o que significa falar em documentação de acervos museológicos. Boa parte dessa discussão apresentada aqui foi inicialmente trabalhada na pesquisa de mestrado da autora, e atualizada ou revisada a partir de discussões contemporâneas que advêm da esfera profissional.

A questão que dá título ao artigo – o que é documentação de acervos museológicos – possui, na realidade, algumas possibilidades de resposta. Tudo vai depender do contexto em que o termo é empregado, o que tem muito a ver com a origem e modos de atuação da pessoa que escreve. Desse modo, o que vale reforçar é que, em uma discussão sobre o que está em jogo quando falamos sobre o tema documentação, se está adentrando o terreno da polissemia. Logo, explorar os múltiplos e possíveis significados da documentação é reconhecer que existem mais questões em aberto do que respostas definitivas sobre o assunto.

É com esse espírito que o artigo propõe a discussão a seguir, que busca apresentar uma breve introdução sobre o contexto brasileiro de aplicação do termo.

FALANDO SOBRE DOCUMENTAÇÃO NO CONTEXTO BRASILEIRO

No Brasil, é possível citar a existência de uma grande variação em torno do que significa falar sobre documentação. Uma primeira publicação que pode ser analisada é a de autoria de Gustavo Barroso, mentor do Curso em Museus do Museu Histórico Nacional (MHN) e responsável pela formação dos primeiros profissionais de museus no Brasil. Em sua publicação *Introdução à técnica de museus* (1951), que durante muito tempo foi o livro de base para a formação dos profissionais que frequentaram o curso do MHN (Siqueira, 2009), o autor estabelece as atividades de catalogação como componentes da parte geral da técnica de museus, compreendendo-a como “o conjunto de regras, princípios, observações e conhecimentos indispensáveis à organização e funcionamento dum museu” (Barroso, 1951, p. 7).

A catalogação compreende: numeração, etiquetagem, catálogo enumerativo, catálogo descritivo, catálogo comentado e fichário (Barroso, 1951). O foco reside no estabelecimento dos tipos de documentos, mais do que na explicação do fluxo de informação entre eles. O registro de informações é visto como uma atividade essencialmente ligada à responsabilidade do museu em ter tudo sob seu controle.

Florisvaldo dos Santos Trigueiros (1958), museólogo baiano formado pelo Curso de Museus em 1951 (Siqueira, 2009), em seu livro *Museu e educação*, apresenta as diferentes funções de um museu, com destaque para a documentação. Para ele, o museu seria um dos órgãos mais antigos de documentação, sendo por isso muito importante para a educação do povo. De forma diversa de seu professor Gustavo Barroso, o autor cita expressamente Paul Otlet, advogado belga e considerado o fundador da sistematização da Documentação e suas categorias possíveis de documentos, incluindo os objetos de museu.

Trigueiros utiliza o termo no sentido disciplinar, como Documentação, e não a restringe apenas à técnica de *catalogação*. Apresenta a definição da Documentação como um “processo pelo qual se reúnem, catalogam e classificam todos os documentos informativos das atividades humanas,

promovendo a sua divulgação pelos meios modernos de publicidade, a fim de dar aos estudiosos os elementos necessários a seu trabalho” (Trigueiros, 1958, p. 26).

O autor também prevê o estabelecimento de serviços de Documentação e a utilização de instrumentos como catálogos, boletins, anuários, programas de rádio, filmes documentários, fotografias e de técnicas variadas, que poderiam auxiliar os profissionais a tratar um documento. Seu discurso é orientado pelo reforço constante da ideia principal da disciplina Documentação, conforme sua concepção europeia: prover acesso para o que denomina de aprimoramento cultural das pessoas.

Quase três décadas depois, em 1986, Fernanda de Camargo-Moro, museóloga, historiadora, com doutorado e pós-doutorado na área de Arqueologia, presidente do Comitê Brasileiro do International Council of Museums (Icom) entre 1976-1987, lança seu livro *Museu: aquisição/documentação*. O livro se constitui até os dias de hoje uma das poucas obras totalmente dedicadas ao assunto produzidas no Brasil. Sua vinculação com a produção da bibliotecária francesa e secretária do Centro de Documentação da Unesco-Icom, Yvonne Oddon, é inegável, tendo em vista as várias referências diretas feitas a ela ao longo do texto.

Camargo-Moro adota o termo *documentação*, o qual define como: “1) Processo de organização dos diversos elementos de identificação do acervo; 2) Conjunto de conhecimentos e técnicas que tem por fim a pesquisa, reunião, descrição, produção e utilização dos documentos sobre as coleções” (Camargo-Moro, 1986, p. 238). Ou seja, há a compreensão de que a documentação é tanto o processo de coleta e produção de informação quanto o resultado dessa ação, que é o registro – de toda e qualquer informação sobre o acervo.

Ao longo dos capítulos, Camargo-Moro (1986) apresenta outras evidências da vinculação com as propostas de Oddon sobre documentação museográfica – como a divisão do trabalho documental em várias etapas e uma preocupação expressa com os tipos de documentos que devem ser utilizados e que tipo de informação deve ser coletado. Ao se dedicar a uma etapa que designa como “documentação para aprofundamento da decodificação dos acervos”, a autora dá orientações sobre o que deve ser considerado

na construção de uma ficha classificatória, por exemplo. Nesse caso, cita a *Ficha Oddon 1*, elaborada pela documentalista francesa durante os anos de 1971 e 1973 no Centro de Documentação Unesco-Icom, para ser aplicada em qualquer tipo de museu. Ela ganhou o nome de polivalente justamente por permitir o acréscimo de informações à sua estrutura original, e, segundo Camargo-Moro (1986, p. 86), tal ficha era usada de forma extensa.

O livro ainda traz como anexos exemplos de aplicação da ficha e um guia que fornece orientações para catalogação e análise das coleções dos museus mistos, escrito por Yvonne Oddon. Camargo-Moro (1986) também apresenta os pormenores de tipos de índices que devem ser construídos, bem como destaca a importância da adoção do que denomina de convenções, tais como glossários, nomenclaturas e outros tipos de vocabulários controlados para documentação do acervo. Válido ressaltar que, no final do livro, ao falar sobre os elementos auxiliares de documentação, como catálogos, etiquetas expositivas, periódicos, etc., a autora ressalta a dimensão comunicativa da documentação em museus. Tal enfoque até então não havia sido ressaltado pelos outros autores brasileiros citados até o momento, muito embora seja necessário reconhecer que tal pressuposto foi abordado por Oddon, apesar de não desenvolvido.

Para a documentalista Helena Dodd Ferrez, que durante muitos anos atuou na área de museus e na Fundação Nacional de Artes (Funarte) – à frente da estruturação das Redes de Bibliotecas de Arte (Redarte) –, o termo adotado é *documentação museológica*. Para ela, a documentação museológica é o conjunto de informações sobre cada um dos itens que compõem as coleções, e, por consequência, é também o processo de preservação dos mesmos através da sua representação por meio da palavra e da imagem (Ferrez, 1991). Em outras palavras, a documentação é preservação e representação, atuando por meio da linguagem para dar *permanência e ofertar significados*. Ao mesmo tempo, a autora entende a documentação como um sistema de recuperação da informação capaz de transformar as coleções em fontes de pesquisa científica, ou em fontes de informação e produção de conhecimento. Com base na ideia de sistema, é possível compreender que o trabalho de tratamento da informação é direcionado por um conjunto interligado de etapas, tal como já

visto em outros autores que adotam a mesma terminologia. Ela também sinaliza a equivalência entre os termos *documentação museológica* e *documentação de acervos museológicos*.

A autora salienta que os objetos possuem dois tipos de informação: as intrínsecas, relativas aos seus aspectos físicos; e as extrínsecas, relativas a aspectos contextuais e documentais do objeto, que devem ser investigados a partir dele. Logo, a autora apresenta um modelo tridimensional de abordagem do objeto, desenvolvido pelo museólogo holandês Peter Van Mensch (1989) e que é dividido em: propriedades físicas – composição material, construção técnica, morfologia; função e significado – significado principal e secundário; e história – gênese, uso, deterioração, conservação e restauração. Tal configuração Ferrez (1991) denomina de estrutura informativa do objeto de museu, que deve ser contemplada pelas ações previstas no sistema de documentação.

Segundo Rosana Andrade Dias do Nascimento (1994), diplomada em Museologia com doutorado em História, professora do Departamento de Museologia da Universidade Federal da Bahia (UFBA) de 1989 a 2009, do Departamento de Expressões Gráficas da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) desde 2009, e colaboradora da pós-graduação em Museologia da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia (ULHT), a ideia de documentação museológica se estende para além da concepção que a aborda, como toda forma de informação referente ao acervo de um museu e, por conseguinte, sua representação e preservação por meio da palavra e da imagem.

Ela faz uma crítica a essa abordagem, devido ao fato de estabelecer que toda e qualquer informação sobre o objeto seja registrada em instrumentos específicos, auxiliados por perguntas tradicionais para a identificação do objeto – Quem é você? Como você se chama? Quem o fez? De que você é feito? –, que se restringem ao que ele apresenta materialmente e burocratizam o processo documental. Desse modo, a ação documental acaba por entender o objeto isoladamente do restante do acervo, se voltando para seu passado e não mais para sua inserção em um novo contexto, que é o do museu. Em outras palavras, o objeto é visto como um produto encerrado em si mesmo, e não como um constante processo de conhecimento construído pelo museu.

A autora chama a atenção ainda ao fato de que a documentação deve possuir uma finalidade associada à função social e comunicativa do museu, reforçando a percepção de que a instituição deve ter um papel diferenciado na sociedade ao seu redor. Desse modo, todas as suas ações devem ser direcionadas para tanto, de modo a consolidar uma forma de atuação que seja condizente com essa perspectiva pedagógica sobre a atuação das instituições museológicas – o que, como visto no segundo capítulo, reflete o movimento de discussões e críticas realizadas a partir da década de 1970 ao modelo tradicional de museu. Todavia, Nascimento (1994) salienta também que, para alcançar esse fim, ainda é necessário o amadurecimento de uma proposta teórico-metodológica que embase o *ato de documentar*, engajando-o a uma concepção de educação e de museu. Ela propõe que a historicidade seja a metodologia de base para a documentação, de modo a explicitar as teias e relações que enredam o objeto dentro de um contexto, rompendo com uma perspectiva tecnicista sobre o mesmo.

Suely Ceravolo (1998), museóloga e diplomada em História, com doutorado em Ciência da Informação na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) e professora do Departamento de Museologia da UFBA (2002-atual), introduz no cenário brasileiro uma discussão sobre a pertinência do uso da expressão *documentação museológica*. Para ela, não há sentido falar em documentação museológica, pois em seu entendimento a museologia é “algo além do que a simples soma das partes das atividades de um museu” (Ceravolo, 1998, p. 28). Segundo a autora, só faria sentido utilizar a expressão documentação museológica se “[se] empregar (ou aceitar) o domínio museologia com foco no *fato museal* e não somente aos museus. Ou seja, ao se advogar a ideia de que os museus são *parte* de um universo muito mais amplo que ultrapassa a instituição ‘museu’” (Ceravolo, 2012, s/p).

Em outras palavras, para a autora, o uso do termo *documentação museológica*, tal como se dá hoje, a insere como sinônimo de atividade exclusiva de museu. Todavia, o adjetivo *museológica* qualifica a documentação como algo que pertence ou é exclusivo à museologia – e esta disciplina, como já abordado, se estende para além do universo restrito dos museus e de suas

atividades práticas. Assim, infere-se que o uso da expressão *documentação museológica* contém um paradoxo, tendo em vista os termos nos quais a mesma é empregada atualmente.

Por outro lado, Ceravolo evidencia que o emprego do termo *documentação museológica* seria pertinente se seu significado se referisse, dentro do domínio da museologia, às ações documentais imbricadas no processo de musealização de bens culturais. Incluir-se-iam aqui aquelas também realizadas pelos museus, mas não restritas a eles, como hoje ocorre. Ou seja, para ser ‘museológica’, a documentação deveria ser concebida dentro do sistema conceitual ou do *corpus* da museologia, sendo-lhe própria, particular. Cumpre ressaltar que a crítica realizada pela autora ao uso atual da expressão *documentação museológica* é partilhada por este trabalho, do mesmo modo que sua indicação de que o termo só tem pertinência mediante uma revisão do seu significado no âmbito do *corpus* da museologia – o que corrobora a necessidade de aproximações e comparações com outras áreas, como a Documentação e a Ciência da Informação.

Desse modo, Ceravolo adota a expressão *documentação de museus*, pois o uso do adjunto adnominal “de” traz o “sentido de alvo da ação nessa instituição não em outra, pois particular a ela” (Ceravolo, 1998, p. 27). Desse modo, a autora sinaliza que circunscreve sua reflexão apenas às ações documentais ocorridas no âmbito da musealização que os museus promovem, com a intenção de indicar suas diferentes nuances, detalhadas a seguir.

Na opinião de Ceravolo (1998), para discutir documentação de museus é preciso reconhecer duas premissas principais: que a atividade de documentar, embora parta de objetos materiais, formula operações de representação baseadas na linguagem; e, além disso, é preciso reconhecer como pressuposto básico que a concepção da documentação como um sistema, orientado ao controle do acervo, não estabelece por si só uma metodologia de tratamento da informação. Portanto, conceber a documentação como um sistema não é suficiente para abarcar toda a complexidade envolvida nas operações de processamento documentário de acervos museológicos.

A autora propõe que a documentação de museus seja concebida como a reunião de dois conjuntos de atividades: o que congrega operações sobre o suporte físico das coleções – controle de localização, entrada e saída do

museu, etc., ou o sistema de documentação de museus – e o conjunto de operações sobre o conteúdo das coleções – criação de padrões de indexação, classificação, etc., ou o sistema de informação documentária de museus. Ela destaca que no caso dos objetos resulta quase impossível, por vezes, separar o que é forma do que é conteúdo, pois ambas as dimensões estão diretamente imbricadas. Desse modo, o processo da documentação conseguiria subsidiar as atividades curatoriais, técnicas e administrativas de forma condizente com a demanda existente nas instituições.

Para propor uma abordagem integral das diferentes dimensões informativas que podem ser construídas em torno e sobre o acervo, ela propõe, em coautoria com a linguista e professora da ECA-USP Maria de Fátima Moreira Gonçalves Tálamo, que o objeto seja tratado a partir do conceito de *matriz da informação* (Ceravolo e Tálamo, 2007). Segundo as autoras, a aplicação do conceito permite que todas as informações sobre os objetos, tanto as relativas ao plano material (suporte) quanto ao plano associado ao conteúdo, sejam tratadas de forma conjunta e atributiva. Para elas, somente com a associação dos dois planos é possível realizar a análise do objeto.

Ceravolo (1998) destaca ainda que a atividade de documentação, embora se relacione com a atividade de pesquisa, com ela não se confunde. A documentação de museus opera sobre as informações das coleções a fim de torná-las disponíveis para recuperação. Desse modo, a documentação organiza uma estrutura que provê acesso ao estoque de informação de um acervo. A pesquisa, por sua vez, promove o desenvolvimento da interpretação sobre os objetos, gerando o estoque de conhecimento e não se preocupando imediatamente com questões relativas às formas como ele será organizado, nem com o acesso.

Lourdes Rego Novaes é outra museóloga brasileira que propõe uma definição para documentação. Novaes foi presidente do Icom Brasil entre 1976 e 1987, e é autora de trabalhos sobre a história do Icom no país, em colaboração com Fernanda de Camargo-Moro. Desse modo, é possível circunscrever sua contribuição no âmbito de autores nacionais que possuem influência na discussão internacional realizada pelo Icom, seu Centro de Documentação e os Comitês, dentre eles o Cidoc – Comitê Internacional para Documentação).

Logo, é concebível afirmar a existência da conexão do pensamento de Oddon na escolha feita por Novaes ao usar o termo *documentação museográfica* em um artigo seu publicado em 2000. Para ela, a documentação museográfica é “o processo de coletar, organizar, guardar, localizar e dispor documentos, ou a informação contida neles, sobre os objetos das coleções museológicas” (Novaes, 2000, p. 51). Apesar de a terminologia da autora remeter à ideia da documentação como processo/resultado da ação, tal como presente em Oddon (1968), a descrição das atividades da documentação feita por Novaes a aproxima da concepção apresentada por Helena Dodd Ferrez (1991).

Nota-se também uma influência direta da ideia de ciclo documentário, ou ciclo informacional, presente na Ciência da Informação. Segundo Dobedei (2002), o ciclo documentário, ou ciclo de informação, é um modelo de caráter sistêmico que representa a transferência de informação, reduzindo a realidade de representação do conhecimento em seis etapas: produção, registro, aquisição, organização, disseminação e assimilação. Todavia, o texto não avança no detalhamento das operações quando aplicadas aos acervos museológicos, tendo em vista se tratar de um texto que não foi necessariamente produzido para ser processado no contexto de um ciclo documentário. É possível ressaltar ainda a ausência do aspecto da assimilação na definição de documentação apresentada por Novaes, e que é uma das bases de um ciclo informacional – o que permite a compreensão de que a documentação museográfica não adentra no universo do contexto de *uso* ou de *apropriação* da informação, mas somente na sua produção e organização.

Para Marilúcia Bottallo, museóloga e diplomada em História, com doutorado em Ciência da Informação na ECA-USP, que trabalhou durante anos na Pinacoteca do Estado e depois no Museu de Arqueologia e Etnologia da USP, e atualmente coordena o Instituto de Arte Contemporânea de São Paulo, o termo adotado é *documentação de acervos*. Para ela, o objetivo da documentação de acervos é a realização de coleta, triagem, organização, controle, armazenagem, recuperação e divulgação das informações para seu uso como base para as ações curatoriais e exposições. Também aqui é admissível entrever a ideia de ciclo documentário ou informacional como proposta de base para a documentação em museus (Bottallo, 2000). A diferença em

relação à abordagem de Novaes reside na consideração da faceta de *divulgação* da informação e na indicação de um local para sua *apropriação*, ou seja, as ações curatoriais e exposições.

Para Bottallo, o esforço de processamento da informação operado pela documentação “se constitui como imagem, portanto, como forma de representação do mundo” (Bottallo, 2000, s/p), sendo carregada de ideologias em seus métodos que influenciam o modo como o acervo é visto e interpretado. A autora salienta que a documentação de acervos não substitui experiências diretas junto aos objetos, mas deve contribuir para que o maior número de informações seja recolhido e processado, a fim de garantir os subsídios da compreensão entre público e acervo. A mesma autora também adota, em outros textos, as expressões *documentação de gestão museológica* (Bottallo, 1996) e *documentação museológica* (Bottallo, 2010).

Para José Mauro Matheus Loureiro, museólogo, doutor em Ciência da Informação e professor do Departamento de Estudos e Processos Museológicos da Universidade Federal do Rio de Janeiro (Unirio) desde 1999, o termo adotado é *documentação museológica*. O autor a define como a instância, dentro da museologia, responsável por organizar:

domínios de informação instituindo processos e construindo instrumentos essenciais nos quais os diversos produtores e usuários de informação possam estabelecer princípios racionais de preservação, gestão e acesso a essas informações. A fragmentação dos saberes inerentes à modernidade ocidental e a heterogeneidade das produções concretas e simbólicas dos diferentes grupos sociais são estrategicamente ordenadas e inter-relacionadas, de forma a atender às demandas dos diferenciados agentes sociais e institucionais em suas mais variadas necessidades. [...] Documentar é, sobretudo no âmbito museológico, integrar em conjuntos significativos as tradições, diferenças e dispersões que caracterizam as ciências, saberes e discursos contemporâneos em benefício dos mais diferentes grupos sociais. (Loureiro, 2008, pp. 28-30)

Desse modo, Loureiro (2008) é um autor que adota a expressão com maior número de ocorrências no Brasil, mas que chama a atenção para o aspecto comunicacional da documentação. Para ele, o ato de documentar é um ato de instituir processos que ofertam informações que fazem sentido para diferentes usuários – o que insere a documentação no âmbito da problemática

da relação entre os diferentes grupos sociais interessados e o seu patrimônio preservado. Compreende-se, portanto, que Loureiro (2008) reforça que toda e qualquer atividade documental deve ser executada a partir de uma intenção de tecer relações, de ressignificar o patrimônio musealizado. Cabe à documentação reunir aquilo que, por exemplo, a “fragmentação dos saberes inerentes à modernidade ocidental” (Loureiro, 2008, p. 29) dispersou – o que permite a compreensão de que a documentação tem, assim, o potencial de se consolidar como uma atividade transversal e inerente a um complexo de processos de musealização, do qual o museu faz parte.

Por último, vale mencionar a reflexão de Johanna Smit, diplomada em Biblioteconomia e Documentação com doutorado em Análise do Discurso, e professora do Departamento de Biblioteconomia e Documentação da ECA-USP desde 1981 e 2013, sobre as ações documentais dos museus. A autora aborda a questão da seguinte forma:

O *acervo museológico*, propriamente dito, não será aqui discutido, mas enfocaremos dois grupos de documentos gerados nesse contexto:

– a *documentação do acervo*, reunindo informação sobre a origem dos objetos, como estes chegaram ao museu, sua descrição (materiais, métodos, inscrições etc), pesquisas feitas para sua contextualização, localização física, questões patrimoniais ou de direitos autorais, intervenções que se fizeram necessárias, ações de preservação etc. [...]

– a *documentação do uso* feito do acervo - a montagem de uma exposição, o empréstimo de uma obra pertencente a outro museu, a pesquisa sobre determinado artista para selecionar as obras mais representativas para terminada exposição, etc geram documentos, igualmente associados às atividades finalísticas do museu, mas que não devem ser confundidas com a documentação do próprio acervo. (Smit, 2010, pp. 36-37)

A partir dessas definições, a autora ressalta a necessidade não somente de se pensar quais são os tipos de documentos mais adequados para cada ação, mas também de analisar a informação que é produzida sobre eles e o modo como é possível potencializar o acesso a esses dados. Para ela, é de suma importância que os conjuntos de documentos sejam organizados de modo orgânico, e não de forma autônoma e dispersa, impossibilitando a recuperação da informação por diferentes usuários – o que faz parte da missão de um museu. Desse modo, apesar de a autora não adentrar no debate sobre a

definição de documentação em museus, ela chama a atenção para a necessidade de se operar sobre os registros documentais gerados pelos museus com outra lógica que não a sedimentada pelas tradições profissionais, que, muitas vezes, isolam os acervos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É válido ressaltar que o levantamento apresentado neste capítulo é considerado apenas como uma contribuição inicial à discussão interdisciplinar sobre os significados atribuídos a ideia de se fazer documentação em museus no Brasil. Sendo assim, um primeiro aspecto a ser ressaltado a partir desse levantamento é que seu uso pelos diferentes autores é diverso, reforçando o entendimento de que se trata de um termo polissêmico. Nessas apropriações, é igualmente válido destacar que o termo se encontra já profundamente enraizado na literatura da área de museus, particularmente a produzida no âmbito da museologia.

A literatura consultada permite dizer que a ideia de documentação nos museus, a partir da década de 1950 até meados da década de 1970, era sinônima de *processo de organização delato de documentar um conjunto de tipos documentais* criados para registrar informações do acervo, como o *resultado* de um ato de sistematização dos registros e das informações. Nesse contexto, como dito antes, é evidente que a faceta do “controle do acervo” figurou como a “razão de ser” por trás das definições da documentação nesse período. Outro aspecto a ser salientado, e que reforça o raciocínio aqui colocado, é que a discussão sobre documentação em museus nasceu do âmbito da prática profissional – surgiu antes, portanto, de uma discussão teórica sobre o tema.

A partir do exposto, é possível dizer que o termo *documentação* foi apropriado pela área de museus na sua dimensão de atividade, e não na sua dimensão de área de conhecimento. Interpreta-se que os aspectos teóricos da área de estudos da Documentação não migraram necessariamente com o termo para a área de museus, apesar de essa disciplina já ter sinalizado, mesmo que não desenvolvido, que tal diálogo seria possível desde seus primórdios. Apesar de se considerar como um movimento possível a apropriação de um mesmo termo por diferentes áreas, e ainda que se admita a relatividade e

pluralidade do seu significado, isso não implica que as discussões necessárias em torno dessa apropriação não devam ser feitas pelas áreas que se apropriam com aquelas das quais eles se originam.

Hoje, particularmente no Brasil, a documentação é reconhecida como uma atividade que se estrutura a partir de pressupostos de estudos teóricos da museologia. Ou seja, enquanto prática, precisa ser orientada por conceitos como o de *objeto de museu* e de *museu*, centrais para a própria museologia. E se o objetivo é aproximar tal prática de aportes de outras áreas, é preciso que na sua execução sejam considerados os conceitos de documento e informação de disciplinas que a eles se dedicam, como a Documentação e a Ciência da Informação. Em outros casos, os enfoques dados pela área apenas reforçaram o abandono de certas problemáticas, tendo em vista a ausência de consenso profissional, tecnologia, ou mesmo devido ao surgimento de novas perspectivas e temas predominantes.

Nessa discussão sobre a terminologia relativa à documentação, foi possível verificar ainda que, entre as variações identificadas, aquela que possui um número de ocorrências significativo no Brasil e se estabelece como um ponto de inflexão fundamental para o presente trabalho é *documentação museológica*. A partir das contribuições de autores que julgam como válida a expressão e aqueles que não veem sentido em seu uso atual é possível indagar: faria sentido falar em documentação museológica, ou documentação em museus, como é a escolha do presente trabalho?

Considera-se neste trabalho que a documentação museológica é uma definição ainda em processo de construção, de incorporação, análise e síntese conceitual. Quais seriam as áreas da documentação museológica? Seriam, por exemplo, organização da informação, tal como ocorre na ciência da informação? E quais seriam as metodologias da documentação museológica? Análise documentária, por exemplo? Seria o caso, então, de a museologia se apropriar ou assumir sua herança desses referenciais e verificar o que se adéqua ante os seus paradigmas teóricos e da sua pragmática ante o trabalho com o patrimônio musealizado?

Assim, é possível dizer que a documentação no ambiente dos museus, enquanto uma atividade que lida com elementos complexos da realidade social, ganha um estatuto igualmente *complexo*. Nesse sentido, fica clara

também a importância do profissional responsável pela documentação em museus, cujas escolhas na produção da informação de natureza documentária não devem ser relegadas ao segundo plano. Logo, nessa revisita do conceito de documentar, compreende-se que, para documentar um acervo de museu, o primeiro ato é a precisão do que se entende por documentação dentro de cada contexto, entendendo sempre que o objeto é algo com inúmeras nuances e será continuamente interpretado e reinterpretado.

REFERÊNCIAS

- BARROSO, G. (1951). *Introdução à técnica de museus*. Rio de Janeiro, Gráfica Olímpica. v. 2.
- BOTTALLO, M. (1996). A Gestão Documental do Patrimônio Arqueológico e Etnográfico. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia da USP*, n. 6, pp. 287-292.
- BOTTALLO, M. (2000). A documentação dos acervos contemporâneos: critérios e metodologias – os sentidos do patrimônio e do colecionismo; métodos de registro; transitoriedade e permanência. In: ENCONTRO Conservar para não Restaurar, São Paulo. *Anais...* São Paulo, Itaú Cultural. Mesa-redonda. Disponível em: https://www.itaucultural.org.br/projetos/conservar_ao_restaurar/. Acesso em: 30 jan. 2022.
- BOTTALLO, M. (2010). “Diretrizes em documentação museológica”. In: Associação Cultural dos Amigos do Museu Casa de Portinari. *Documentação e Conservação de Acervos Museológicos: diretrizes*. São Paulo, Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, pp. 48-79.
- CAMARGO-MORO, F. de. (1986). *Museu: Aquisição/Documentação*. Rio de Janeiro, Livraria Eça Editora. (Coleção Eleutherias).
- CERAVOLO, S. M. (1998). *Proposta de Sistema de Informação Documentária para Museus (SIDM): a Organização da Informação para o Museu de Anatomia Veterinária da Faculdade de Medicina Veterinária e Zootecnia da Universidade da São Paulo*. Dissertação de mestrado em Ciência da Informação, São Paulo, Universidade de São Paulo.
- CERAVOLO, S. M. (2012). Apontamentos sobre a Documentação de Museus. *Observatório da Museologia Baiana*. Postado em: 25 dez. Disponível em: <http://observatoriodamuseologiaibaiana.blogspot.com.br>. Acesso em: 30 jan. 2022.

- CERAVOLO, S. M. e TÁLAMO, M. de F. G. M. (2007). Os museus e a representação do conhecimento: uma retrospectiva sobre a documentação em museus e o processamento da informação. In: Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação, 8, Salvador. *Anais...* Salvador, PPGCI/UFBA. Disponível em: <https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&e src=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwixKr13tn1AhUISDABHaKIDowQFnoECAUQAQ&url=http%3A%2F%2Fwww.enancib.ppgci.ufba.br%2Fartigos%2FGT2--012.pdf&usg=AOvVaw1Z-IGB8g61qq9CmcgoAOvr>. Acesso em: 30 jan. 2022.
- DOBEDEI, V. L. D. (2002). *Tesouro: linguagem de representação da memória documental*. Niterói/Intertexto, Rio de Janeiro/Editora Interciência.
- FERREZ, H. D. (1991). Documentação museológica: teoria para uma boa prática. In: IV Fórum Nordestino de Museus, 4, Recife. *Anais...* Recife, IBPC/Fundação Joaquim Nabuco. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/38689114/Documentacao-Museologica-Helena-Dodd-Ferrez>. Acesso em: 30 jan. 2022.
- LOUREIRO, J. M. M. (2008). “A documentação e suas diversas abordagens: esboço acerca da unidade museológica”. In: GRANATO, M., SANTOS, C. P. dos e LOUREIRO, M. L. N. M. (orgs.). *Documentação em Museus*. Rio de Janeiro, MAST, pp. 24-32. (MAST Colloquia; 10).
- NASCIMENTO, R. A. do. (1994). Documentação Museológica e Comunicação. *Cadernos de Museologia*, v. 3, pp. 33-43.
- NOVAES, L. R. (2000). “Da organização do patrimônio museológico: refletindo sobre documentação museográfica”. In: SECRETARIA Municipal da Cultura de Porto Alegre. *Museologia social*. Porto Alegre, Unidade Editorial/Secretaria Municipal de Cultura, pp. 43-66.
- ODDON, Y. (1968). “Elements of Museum Documentation: Eléments De Documentation Muséographique”. In: ODDON, Y. *Report on a museographical mission in Jos (Nigeria): February 26 - April 8*. Nigeria, Jos Museum. Disponível em: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000158018>. Acesso em: 30 jan. 2022.
- SIQUEIRA, G. K. (2009). *Curso de Museus – MHN: 1932-1978: o perfil acadêmico profissional*. Dissertação de Mestrado em Museologia e Patrimônio. Rio de Janeiro, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.
- SMIT, J. W. (2008). “Documentação e suas diversas abordagens”. In: GRANATO, M., SANTOS, C. P. dos e LOUREIRO, M. L. N. M. (orgs.). *Documentação em Museus*. Rio de Janeiro, MAST, pp. 37-49. (MAST Colloquia; 10).
- TRIGUEIROS, F. dos S. (1958). *Museus e educação*. Rio de Janeiro, Pongetti.
- VAN MENSCH, P. (1994). *O objeto de estudo da Museologia*. Rio de Janeiro, Unirio/Universidade Gama Filho. (Pretextos Museológicos; 1).

PARTE 3

História da arte, plasticidades e a influência
da arte nas construções identitárias

O museu do presente contínuo

FELIPE MARTINEZ

É no espaço dos museus que surgem as obras de arte. Foi lá que, historicamente, objetos foram isolados de sua função original e transformados em arte, em um movimento ao mesmo tempo diferencial e referencial, como notou Donald Preziosi (2006). Diferencial porque o objeto se torna autônomo, mas também faz referência a seu contexto. Não é por acaso que o amadurecimento da história da arte como disciplina acadêmica acompanha o desenvolvimento dos museus de arte. Tanto a arte quanto os museus ganharam sua feição moderna na época iluminista, ambos são parte da mesma “tecnologia iluminista”. A história da arte foi responsável por dar sentido a objetos materialmente distintos, por uni-los com uma espécie de essência que os identifica como arte.

Se, como queria Hegel, a arte só pode ser vista como tal depois de seu fim,¹ o museu estaria condenado a ser um templo que celebra objetos que já morreram, espécie de cemitério (como queria Martinetti) de artefatos da cultura re-historicizados e distantes de seu sentido original. Ainda em Hegel: se a história da arte começa quando a arte acaba, é no espaço do museu que a coruja de Minerva levanta voo.² E é também no museu que as obras de arte passam a integrar uma história de estilos e vontades artísticas que se pretende autônoma da própria história.

Essa autonomia da história da arte é uma das condições fundamentais para a concepção de “arte pela arte”, presente no imaginário de artistas e intelectuais desde o advento da sociedade burguesa. Essa concepção, segundo a

1 Um panorama sobre a questão da morte da arte em Hegel pode ser obtido no primeiro capítulo de Süsskind (2020).

2 A expressão é mencionada pelo filósofo ao final do Prefácio à Filosofia do Direito. A coruja, ave associada à sabedoria e à deusa Minerva, que levanta voo ao final do dia, simboliza o conhecimento que só pode ser construído depois que os eventos passaram.

qual a arte não está subordinada a nenhum fim, mas é um fim em si mesma, só pode se realizar dentro do espaço do museu, local encontrado pelo mundo burguês para aqueles objetos que já não circulavam naturalmente na sociedade. No museu eles são vistos retrospectivamente pelo intelecto e inseridos em uma escrita histórica. Mas, seguindo essa lógica, como ficariam os museus de arte moderna, empenhados em periodizar e exhibir uma arte produzida no presente?

Vejamos o caso do Museum of Modern Art de Nova York (MoMA), o mais importante dos museus de arte moderna. Desde sua fundação, seu grande dilema era a musealização de práticas artísticas que se pretendem dinâmicas, ainda sem lugar nas narrativas tradicionais da arte ocidental. De início, para evitar que sua coleção envelhecesse, o MoMA pretendia doar suas obras ao The Metropolitan Museum a cada cinquenta anos, de modo a manter sua proposta de colecionar o moderno. Isso não ocorreu, como se sabe. Como então escapar do destino inevitável que parece cercar os museus que se pretendem, nesse sentido, modernos?

As disputas em torno da própria definição de moderno indicam um caminho. Alfred Barr Jr., lendário diretor do MoMA, entendia que um museu de arte moderna tinha como missão a constante renovação. O museu como instituição precisaria estar atento à dinâmica das vanguardas e à lógica de atualização da arte moderna. Mas o próprio Barr sabia que o conceito de moderno era impreciso,³ e que a própria ideia de arte moderna estava em disputa. É verdade que o MoMA não foi o primeiro museu a lidar com a produção artística de seu tempo. Por exemplo, desde 1818, em Paris, o Museu do Luxemburgo expunha obras feitas por artistas vivos, mas não no sentido de abrigar uma inovação, como queria o MoMA. Os impressionistas, por exemplo, só passaram a integrar os museus públicos franceses em 1896, após a doação da herança de Gustave Caillebotte.

Mas se a própria arte moderna é um campo em permanente disputa, como reconheceu Barr, museus como o MoMA também fazem parte dessa disputa. Se um museu de arte tradicional encontra diante de si uma história da arte já relativamente bem estabelecida, um museu de arte moderna deve

3 Ver, por exemplo, Barr (1986).

construir essa história. E no caso do MoMA, essa história foi contada por meio de exposições emblemáticas como a mostra *Cubism and Abstract Art*, pensada por Barr em 1936, da qual se destaca um célebre diagrama que estabelece uma genealogia para a arte moderna. Mais do que isso: assim, como a história da arte ligada à tradição, essa história da arte moderna não está subordinada a uma história maior. Tem com ela uma relação ao mesmo tempo referencial e diferencial, como explicado antes. No caso da arte moderna, essa autonomia não é somente histórica, mas também significa uma ruptura com a necessidade de fazer referência a um mundo visível. A arte passa a ser uma preocupação puramente formal. E para que a obra de arte pairasse autônoma sobre o tempo e o espaço, era necessário também que estivesse em um templo apropriado. O museu de arte moderna com suas paredes brancas funciona como o espaço físico no qual ocorre essa separação entre a arte e o mundo.

Não por acaso o fim dos museus é anunciado concomitantemente ao fim da história da arte em meados do século XX. Se os museus são fundamentais para o desenvolvimento da própria história da arte, e se a instituição tem mesmo um papel epistemológico, não poderia ser diferente. Esse fim inclui não só os museus de arte ligados à tradição da arte ocidental, mas também os museus de arte moderna. Naturalmente nenhum deles acabou; foram transfigurados em novas formas de museus, que ao mesmo tempo libertam de uma concepção anterior e constroem uma nova.

A história da arte existe dentro dos museus como um construto capaz de elaborar uma historicização do passado. E isso também se aplica aos museus de arte moderna, na medida em que eles têm a tarefa de construir uma história para a arte com vistas ao futuro, mas feita no momento presente. Se nos museus de arte orientados para o passado a pretensão de autonomia da arte aparecia em sua história, na medida em que ela se desenvolvia a despeito da história da sociedade, os museus de arte moderna deram um passo adiante na criação de um espaço pretensamente neutro, distante dos salões apinhados de quadros do século XIX, no qual a autonomia da arte se daria em relação ao próprio mundo visível, daí a importância da abstração para as principais

narrativas modernas. Esse novo templo de paredes brancas – esse Cubo Branco, para evocar a crítica de Brian O’Doherty⁴ – interfere na própria compreensão dos objetos expostos.

E é essa concepção de espaço expositivo que será combatida pelos movimentos que surgirem em meados do século XX, propondo uma desierarquização da arte e uma democratização da cultura. Em outras palavras, a crise do modo de expor é também a crise da própria ideia de arte na modernidade. E, como não poderia deixar de ser, essa crise também é uma crise do objeto exposto. O caminho da desmaterialização da arte ao longo do século XX é bastante conhecido: movimentos surgidos no pós-guerra se distanciavam das noções de arte e de artista como consagradas nas primeiras décadas do século. No mesmo período, os Estados Unidos, que se consolidaram como principal potência econômica do mundo, assumiam a dianteira em termos culturais. Não é coincidência que o expressionismo abstrato americano, na obra de nomes como Jackson Pollock e Mark Rothko, seja um dos exemplos mais bem acabados do encontro entre as concepções de arte, artista e autonomia da arte na modernidade. E nunca é demais repetir: romper com a arte autônoma é também romper com seus espaços de exposição.

Como é sabido, Marcel Duchamp foi o primeiro a propor a desconstrução da institucionalidade artística ainda no começo do século XX. Depois da Segunda Guerra, os procedimentos de Duchamp inspiraram uma nova geração de artistas, como Rauschenberg e John Cage, que atualizaram o projeto duchampiano para os novos tempos. Esses movimentos operavam por meio da negação: um movimento de fora para dentro. Mas os questionamentos aos espaços estabelecidos de exibição da arte moderna também ocorreram de dentro para fora, especificamente com o surgimento do minimalismo, como argumenta Hal Foster (2018, p. 60).

O minimalismo é um momento da história da arte no qual a autonomia formal da arte é ao mesmo tempo alcançada e rompida (Foster, 2018, p. 66). Diferentemente de pinturas, as esculturas minimalistas são figuras geométricas puras, signos que não precisam mais de um referente. Além disso, obras de artistas como Donald Judd e Dan Flavin são organizadas como

4 Ver O’Doherty (2000).

séries. Se, como define Foster (2016, p. 128), o minimalismo se caracteriza por uma relação de contradição entre a contingência do objeto no espaço e sua possibilidade de reprodução serial ilimitada, isso naturalmente traz uma compreensão do espaço expositivo como parte integrante da obra como não havia sido feito até então.

Acrescente-se a isso a sugestão de temporalidade trazida por esses artistas em sua obra também por meio das séries. A mesma noção de temporalidade que será fundamental para propostas como performance e outras formas de arte que lidam com a efemeridade dos processos artísticos. Isso dito, que consequências essa transformação de um veículo estático e idealizado num veículo temporal e material tem para o espaço expositivo? Segundo Foster (2018, p. 66) é no seio das preocupações formais trazidas pelo minimalismo que o museu de fato sofre seu alargamento. O paradigma minimalista é o primeiro a romper com a crença na arte por dentro, de solapar seu valor de convicção. Mais do que pregar uma crítica externa à ideia de arte e suas instituições, o minimalismo traz essa conclusão dentro de si. Essa possibilidade de museu alargado, que acomoda a contradição interna do minimalismo, não pode ser contida pelas paredes neutras dos espaços da arte moderna.

Mais do que isso: à noção de qualidade, defendida pelo crítico Clement Greenberg ao se referir ao objeto de arte como algo elevado e distante do mundo das massas, Donald Judd opôs a noção de interesse (Foster, 2018, p. 60). Se as obras expostas no cubo branco necessitam de qualidade (estabelecida por críticos com Greenberg), os espaços propostos pelo minimalismo devem despertar “interesse”. As duas palavras, “qualidade” e “interesse”, são pouco sólidas. Mas é justamente na falta de solidez da primeira que a segunda sustenta sua crítica. Se no caso da “qualidade” há um apelo a critérios formais estabelecidos pela crítica, para entender o interesse, é preciso estar familiarizado com essa espécie de crítica da crítica trazida pelos artistas dos anos de 1960 e 1970. Nos dois casos é necessário ter um repertório artístico para penetrar o ambiente árido das discussões acadêmicas envolvendo arte e linguagem. Como fica então o espaço dos museus quando a arte deve ser “interessante”, ou seja, não mais julgada em termos de refinamento estético, mas de um ponto de vista autorreferencial e vinculado a investigações epistemológicas?

O minimalismo opera dentro das regras do jogo da arte moderna. Não de modo explicitamente disruptivo como os movimentos da tradição duchampiana, mas igualmente poderoso. Não é por outra razão que Michael Fried (1998) critica o minimalismo porque este corrompe a convicção na arte. Convicção necessária para adentrar a capela de Mark Rothko no Texas, por exemplo. Se Greenberg defendia a prática artística como responsável por depurar da vida da cultura de massas sua essência artística, o minimalismo atinge a autonomia idealizada da arte, mas para em seguida dissolvê-la, dispersá-la. E faz isso dentro do espaço do museu. Nesse sentido, embora não se pretenda superficial e ligado à sociedade de consumo, o minimalismo utiliza procedimentos comuns aos movimentos neoduchampianos e mesmo à *Pop Art*, por exemplo, na utilização de *ready-mades* e de séries. Por isso mesmo, Michael Fried desqualifica o minimalismo como uma arte teatral. Um combate ao teatro como combatido pelos primeiros modernos, que negavam a proposta ilusionista da arte da tradição.

Resumindo: seguindo o raciocínio proposto por Foster, o minimalismo seria o primeiro responsável por essa mudança no modo de se relacionar com os espaços dos museus, justamente por operar naquilo que era mais caro às vanguardas históricas: a forma. Por sua possibilidade de reprodução em série e, muitas vezes, em grandes formatos irredutíveis ao espaço do cubo branco, as obras demandariam áreas largas, propondo uma experiência de relação com os museus construída por dentro. Mas se o minimalismo pressupunha uma nova relação com os espaços de exposição sem simplesmente negá-los de saída, o que acontece com a história da arte nesse processo?

A história da arte moderna não sairia ileso dos ataques a seu templo. São inúmeros os movimentos que negam essa história com novas práticas artísticas e uma nova compreensão do papel do artista no mundo. Passam pela arte conceitual, pelos movimentos de Maio de 68 na França e pelas práticas do grupo Fluxus. Mas talvez o exemplo mais emblemático desse processo tenha sido o fim da História da Arte decretado por Hervé Fischer em performance realizada no Centre Georges Pompidou em 1972 (Belting, 2012). Fischer mediu a *petite salle* da instituição com um barbante e anunciou que naquele dia a história da arte estava terminada. Em seguida, cortou o fio que segurava nas mãos. O ato simbolicamente encerrava essa história

no espaço de um museu bastante importante para a arte da segunda metade do século, como será visto a seguir. No mesmo sentido da performance de Fischer, o colecionador e marchand Heiner Friederich, por ocasião da inauguração da Dia Beacon, nos Estados Unidos, em 2003, declarou que a história da arte estava encerrada e que vivíamos em um presente contínuo (Foster, 2018 p. 160). A própria Dia Beacon, instituição criada em um antigo galpão industrial, é emblemática de uma arte produzida em um mundo pós-industrial no qual os espaços de exposição ocupam os antigos espaços de produção.

Se o visitante que entra no Museu do Louvre encontra objetos musealizados de culturas antigas que para seus contemporâneos pouco passam perto da ideia de arte, e o visitante do museu de arte moderna encontra as tentativas de musealizar um movimento de vanguardas em direção ao futuro, o que encontra o visitante que adentra um grande galpão que já foi utilizado no passado para fins industriais e agora é um espaço para grandes instalações, no qual, muito provavelmente, o descendente do operário que trabalhou um dia na fábrica raras vezes pisa? O que encontra o visitante no museu do presente contínuo?

A discussão sobre temporalidade traz à mente os paradigmas de história propostos por François Hartog (2013). Hartog definiu o século XX como um momento em que os paradigmas presentismo e futurismo se alternaram, se ele começou mais futurista, certamente terminou mais presentista, nota o autor. A ideia de uma arte engajada com o futuro sem olhar para um passado tradicional encontra sua melhor representação no movimento futurista italiano. O célebre manifesto de Marinetti, que rejeita o passado tradicional de seu país e exalta, por exemplo, as qualidades de um automóvel moderno em comparação com a Vitória da Samotrácia, ajuda a deixar a situação clara. Os futuristas italianos estavam interessados no presente na medida em que ele apresentava um futuro. As declarações de Hervé Fischer e Heiner Friederich não somente rompem com o passado, mas também não propõem uma visão alternativa de futuro. Não estão interessados nela: há uma preocupação com o momento presente rejeitando ecos do passado e sem fazer proposições futuras.

Em que medida essa noção de presente contínuo se aplica à arte produzida de meados do século XX até os dias de hoje? Seria esse presentismo uma característica da arte produzida em um mundo pós-industrial no qual os modos de produção e de organização política já estão muito distantes daqueles das vanguardas históricas? Vale listar algumas mudanças ocorridas no final do século XX, que podem ser importantes para pensar a questão. Por exemplo, a mudança do padrão ouro para o padrão dólar flexível, os choques do petróleo, a ascensão dos governos Reagan e Thatcher, o florescimento da produtividade asiática baseada em salários incompatíveis com o estado de bem-estar social do Ocidente, e – não menos importante – a crise da dívida e da industrialização nos países latino-americanos. Todas essas mudanças estão conectadas ao processo geral de globalização e de ascensão do neoliberalismo. E a arte não escapa disso.

Se a obra da geração dos artistas conceituais justamente buscava contestar não só o caráter autônomo do objeto arte, mas também abolir seu templo, hoje, os museus de arte contemporânea parecem lidar perfeitamente bem com as práticas artísticas que no passado nasceram para criticá-los. Mas também foi necessário que eles passassem por mudanças para que essas práticas pudessem ser propriamente metabolizadas. E as mudanças pelas quais passaram essas instituições foram geradas exatamente na busca por uma democratização da cultura nos espaços de arte tradicionais.

A quebra das hierarquias e dessacralização do museu como espaço de arte foram centrais nas reivindicações dos estudantes franceses em maio de 68, como demonstra Rebeca de Roo (2006). O produto mais bem acabado dessas reivindicações foi o Centre Georges Pompidou, paradoxalmente hoje associado a uma espetacularização das exposições de arte e da gentrificação do espaço urbano. Se a proposta inicial era substituir o “museu templo” por um “museu fórum”, o que se viu foi o início de um tipo de experiência de museu associada à arquitetura cartão-postal e à comodificação do espaço urbano. O chamado “efeito Beaubourg”⁵ foi criticado por Jean Baudrillard

5 Beaubourg é um nome alternativo para o Centro Pompidou. O “Efeito Beaubourg” estaria relacionado a um novo padrão de museus de arte instaurado a partir da inauguração do Centre Pompidou.

como gerador de espaços de “desafetamento” nos quais o “social involui lentamente” (Baudrillard, 1991).

O Centro Pompidou seria o primeiro dos museus conectados a uma ideia de experiência de presente. Curiosamente o palco da performance de Fischer. Um projeto, é bom lembrar, associado à gentrificação da região de Les Halles, em Paris. O prédio surge também como uma espécie de obra de arte na qual outras obras estão abrigadas. O primeiro de uma linhagem de museus cartão-postal assinados por arquitetos estrelados como Renzo Piano, Richard Rogers (responsáveis pelo Centro Pompidou), Frank Gehry e Norman Foster.

A associação entre arquitetura e museus é elemento central não só no entendimento dos museus contemporâneos, mas também nos museus do passado. Paul Valéry (2008), por exemplo, em texto bastante conhecido sobre sua experiência dentro de um museu, declarou que a pintura e a escultura estariam órfãs de sua mãe, a arquitetura. Também vale mencionar um ensaio de Douglas Crimp (2005) no qual o autor descreve a importância da arquitetura no projeto do Altes Museum de Berlim, construído ao mesmo tempo que Hegel ministrava suas conferências sobre Estética na Universidade em Berlim.

Crimp também narra a batalha política travada pelo historiador da arte Alois Hirt na defesa de projeto para o Altes Museum. Hirt teve poucas vitórias, mas uma delas se destaca: a inscrição na fachada do museu com a seguinte frase:⁶ “Frederico Guilherme III dedicou este museu ao estudo de todas as antiguidades e das artes livres, 1828”. Crimp informa que as demais propostas para a inscrição evitavam as palavras “museu” e “estudo”, buscando afastar o local da perspectiva do Museu de Ptolomeu em Alexandria, que abrigava a lendária Biblioteca de Alexandria. As frases sugeridas pelos opositores da Hirt traziam palavras como “paz” e “tesouro” (Crimp, 2005, p. 261). Paz faria referência à paz instaurada pelo Congresso de Viena, no contexto da repatriação da arte prussiana levada por Napoleão a Paris. O “tesouro” levado pelo imperador francês passava a ter o peso de patrimônio nacional, não só da coleção perdida do monarca.

6 A inscrição original está em latim.

Mas se Hirt havia tido êxito com a frase, o mesmo não aconteceu em relação ao plano para o museu. No debate com Karl Friedrich Schinkel, arquiteto vitorioso na proposta do museu, Hirt defendeu que os objetos artísticos não deveriam estar ali por causa do museu, mas que o museu deveria estar ali por causa dos objetos artísticos. A afirmativa faz pensar nos museus cartão-postal nascidos na esteira do efeito Beaubourg, no qual a arquitetura rivaliza com as próprias obras expostas.

Essa associação entre arquitetura e museus espetáculo parece ter se tornado um padrão dentro do processo de difusão da chamada arte global. Pensemos nos museus de arte contemporânea que se proliferam pelo mundo, seguindo os fluxos de capital internacional, em lugares como o Oriente Médio e a China. Esses museus surgem associados a arquitetos celebrados internacionalmente, à valorização turística e à gentrificação dos espaços onde se instalam. Hans Belting (2009) descreve esse padrão de museu pela sigla MoCA (Museums of Contemporary Art). O autor também nota, com certo exagero, que em Xangai abrem-se mais museus de arte contemporânea do que Starbucks. São espaços conectados a uma globalização da arte ocidental, associada a fluxos de capital transnacionais e ao tipo de museu-espetáculo do qual são exemplos o Guggenheim Bilbao, assinado por Frank Gehry, o Louvre Abu Dhabi, projetado por Jean Nouvel. Mesmo museus tradicionais, que ainda que não possam ser enquadrados no padrão MoCA, não passam ilesos à vaga dos grandes arquitetos, caso do British Museum, que no começo do século XXI recebeu uma cobertura de vidro projetada pelo escritório de Norman Foster.

O paradigma MoCA parece estar no território oposto àquele desejado pelos movimentos de vanguarda do século XX, que pensavam em um “museu fórum” para abrigar práticas artísticas capazes de romper com as hierarquias de uma história da arte construída nos museus tradicionais e de arte moderna. Mais do que nunca os museus de arte estão associados aos mercados e mais do que nunca os museus de arte contemporânea se assemelham às grandes feiras de arte, como a Art Basel Miami ou a London Art Frieze, que mais do que nunca se consolidam como espaços de legitimação do sistema da arte internacional. O encurtamento de espaços e de tempos advindo da globalização consolida ainda mais a ideia de presente contínuo.

Assim, essa globalização da arte contemporânea não pode ser entendida sem que se leve em conta o movimento de globalização do capital que ocorre nas décadas finais do século passado e no começo deste. Trata-se também de uma mundialização dos negócios artísticos. Esse movimento, no entanto, não deve ser encarado como uma via de mão única. Por exemplo, do mesmo modo que a China absorve o capitalismo ocidental de uma maneira própria, é possível que também consiga reinterpretar e ressignificar a própria noção de arte global nascida no Ocidente.

* * *

Quero voltar à inscrição no Altes Museum descrita por Douglas Crimp (2005). Se, como mostra o autor, o projeto de Alois Hirt foi combatido por estar associado a uma ideia de conhecimento e pesquisa, como fica essa dimensão quando a lógica do museu do presente contínuo parece colonizar museus em diferentes lugares do planeta? A dimensão da pesquisa dentro do museu e do entendimento do ciclo curatorial como um processo que está muito além da própria exposição parece uma boa maneira de conter esse movimento colonizador, tanto para acervos ligados à história da arte consagrada no Ocidente quanto para instituições que se pretendam dinâmicas, experimentais, e que busquem o melhor da utopia dos museus fórum. Associar o tratamento dos acervos a uma prática de educação e formação é também um modo de resistir a essa padronização. Vejamos alguns exemplos localizados na cidade de São Paulo.

Veja-se o caso do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP), um museu de arte contemporânea vinculado a uma universidade, o que por si só apresenta um componente de pesquisa e conhecimento, vinculado às atividades acadêmicas e à formação de pesquisadores e de público. Ou mesmo as atividades do Museu de Arte de São Paulo (Masp), que, embora tenha grande destaque no sistema artístico internacional, tem procurado promover debates por meio de seminários e incentivado a pesquisa em seu acervo a partir de editais como o Masp Pesquisa, até o presente momento com duas edições (2017 e 2021). No caso do MAC-USP, é preciso cuidar para que o museu não se afaste da sociedade com exposições

excessivamente eruditas e compreensíveis somente por especialistas. Já no caso do Masp, é preciso que o museu persiga um balanço entre exposições-espetáculo, que projetam a instituição publicamente, e uma atividade de reflexão e conhecimento.

Tomemos outro exemplo: em 2021 a Pinacoteca do Estado de São Paulo anunciou uma ampliação com a criação de uma ala contemporânea do museu, a chamada Pina Contemporânea, a ser inaugurada nos próximos anos. O museu fica localizado em uma região problemática da cidade, marcada pela degradação urbana e por problemas de saúde pública cuja complexidade ultrapassa em muito as soluções simplistas dadas pelo poder público. Isto dito, a Pina Contemporânea será um espaço que contribuirá com a gentrificação do espaço ou, ao contrário, será um espaço engajado com iniciativas públicas para seu entorno? No mesmo sentido, a Pina Contemporânea significa uma perda de importância relativa do acervo histórico do museu, que nega suas origens na busca de uma integração ao movimento de expansão da arte contemporânea global? É cedo para dizer, mas claramente a instituição tem uma grande oportunidade para realizar um projeto com impactos reais.

A preocupação com pesquisa, educação e conhecimento dentro dos museus de arte é um antídoto para que suas dimensões de memória, história e cultura não se percam dentro de um presente contínuo incapaz de refletir criticamente sobre a sociedade contemporânea. Isso não significa, naturalmente, retornar a uma Alexandria distante do mundo, como argumentavam os opositores de Hirt no projeto do Altes Museum. Mas talvez uma ideia de “Alexandria estratégica” possa ajudar a pensar a questão. Ao comentar os dilemas trazidos pela noção de autonomia da arte no contexto da passagem da história da arte para a cultura visual, Hal Foster utilizou o termo “autonomia estratégica” como uma maneira de, ao mesmo tempo, se afastar de uma ideia de autonomia infértil e manter as características propositivas que a palavra trazia. Creio que a valorização do conhecimento e da pesquisa no espaço dos museus não deve levar ao engessamento enciclopédico que a palavra “Alexandria” pode sugerir. Por outro lado, não se pode ignorar a dimensão de pesquisa e conhecimento que o termo sugere. É preciso buscar uma relação com o conhecimento que não seja uma celebração de uma erudição afastada dos problemas do mundo real, nem tampouco seu abandono em favor de uma

experiência museológica desvinculada do conhecimento. É preciso tomar cuidado para que o voo da coruja de Minerva não seja limitado por uma megaestrutura arquitetônica projetada por Norman Foster ou Renzo Piano.

REFERÊNCIAS

- ARANTES, O. B. F. (1993). *O lugar da arquitetura depois dos modernos*. São Paulo, Edusp/Studio Nobel.
- BARR JR., A. (1986). “Modern and ‘Modern’”. In: SANDLER, I. et al. (orgs.). *Defining Modern Art: Selected Writings of Alfred H. Barr Jr.* Nova York, Abrams.
- BAUDRILLARD, J. (1991). “O efeito Beaubourg”. In: BAUDRILLARD, J. *Simulacros e simulação*. Tradução de M. J. da C. Pereira. Lisboa, Relógio d’Água.
- BELTING, H. (ed.). (2009). *The Global Art World: audiences, markets and museums*. Ostfildern, Hatje Cantz.
- BELTING, H. (2012). *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. Tradução de Rodnei Nascimento. São Paulo, Cosac Naify.
- CRIMP, D. (2005). *Sobre as ruínas do museu*. Tradução de Fernando Santos. São Paulo, Martins Fontes.
- FOSTER, H. (1996). The Archive without museums. *Revista October*, 77.
- FOSTER, H. (2017). *O complexo arte-arquitetura*. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo, Ubu.
- FOSTER, H. (2018). *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo, Ubu.
- FRIED, M. (1998). *Art and Objecthood: essays and reviews*. Chicago, University of Chicago Press.
- HARTOG, F. (2013). *Regimes de historicidade, presentismo e experiências do tempo*. Tradução de Andrea de Sousa Meneses. Belo Horizonte, Autêntica Editora.
- O’DOHERTY, B. (2000). *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space, Expanded Edition*. Los Angeles, University of California Press.
- PREZIOSI, D. (2006). “Art History and Museology: rendering the visible legible”. In: MACDONALD, S. (org.). *A companion to museum studies*. Malden, MA, Blackwell Pub.
- ROO, R. de. (2006). *The museum establishment and contemporary art the politics of artistic display in France after 1968*. Nova York, Cambridge University Press.
- SÜSSEKIND, P. (2020). *Teoria do fim da arte*. Rio de Janeiro, 7 Letras.
- VALÉRY, P. (2008). O problema dos museus. *ARS*, v. 6, n. 12, pp. 31-34.

Velázquez no Museu do Prado: “As meninas”, uma obra que faz pensar

YVONE DIAS AVELINO

A palavra “museu” deriva do grego *mauseion*, templo das Musas, e do latim *museum*, local destinado a preservar, estudar e apresentar ao público coleções de arte, de bens culturais, científicos ou técnicos (Grande, 1999, p. 647). Este conceito de museu está abrindo este artigo para justificar a importância e o significado de um Museu, seja de grande ou pequeno porte, que se justifique pelo seu acervo e interesse.

Sempre, desde a minha infância, fui orientada a visitar e apreciar estes guardiães da memória. Quando fui convidada gentilmente pelos organizadores a escrever um artigo para este *Museologia, Cultura e Educação: diálogos interdisciplinares na contemporaneidade*, logo me senti atraída, pois, para mim, o Museu retrata tudo que está contido como sugestão nesse título tão sedutor. Pensei muito, e venho escrever sobre o quadro *As meninas*, celebre obra do artista Diego da Silva Velázquez, considerado um dos maiores pintores da História da Arte. Seus pincéis pequenos, por seus hábeis dedos e sua mão firme, compuseram retratos de rara e profunda penetração psicológica, suas telas transmitem uma contínua e inexorável vontade de ultrapassar os limites da visão pictórica da época.

Nasceu Velázquez em 1599 no bairro de Santa Cruz, na cosmopolita cidade de Sevilha, na Espanha, em pleno século de ouro do império espanhol. Seus pais desde cedo perceberam suas inatas qualidades para o desenho, e o ajudaram a abrir as portas para sua vocação.

Aos 10 (dez) anos, ingressou no ateliê do pintor Francisco Herrera, o velho. Um tempo depois, deixou o pintor Herrera para ir estudar com Francisco Pacheco, o melhor e mais importante teórico de arte da Espanha.

Ao deixar Herrera, adotou o tenebrismo de Caravaggio e a pintura de inspiração flamenga, fazendo sucesso com Pacheco, de quem se tornou genro,

pois casou-se com sua filha Joana em 1617, ainda um jovem com 18 anos de idade. Nessa ocasião, em 1611, o monarca Felipe III acabou expulsando os Mouriscos¹ do território espanhol, e em 1621, ao assinar nomeação do Conde de Olivares como válido do rei, abriu grandes oportunidades para os artistas sevilhanos.

Graças à influência de seu sogro, Velázquez conseguiu o cargo de pintor de câmara, passando a integrar a corte do jovem monarca Felipe IV, da mesma dinastia de seu antecessor, Austrias de Madri, como eram ali conhecidos os Habsburgos da Alemanha. Em Madri, e na corte, conseguiu o jovem sevilhano ganhar em pouco tempo a confiança do soberano. Velázquez era de natureza discreta, mas também se destacou como um homem de grande influência e conseguiu desfrutar de suas poderosas ligações com Pacheco e com o conde-duque de Olivares, e finalmente com o próprio soberano Felipe IV.

Com fortes laços na corte e sem dificuldades econômicas, o pintor de Sevilha pôde desenvolver livremente sua grande e notável vocação pictórica. Suas obras são marcadas por uma cotidianidade inalterável. O filósofo José Ortega Y Gasset (Sanchez, 2010) dedicou uma obra ao artista, e nos mostra um Velázquez que apenas obedecia às suas resoluções, que eram inflexíveis em favor de sua arte e carreira.

Mergulhado no naturalismo barroco, Velázquez foi um artista culto, original e muito inteligente. Era muito interessado em matemática, geometria e arquitetura. O seu estilo evoluiu do tenebrismo de Caravaggio, dominante em seus primeiros quadros de Sevilha, ao colorido e a luminosidade dos artistas venezianos, para encontrar, em plena maturidade criativa, a riqueza de um estilo próprio, inconfundível, capaz de desentranhar a magia escondida na realidade.

Velázquez fez amizade com o pintor Rubens, que se encontrava em missão diplomática em Madri no período de 1628/29. Conhecer o pintor flamengo foi o marco divisor em sua obra, pois este o aconselhou a visitar a Itália. Em Veneza estudou Ticiano, Timoteo e Veronese.

1 Descendentes da população de religião muçulmana convertida ao Cristianismo por imposição dos reis católicos.

Com uma análise praticamente científica do espaço e da atmosfera, descobriu cores nas sombras e no ar que envolve os corpos, no mesmo século em que os estudos de óptica chamavam a atenção de mentes metódicas e agudas como Galileu, Descartes e Newton. Ao retornar a Madri, decorou o Palácio do Bom Retiro, abandonando o tenebrismo e voltando-se para uma pintura mais luminosa. Nessa ocasião foi promovido ao cargo de camareiro de sua Majestade.

Velázquez antecipou em dois séculos os anseios e as descobertas estéticas que moveram os artistas do impressionismo. Viveu em uma Espanha menos conservadora, que reconheceu a independência dos Países Baixos, com o fim da Guerra dos Trinta Anos e a assinatura com a Paz de Westfália. Envolveu-se também com questões administrativas e empreendeu tarefas para adquirir obras de arte, para a corte. Nesse período pintou o célebre retrato do Papa Inocêncio X. Suas pinceladas tomaram-se mais leves e mais precisas. Começou a interessar-se por adquirir um título de nobreza. É um grande pintor reconhecido, mas não era um nobre. Convivia na corte e desejava muito ser um deles.

Em 1660 recebeu o título de Cavaleiro da Ordem de Santiago. Seu encantamento durou pouco, pois morreu um ano depois de conseguir o tão almejado título de nobreza. Morreu o grande artista em 6 de agosto de 1661, no Palácio de Madri. Seu corpo foi enterrado na Igreja de São João Batista, destruída em 1811 pelas tropas napoleônicas. O pintor Monet, integrante do movimento impressionista que revolucionou a história da pintura, reconheceu Velázquez como o “príncipe dos pintores” ao dizer que “só para ver Velázquez já vale a pena a viagem à Espanha; é o pintor dos pintores. Ele não me assombra, me deixa maravilhado” (Manet, 2007).

Atrevo-me a escrever este artigo porque desde a primeira vez que adentrei o Museu do Prado, na Espanha, e vi as obras de Velázquez fiquei, como afirma o pintor Monet, maravilhada. Todas as vezes, por razões diversas, que vou à Europa volto ao Prado para ver Velázquez, volto também à Fátima, em Portugal, para orar à Virgem. Dois lugares aos quais sinto vontade de retornar quantas vezes forem necessárias – um por razões culturais e outro por razões de fé religiosa.

Antes de me deter no quadro *As meninas*, obra-prima da pintura universal, teço umas palavras sobre a história do Museu do Prado, o qual figura na lista dos museus de arte como um dos mais importantes do mundo, e certamente o mais importante da Espanha. O Prado foi inaugurado em 19 de novembro de 1819. É um espaço onde se transmite arte de forma significativa para quem quer ali aprender, olhar e se entusiasmar com as magníficas obras expostas. Uma vez em Madri, é obrigatório ao turista visitá-lo, pois conta com obras de grandes artistas de renome mundial. Encontra-se em pleno Paseo del Prado, região de fácil acesso e de bom transporte público. Em Madri, é o museu mais famoso e o mais visitado e é considerado um dos primeiros museus públicos de toda Europa, e o primeiro da Espanha, o que lhe concedeu uma importante função recreativa cultural e educacional. Foi mandado construir por Carlos III, o primeiro rei da dinastia dos Bourbons e célebre reformador, que olhava a América como um bem a ser planejado para fazer frente aos interesses ingleses (Avelino, no prelo). Trabalhou, como grande monarca que foi, na ideia de Comércio Livre na América. Inovadora ideia.

As obras de construção se estenderam por muitos anos, tendo sido inaugurado somente no reinado de Fernando VII, depois de quase um século de construção. No Museu do Prado, a História começou muito antes da sua inauguração. No século XVIII, por ordem do rei espanhol Carlos III, o arquiteto Juan de Villanueva ficou responsável por projetar um novo espaço para abrigar as Ciências Naturais. O projeto inicial acabou sofrendo transformações e a obra durou décadas, ou melhor, mais de um século, pois foi inaugurado no início do século XIX.

Logo depois da inauguração, os sinais de decadência já eram visíveis. A rainha Isabel de Bragança, de origem portuguesa, pediu ao marido, o rei Fernando VII, que salvasse o prédio de uma ruína completa. Ali o casal real injetou muito dinheiro nas obras de recuperação e para lá foram depois transferidas as obras de arte que se encontravam no Palácio Real e em outras casas da monarquia espanhola. Assim aos poucos foi se formando o acervo do Museu do Prado, que aqui neste modesto artigo apresentamos.

Sua construção é do estilo da arquitetura neoclássica e seus arquitetos foram os famosos Juan de Villanueva e Rafael Morreo, que projetaram um

belo edifício para nele se instalar um Museu de Arte. Seu importante acervo reúne mais de 15 mil obras de artistas espanhóis de renome internacional, de Goya a Velázquez, bem como de artistas de origem flamenga e italiana, além das obras de artistas como Ticiano, El Greco, Dalí, Bosch e muitos outros.

Ao longo dos seus mais de duzentos (200) anos de história, o Museu do Prado recebeu significativas coleções artísticas de reis e rainhas e se transformou em um dos principais pontos turísticos de Madri, recebendo uma enorme quantidade de pessoas que ultrapassam 3,5 (três e meio) milhões de visitantes por ano. Entrar no Prado requer tempo e interesse, pois tentar conhecer o imenso tesouro do acervo exposto nas suas paredes não é uma tarefa que se faça sem um planejamento a priori. Caminhar pelos seus três andares, com várias galerias, é uma selva de espetáculo estonteante de beleza.

O turista que gosta de arte fica extasiado e passa a visitá-lo e a estudá-lo em vários momentos. Há os que o visitam e o fazem em uma manhã e pouco ou quase nada levam daquele imenso conhecimento ali instalado e que deixou de ser devidamente apreciado. É como dizer “tirei fotos para comprovar que ali estive”. Triste ensaio. O museu exige mais. As representações de épocas que foram importantes encontram-se ali preservadas pelas curadorias e funcionários que trabalham e cuidam daquela arte.



Fonte: Wikimedia Commons, acervo de conteúdo livre da Wikimedia Foundation (https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Fachada_frontal_Museo_del_Prado.JPG)

Figura 1 – Fachada do Museu do Prado

O Paseo del Prado, onde se encontra o museu, é uma região bastante agradável e repleta de cafés, bistrôs, restaurantes e atrativos turísticos. Próximo, nas mesmas redondezas, também se encontra o Museu Reina Sofia, onde está a grande obra de Pablo Picasso, *Guernica*, sobre a Guerra Civil Espanhola, que também deixou suas tristes marcas nas paredes do Museu do Prado. As principais obras do Museu estão divididas em três pavimentos, que foram cuidadosamente renovados pelo arquiteto Rafael Moneo, na virada do séc. XXI.

Muitos dos museus do mundo hoje contam com a vigilância do Conselho Internacional de Museus (Icom). O Icom é uma organização internacional que reúne museus e profissionais que cuidam desses lugares de memória, comprometidos com pesquisa, conservação e com a comunicação com a sociedade. Esse órgão foi criado em 1946 e atualmente reúne 44.000 membros de 138 países. Trata-se de uma associação não governamental que cuida de padrões éticos para as atividades dos museus. O Icom é a voz e a representação dos profissionais dos museus no cenário internacional.

No Brasil, o Icom (Icom Brasil) foi fundado em 1948 e possui mais de mil membros. Como comitê nacional, tem um olhar permanente junto aos museus brasileiros e seus profissionais. É um órgão de defesa do setor, o qual estabeleceu um conceito ao significado importante da palavra “museu”:

O museu é uma instituição permanente sem fins lucrativos do serviço da sociedade e do seu desenvolvimento aberta ao público, que adquire, conserva, investiga, comunica e expõe o patrimônio material e imaterial da humanidade e do seu meio envolvente com fins de educação, estudo e deleite. (Wikipedia, 2022)

Baseada nesses conceitos importantes para que possa adiantar minhas ideias neste artigo, quero ressaltar que sigo com as ideias de Pierre Nora, importante historiador francês da terceira geração de intelectuais da Escola dos Annales. Nora é uma referência entre os historiadores franceses contemporâneos e internacionais. Conhecido pelos seus trabalhos sobre identidade e memória e ofício do historiador, e como editor em Ciências Sociais. Formou-se em Filosofia e agregou-se em História. Depois de uma carreira brilhante, desde o Liceu à Universidade e à editoração, fundou a *Le Débat*, uma das mais importantes revistas francesas. Destacou-se realmente com

a grandiosa obra *Os Lugares da Memória*, em três volumes, um inventário dos lugares e objetos nos quais repousa a memória nacional francesa (Nora, 1984). Esses volumes, divididos em I – La République, II – La Nation e III – Les France, são o resultado de uma série de seminários dirigidos por Nora entre 1978 e 1981, na École des Hautes Études en Sciences Sociales. O autor propõe que:

[...] os lugares da memória sejam entendidos da forma mais completa da expressão, desde a mais material e concreta, como os monumentos aos mortos e os Arquivos Nacionais, à mais abstrata e intelectualmente construída, como a noção de linhagem, de geração, ou ainda de região e de homem de memória. (Nora, 1984, p. 19; tradução minha)

Aponto a importância de Pierre Nora na confecção dessa significativa obra para justificar que um museu, seja do porte que for, é um lugar de memória. Para ele, o apogeu do crescimento industrial introduziu o mundo inteiro no fenômeno bem conhecido da mundialização da massificação e da mediatização. Decretou-se assim a derrocada das sociedades e ideologias – de suas memórias, que asseguravam a conservação e transmissão de valores, e a passagem regular do passado ao presente, ao mesmo tempo que indicavam o que devia ser retido do passado para a preparação do futuro, quer se tratasse da reação, do progresso ou da revolução.

Cresce cada vez mais a distância entre a memória verdadeira e a História. A memória é a vida, a vivência dos sujeitos. Memória não é História, porque esta é operação puramente intelectual, é análise, concebida a partir da nação que passou a definir todo um campo epistemológico, onde se coloca como uma das questões fulcrais e associada a um alto grau de sacralização do passado.

Nessa perspectiva, os monumentos públicos ampliam o seu significado simbólico, sendo-lhes outorgada a autorrepresentação nacional. Os museus também ampliam o seu significado simbólico, sendo-lhes outorgada a autorrepresentação nacional. Enquanto isso, no plano do imaginário, os atributos de soberania do rei transferem-se para a nova entidade coletiva que é a nação, que, no campo jurídico e emocional, converte-se em um valor de conotações ideológicas precisas. Faz-se necessário criar uma memória para a nação, construir um passado que possa ser comum a todos, inventar tradições e escrever a História como biografia nacional.

Com Pierre Nora, os lugares de memória são lugares no verdadeiro sentido da palavra, onde uma sociedade, ou grupo, nação, família, etnia, partido, registra deliberadamente suas lembranças ou as reencontra como parte essencial da sua individualidade.

Assim, os lugares topográficos são os arquivos, as bibliotecas e os museus. Os lugares monumentais são os cemitérios, os altares da pátria e os conjuntos arquitetônicos; os lugares simbólicos são as comemorações, as festas, as peregrinações, os centenários e os emblemas; e os lugares funcionais são os manuais, as autobiografias e as associações. Trata-se também de uma gradação de aspectos, do costume vivido no inconsciente social ao tempo deixado nos arquivos, passando pela tradição de vida no consciente histórico. Assim o que caracteriza um lugar de memória é haver sido investido de uma aura simbólica, ou seja, já haver sido objeto de um ritual.

Se a razão fundamental de um lugar de memória é parar o tempo, bloquear o trabalho do esquecimento, fixar um estado de coisas, imortalizar a morte, materializar o instante para fechar o máximo de sentido no mínimo de signos, fica claro – e isto é o que os torna apaixonantes – que os lugares de memória vivem de sua adaptabilidade à metamorfose, ou seja, de um incessante ressaltar de seus significados e do surgimento dos atalhos imprevisíveis de suas ramificações (Nora, 1984, p. 12). Um grande desafio que se coloca no momento atual para o historiador é construir uma reflexão acerca da Memória e da História. Voltando a Nora, ele demonstra que há diferença entre memória e história:

Memória e História, longe de serem sinônimos, tomamos consciência que tudo opõe uma à outra. A memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos, e nesse sentido ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, susceptível de longas latências e de repentinas revitalizações. A História é a reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais. A Memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente, a História é uma representação do passado. (Nora, 1984, p. 16; tradução minha)

Isso posto, enquanto historiadora, vamos continuar com a proposta inicial. Que toquem as fanfarras. Vamos entrar no Museu do Prado e parar

para apreciar o quadro que é um óleo sobre tela de 318 x 276 cm, datado de 1656 e pintado por Diego Velázquez. Descrever esta magnífica obra é voltar os nossos olhares ao que já nos apontou Michel Foucault de forma bem didática e expressiva (Foucault, 1987, p. 19). Originalmente chamada *A família de Felipe IV*, esta obra representa o auge da carreira de Velázquez. É conhecida mundialmente como *As meninas*, termo aplicado em português às damas de honra da princesa Margarida, representada no centro do quadro.



Diego Velázquez. 318 cm x 276 cm
Óleo sobre tela. Museu do Prado, Madri
Figura 2 – *As Meninas*, 1656

A infanta Margarida, filha de Felipe IV e de sua segunda esposa, Mariana da Áustria, princesa de porte altivo, está de costas para o pintor e olha para a frente. Sua delicada beleza infantil está totalmente aí representada. Ela é a figura central do quadro, tinha 5 (cinco) anos de idade.

No mesmo núcleo está a dama de honra que ajoelhada lhe oferece uma jarra, trata-se de Maria Agustina Sarmiento. A jarra vermelha de barro está colocada em uma bandeja prateada. Do lado direito está outra dama de honra, Isabel de Velasco, levemente inclinada, rendendo homenagem à pequena infanta. Do mesmo lado estão Maribabola, uma anã alemã, que também olha para a frente. Outro anão, o italiano Nicolas Pertusato, parece brincar com o cachorro, que está impassível nesta cena. Este detalhe criou a atmosfera espontânea. São os bufões da corte, os anões e o cachorro, que mostram a tendência impressionista do artista. Uma atitude quase irônica do pintor ao apresentá-los juntos e praticamente no mesmo plano, duas pessoas com deficiência física e um animal formando uma tríade neste núcleo para ser apreciada nos seus detalhes. Eram as diversões dadas à corte por estas personagens, como se fossem aqueles que a entretinham.

Na penumbra, onde se destacam os rostos estão Marcela de Ulhoa, encarregada das damas de honra, que me parece conversar com um homem, um guarda-damas que olha para a frente. O que aparece mais iluminado ao fundo é a representação de um personagem que é o aposentador da rainha. O foco de luz mostra a quem está de frente para quadro do que era capaz Velázquez, pois ressalta o seu profundo conhecimento pictórico e sobreposição de planos.

Com detalhes em relação ao espaço que é o ateliê do artista em Alcazar, ocupava uma sala denominada “o quarto do príncipe”. Era um lugar amplo, de teto alto e imensas janelas que permitiam a correta entrada de luz pelo lado esquerdo. As paredes mostravam telas pintadas pelos ajudantes do pintor. São cópias de artistas contemporâneos flamencos e italianos. A luz envolve os personagens e os espectadores.² Detive-me em todas as personagens e propo-

2 As pinturas penduradas na parede de trás incluem uma versão de *Palas e Aracne*, de Rubens, de quem Velázquez sempre foi grande admirador. O estilo intenso e seu amor pela cor foram inspirados nas obras-primas de Rubens e Ticiano, que se encontram na coleção Real Espanhola em Madri (Foucault, 1987, p. 23).

sitadamente deixei Velázquez para o fim, pois sempre me preocupou o fato de ele estar no quadro. Este fato possui um *insight*, no mundo da arte, pois o próprio artista está na obra.

Em outras pinturas que conheci, o artista está dentro da tela também. Trata-se de Almeida Júnior nas pinturas *O descanso da modelo* e *O importuno*. Como observador – é uma metalinguística – o autor do quadro entra na cena. Assim, Velázquez nos impressiona, pois o vemos detrás de uma imensa tela apoiada em um grande cavalete. Mas o que pinta o artista? O tamanho da tela levou alguns especialistas a sugerir que Velázquez está representando a si mesmo na parte que não se vê e *As meninas* na frente da tela. Enfim é de fato uma obra que faz pensar. Velázquez gostava, na corte, de chamar a atenção do rei e refletir favoravelmente sobre ele próprio. *As meninas* é sua pintura mais instigante e complexa, pois ele criou as relações no quadro, quase que elaborando um jogo a ser decifrado.

Sabemos que ele não pode estar pintando os integrantes do núcleo da frente já que aparece atrás dele. A resposta que nos dá Foucault e outros pesquisadores é que Velázquez aperfeiçoou o uso do espelho, já utilizado no século XV pelo pintor flamengo Jan Van Eyck, que inaugurou uma nova possibilidade na história da pintura. Introduziu um espelho no qual repetia a cena representada. Na pintura do casal *Arnolfini* introduziu um espelho no qual repetia a cena pintada e se percebia a presença minúscula do pintor. Trata-se do quadro *O matrimônio de Arnolfini*, pintado por Jan Van Eyck em 1434.



1434, óleo sobre painel, 82 x 69 cm
National Gallery em Londres, na Inglaterra.

Figura 3 – *O matrimônio de Arnolfini*, Jan Van Eyck

O espelho vai nos explicar a tela *As meninas* dois séculos depois. Velázquez reproduziu esse esquema, mas ao inverso. Quem aparece na frente são os espectadores do trabalho que estava sendo executado pelo artista, e não os protagonistas, que aparecem refletidos no espelho. Estes são Felipe IV e a rainha que estão refletidos no espelho no fundo da tela. Eles estão em pé sob um cortinado, ou seja, os reis estão onde nós, turistas e observadores mais atentos do quadro, estamos. O espelho reflete os monarcas que estão posando para Velázquez.

A infanta Margarida veio à sala para ver os pais sendo pintados. A infanta teve um retrato seu pintado pelo artista em 1660, que se encontra na mesma sala no Museu do Prado, nas medidas 212 x 147 cm.



Diego Velázquez, Museu do Prado, Madrid, Espanha
212 x 147 cm, óleo sobre tela

Figura 4 – *Infanta Margarida em vestido rosa*, 1660

A galeria dedicada a Velázquez é grande, pois seus quadros também o são. Na obra *As meninas*, o pintor inverteu as expectativas e regras formais, e, ao fazer isso, apresentou sutilmente um comentário sobre toda a arte do retrato e o papel e o status do artista. As perguntas que se fazem ao quadro constituem um ingrediente diferenciado a esta belíssima obra que retrata uma pintura sobre pintura que foi realizada para ser contemplada pelos monarcas. Velázquez era um cortesão ambicioso. A influência e significado desta obra

teve seus divulgadores. Goya, que percebia o estilo de Velázquez, fez uma gravura da obra. Picasso pintou 44 variações do tema e Monet foi um grande difusor da obra e foi muito influenciado por Velázquez.

Atualmente os especialistas que interpretam a obra afirmam que Velázquez não apenas quis congelar em *As meninas* um instante da vida no palácio, mas conseguiu criar um enigmático jogo intelectual para ser pensado. Entre suas intenções estava a de hierarquizar sua profissão, que não era muito apreciada e estimada na época dos Habsburgos.

O posterior acréscimo da Cruz da Ordem de Santiago sobre o peito do pintor vem confirmar esse importante anseio de Velázquez, que o recebeu após a morte. Ironias da vida. Como nos fala Foucault:

É que nesse quadro talvez, como em toda representação de que ele é por assim dizer a essência manifestada, a invisibilidade profunda do que se vê é solidária com a invisibilidade daquele que vê – malgrado os espelhos os reflexos, as imitações, os retratos. (Foucault, 1987, p. 31)

É a tradição das imagens nas diversas obras do belga René Magritte produzidas entre 1898 e 1967, sendo a mais famosa delas *Ceci n'est pas une pipe* (Foucault, 2016), onde retrata um cachimbo, que não é um cachimbo, mas a imagem dele. Portanto, dirigir o olhar, enxergar e compreender as telas de célebres artistas em paredes de museus nos permitem afirmar que a arte precisa ser entendida não como a realidade a qual vivemos, mas como uma representação.

REFERÊNCIAS

- AVELINO, Y. D. (no prelo). *O “Comércio Livre” na América dos Bourbons*. São Paulo, e-Manuscrito.
- BOSI, E. (1983). *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo, Perspectiva.
- BRANDEL, F. (1969). *História e ciências sociais*. Lisboa, Presença.
- FOUCAULT, M. (2016). *Isto não é um cachimbo*. Tradução de Jorge Coli, São Paulo, Paz e Terra.
- FOUCAULT, M. (1987). *As palavras e as coisas, uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo, Livraria Martins Fontes Editora.

- GRANDE Dicionário Larousse Cultural da Língua Portuguesa. (1999). São Paulo, Nova Cultura.
- HALBWACHS, M. (1990). *A memória coletiva*. São Paulo, Vértice.
- LE GOFF, J. (1990a). *A História Nova*. São Paulo, Martins Fontes.
- LE GOFF, J. (1990b). *História e memória*. São Paulo, Unicamp.
- MANET, Édouard (2007). *O pintor dos pintores, Diego Velázquez*, coordenação e organização Folha de São Paulo, tradução Martin Ernesto Russo, Barueri, SP, Editorial Sol 90.
- NORA, P. (1984). “Entre mémoire et histoire”. In: NORA, P. *Les lieux de mémoire*. Paris, Gallimard. Vol. I, La République.
- PAOLI, M. C. (1991). Memória e ação cultural. *Revista do Arquivo Municipal*, São Paulo, DPH, v. 200.
- RICOEUR, P. (2007). *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alain François et al. Campinas, SP, Editora Unicamp.
- SANCHEZ, J. E. (2010). *Ortega Y Gasset*. Recife, Massangana.
- VOVELLE, M. (1987). *Ideologias e mentalidades*. São Paulo, Brasiliense.
- WIKIPEDIA (2022). *Conselho Internacional de Museus*. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org>. Acesso em: 21 jan. 2022.
- WILLIAMS, R. (1979). *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro, Zahar.

Reminiscências de um Império ausente: objetos artísticos do Brasil na França do exílio¹

CARLOS LIMA JÚNIOR

*O passado está felizmente morto. E seus restos só interessam
no presente como material para um trabalho de destruição
de universalismos que descartam sua historicidade.
Os mortos só interessam na crítica dos vivos e muito vivos.*

João Adolfo Hansen (2008, p. 180)

ARQUIVO, IMAGENS E MEMÓRIAS DO BRASIL NO MUSÉE LOUIS-PHILIPPE (CHÂTEAU D'EU)

O arquivo do Musée Louis-Philippe, situado na cidade de Eu, na Normandia (França), comporta em seu interior documentos textuais, sobretudo algumas cartas, bilhetes, etc., mas também visuais, como cartões-postais e fotografias. Parte deles se refere ao período em que a família imperial

1 As reflexões contidas neste texto devem muito ao semestre em que ministrei a disciplina História das Instituições de Memória: Discursos, Memórias e Identidades por meio de Museus, Coleções e Acervos para o curso de especialização em Museologia, Educação e Cultura, na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Por isso, e por tanto, este escrito é dedicado às/aos minhas/meus alunas/os do módulo II de 2021. Cabe ainda um agradecimento especial a Francislei Lima da Silva, interlocutor impecável. O presente texto é parte de minha investigação de pós-doutorado em andamento junto ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH) da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), sob supervisão da profa. Dra. Iara Lis Franco Schiavinatto (a quem agradeço pelo generoso diálogo constante), e com financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp) [número processo 2021/09614-8].

brasileira ali residiu, entre 1905 e 1951 (Lima Junior, 2020a; 2020b; 2021), antes de o Castelo ser convertido em um espaço de recordação (Assmann, 2011), musealizado, o que ocorreu apenas na década de 1960.

Enquanto a/o pesquisadora/or brasileira/o se sente familiarizada/o com a assinatura ao pé de alguma correspondência, ou identifica com certa facilidade os indivíduos flagrados em determinada fotografia, para os gestores do arquivo, por sua vez, tais registros permanecem muitas vezes uma incógnita. Não raro os funcionários do Museu, durante o período em que realizei pesquisa na instituição, em inícios de 2020, entusiasmavam-se quando eu reconhecia quem era o autor de determinada pintura, ou desvendava quem eram aquelas pessoas brasileiras fotografadas no interior do Castelo.²

Apesar de ser um museu dedicado à memória de Louis-Philippe, último rei dos franceses, que tinha por aquela construção a sua predileção, a história do Castelo está também intimamente ligada ao Brasil: primeiro, como residência do Conde d'Eu e da Princesa Isabel, entre 1905 e 1922,³ e depois de seu filho, o Príncipe do Grão-Pará; segundo, pelo período em que o Castelo passou a ser propriedade do empresário e jornalista Francisco de Assis Chateaubriand Bandeira de Mello⁴, o qual, após adquiri-lo dos descendentes dos Orléans e Bragança em 1952, criou ali uma “Sociedade Histórica de Estudos D. Pedro II”, cujo propósito era subsidiar pesquisas relacionadas ao passado brasileiro, a partir da identificação e coleta de documentos dispersos em arquivos europeus.

Após uma série de disputas entre o governo francês e Chateaubriand, a construção foi vendida em 1961, passando a ser gerida pelo departamento da

2 A investigação em questão foi realizada durante o estágio de pesquisa na França entre 2019 e 2020, com apoio da Fapesp [número processo 2019/12196-3].

3 Dentre tantas ações levadas a cabo no intuito de assegurar o sucesso da implantação do regime republicano, implementado no Brasil em 15 de novembro de 1889, estava a imediata saída do país de D. Pedro II, junto de seus descendentes, seguida da assinatura do decreto de banimento deles do território nacional, ocorrida em dezembro daquele mesmo ano. Cf. Barman (2003); Grinberg e Muaze (2019); Fagundes (2017).

4 Francisco de Assis Chateaubriand Bandeira de Mello (1892-1968) foi proprietário dos Diários Associados, iniciado em 1924 e que congregava uma série de jornais, mas também estações de rádio e de TV (como a Tupi), espalhados pelas principais capitais do país. Sobre o tema, vide Duran (2009).

cidade de Eu, que converteu a residência em um museu dedicado à memória do rei Louis-Philippe. Os anos atribulados que datam da compra do castelo, em 1951, até a sua venda, dez anos depois, ficaram registrados no sugestivo “*Comment fut sauvé le Château d’Eu*” [Como foi salvo o Château d’Eu], escrito por Jean Duhamel (Duhamel, 1963), advogado da Corte de Apelação de Paris, que perdeu a disputa para Chateaubriand quando os herdeiros do Príncipe do Grão-Pará puseram o castelo à venda em 1951.⁵

Este texto tem como propósito apresentar parte de uma reflexão que venho desenvolvendo em minha investigação de pós-doutoramento realizada no Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH) da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Irei me concentrar nos imbricamentos entre memória, arquivo e imagens, suscitados a partir de dois registros fotográficos preservados nos arquivos do Musée Louis-Philippe. Como veremos, algumas das fotografias ali arquivadas permitem desvelar aspectos da história do Castelo, enquanto pistas e indícios (Ginzburg, 2014) na compreensão de sua ligação com o passado monárquico brasileiro ali reevocado⁶, bem como dos embates pela memória travados entre o governo francês e o empresário brasileiro quando o Castelo, a contragosto da municipalidade da cidade de Eu, passou para as mãos de Chateaubriand em 1952.

Entretanto, os vestígios desse tempo incômodo sobrevivem nos papéis e telas que o próprio Musée conserva em seus arquivos. Retirados dos arquivos e fitados pela história, retornam ao movimento⁷ que tensiona o presente-passado.

5 Sobre a história do Castelo em diferentes momentos históricos, ver Deparis (2005).

6 Como bem lembra Paolo Rossi (2010, p. 16), “a reevocação não é algo passivo, mas a recuperação de um conhecimento ou sensação anteriormente experimentada. Voltar a lembrar implica um esforço deliberado da mente; é uma espécie de pesquisa; diz respeito somente a quem possui capacidade deliberativa, porque deliberar também é uma forma de ilação”.

7 O que resta do movimento do tempo é vestígio (Huyssen, 2014, p. 68).

O CASTELO D'EU: EVOCAÇÕES DO BRASIL NO EXÍLIO

Construído ainda no século XVI, no pequeno condado de Eu, ao norte da Normandia, o Château d'Eu foi a habitação da “Grande Mademoiselle”, como era conhecida Anne Marie Louise d'Orléans, prima-irmã do rei Louis XIV, e já no século XIX, local escolhido para recepcionar a rainha Victória quando ela esteve na França numa espécie de encontro oficial que restabelecia os laços entre os dois países. Com a partida do antigo proprietário, o Duque de Orléans, para o exílio na Inglaterra, a residência passava a ser a morada de outro exilado, mas dessa vez um expatriado em sua própria terra de origem: o Conde d'Eu, filho mais velho do Duque de Nemours, cujo título nobiliárquico, conferido pelo rei Louis-Philippe, provinha daquela região da qual o Castelo era o grande símbolo. A vida no Castelo possibilitava (re)afirmar a linhagem aristocrata da Princesa Isabel e do Conde d'Eu, exercício de memória necessário, já que, apesar da vida abastada, se encontravam em condição de exilados e banidos.⁸

Como bem observa Edward Said, “os exilados sentem uma necessidade urgente de reconstituir suas vidas rompidas e preferem ver a si mesmos como parte de uma ideologia triunfante ou de um povo restaurado.” (Said, 2003, p. 49). Dessa maneira, apartados da pátria de origem pela imposição do exílio, os objetos levados consigo permitiam àqueles indivíduos estabelecer vínculos identitários com um Brasil de outrora, em que a nostalgia dos tempos imperiais prevalecia, mesmo que tais lembranças, por vezes, pudessem (re)volver questões desgostosas ou indesejadas da situação de banidos.

Esse anseio nostálgico do passado, de acordo com Andreas Huyssen, “é sempre uma saudade de outro lugar”; por isso a combinação entre temporalidade e espacialidade se faz tão necessária (Huyssen, 2014, p. 91). Em consonância com tal ideal, parece fazer sentido existir ali, conforme mencionado no testamento do Conde d'Eu, “O pequeno museu brasileiro que se encontra numa salinha do Pavilhão dos Ministros pertence ao meu Filho [Príncipe do Grão-Pará], tendo-lhe sido cedido pela mãe quando nos instalamos no

8 Para essa questão, vide Lima Junior (no prelo).

Château d'Eu".⁹ Não à toa, o Príncipe do Grão-Pará, primogênito da Princesa Isabel, irá afirmar que "O Castelo d'Eu foi sempre em França um prolongamento do Brasil, desde que para ali Minha Mãe recolheu a saudade de sua terra e de sua gente" (Orléans e Bragança, 1939).

O pesquisador Samuel de Jesus, em estudo alentado a respeito das definições atribuídas ao sentimento "saudade", dirá que a experiência do exílio pressupõe "tudo aquilo que pode ligar um indivíduo aos lugares cuja lembrança ele não cessa de cultivar nos recônditos profundos de sua memória" (Jesus, 2015, p. 288). Assim, o Castelo, aos poucos, tornava-se uma espécie de morada do exílio, cujo percurso pelos corredores permitia um caminho repleto de passado, com parentes mortos retratados em quadros ladeados por móveis e objetos de um Brasil distante, deslocados das funções a que serviam enquanto vigorava os tempos do Império.

Entre as gavetas do arquivo histórico do Musée Louis-Philippe encontra-se uma série composta de 4 fotos que flagram os netos e netas do Príncipe do Grão-Pará (primogênito da Princesa Isabel) reunidos em torno da figura da avó, a Condessa de Dobrzensky. De autoria desconhecida e de data incerta, as fotografias apresentam uma espécie de revezamento dos primos e primas nas poses, mantendo-se, no entanto, a biblioteca do Castelo d'Eu como espécie de cenário para todos os retratos da família. Uma escolha, como veremos, nada por acaso. Em uma delas (Figura 1), na lateral esquerda, avista-se parte de um quadro, e ao fundo, à direita, a silhueta de um retrato.

9 Cf. Testament et Codicille de Son Altesse Royale, Monseigneur Philippe Marie Ferdinand Gaston d'Orléans, Comte d'Eu, en son vivant propriétaire, demeurant à Boulogne-sur-Seine, boulevard de Boulogne n° 67, veuf de Mme Isabelle Christine Leopoldine Augustine de Michele Gabrielle Raphaëlle Gonzague de Bragance, Princesse Imperial du Bresil, Comtesse d'Eu, décédé en mer à bord du "Massilia" le 28 août 1922, déposés chez Me Fontana, notaire à Paris, le 3 Novembre 1922. Archives Historique du Château d'Eu. Eu, Normandie, França. Após casar-se com a Condessa Dobrzensky, e renunciar aos seus direitos ao trono brasileiro, o filho mais velho da Princesa Isabel passou a residir no Castelo, no *Pavillon des Ministres*.



Fonte: Arquivo Histórico do Musée Louis-Philippe, Eu, Normandia, França. (Reprodução autorizada.)

Figura 1 – Autoria desconhecida. Fotografia (1949-1951)¹⁰

Com o auxílio de um cartão-postal (Figura 2), é possível certificar o que a fotografia apenas parcialmente desvela: trata-se do quadro *Sagração e Coroação de D. Pedro I*, pintado por Jean-Baptiste Debret entre 1823 e 1828,¹¹ que ocupava até a Proclamação da República, em 1889, a parede da Sala do Trono no Paço da Cidade, no Rio de Janeiro. E se atentarmos ainda

10 Em pé, Teresa de Orléans e Bragança (irmã da Condessa de Paris), Isabelle d'Orléans (filha mais velha dos Condes de Paris) e o Conde de Paris. Sentadas, da esquerda para a direita: Duquesa de Bragança, Condessa de Paris e a Condessa Elisabeth Dobrzensky. As crianças: Jacques e Michel d'Orléans, filhos do Conde de Paris. De acordo com o príncipe D. João Henrique de Orléans e Bragança, essa foto foi tirada entre 1949 e 1951, a quem agradeço a informação gentilmente fornecida, bem como a ajuda na identificação das pessoas ali fotografadas.

11 Jean-Baptiste Debret (1768-1848). *A Sagração e Coroação de D. Pedro I*. 1828, Óleo sobre tela, 380 x 636 cm. Palácio do Itamaraty – Ministério das Relações Exteriores. Brasília. O referido quadro pode ser encontrado em: <https://www.gov.br/mre/pt-br/assuntos/palacio-itamaraty/patrimonio-historico/a-coroacao-de-dom-pedro-i-pintada-por-debret>. Acesso em: 5 mar. 2022.

mais aos detalhes, na comparação entre o postal e a fotografia, é possível observar que os retratos ao fundo divergem. Na época da realização da foto, o retrato de aparato de D. Pedro II de autoria de Raymond-Auguste Quinsac de Monvoisin, levado também para a França logo após a queda da monarquia no Brasil,¹² já havia retornado ao país e permanecia no Palácio do Grão-Pará, em Petrópolis, residência dos Orléans e Bragança após a revogação da Lei do Exílio.



Fonte: Coleção Dom João de Orléans e Bragança, Paraty. (Reprodução autorizada.)

Figura 2 – Cartão-postal (s.d.)

Dentro da biblioteca do Castelo, o retrato de D. Pedro II cedia lugar ao de D. Maria II, pintado por John Simpson, igualmente reportado do Palácio de São Cristóvão para a França, logo após o ocaso do Império.¹³ Nesse sentido, o recinto escolhido como cenário, a partir do arranjo e disposição desses quadros, servia para reafirmar (visualmente) a genealogia régia, em

12 Raymond-Auguste Quinsac de Monvoisin (1794-1870). *Retrato de D. Pedro II*. 1847. Óleo sobre tela. Coleção D. João de Orléans e Bragança, Paraty. Para uma reprodução do retrato, vide https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pedro_II1847.JPG

13 John Simpson (1782-1847). *Dona Maria II, Reine de Portugal / 1819-1853*. S.d. Óleo sobre tela, 131 x 104,5 cm. Museu Imperial/Ibram/MTur. Disponível em: <http://dami.museuimperial.museus.gov.br>.

pleno século XX, daquelas pessoas, em sua ligação sobretudo com a Casa de Bragança, seja pela ligação com D. Pedro I, seja com D. Maria II, rainha de Portugal. Nesse sentido, a tradição da galeria de retratos é reafirmada como o lugar onde os olhares daqueles que estão mortos se sobrepõem (Foucault, 1999, p. 4) aos de suas/seus descendentes para o imaginário do poder.

O Príncipe do Grão-Pará, falecido em 1940, legou o castelo a sua esposa, condessa Elisabeth Dobrzensky, e aos seus cinco filhos. Apenas um ano depois da morte desta, em 1951, o imóvel foi vendido e, a despeito das iniciativas do governo francês para adquirir o Castelo, D. Pedro Gastão realizou as tratativas com o empresário brasileiro Francisco Assis Chateaubriand, que fundou, ainda em 1953, a Sociedade de Estudos Históricos Dom Pedro II, no intuito de “oferecer bolsas a estudantes brasileiros que se dispusessem a produzir teses acadêmicas sobre a história do Brasil” (Morais, 2016, p. 587).

Amigo da família, o jornalista tinha conhecido a Princesa Isabel e o Conde d’Eu ainda na década de 1920, em uma visita ao Castelo quando realizou a reportagem sobre a família imperial no exílio. Tanto nas memórias escritas pela Condessa de Paris (Orléans e Bragança, 1983, p. 439) quanto naquelas sobre D. João de Orléans e Bragança, filha e filho do Príncipe do Grão-Pará, respectivamente, encontram-se passagens sobre a presença de Chateaubriand no cotidiano dos Orléans e Bragança, na França ou no Brasil¹⁴, sendo ele, inclusive, associado à figura que promoveu, a partir de seus jornais, a revogação do banimento da família imperial em 1921 (Gueiras, 1997). Nos arquivos do Castelo d’Eu encontram-se duas fotografias em que visualizamos a relação próxima entre o empresário e a Condessa de Paris; acompanhados de Yolanda Penteado (personagem central no campo artístico paulista da década de 1950), aparecem nas dependências do Castelo, possivelmente próximo do momento de sua aquisição.

Enquanto na fotografia tirada dos descendentes do Príncipe do Grão-Pará a figura de destaque é a Condessa de Dobrzensky, que se porta como a matriarca da família – lugar ocupado anteriormente pela Princesa Isabel

14 De acordo com José Gueiras, Assis Chateaubriand rompeu, sem precisar em que momento, com os Orléans e Bragança devido à proximidade destes com o empresário conde Chiquinho Matarazzo, figura combatida pelo jornalista em seus *Diários Associados*, e que chegou a ser cogitado para se casar com uma das filhas de D. Pedro Gastão (Gueiras, 1997, p. 150).

nas fotos convertidas, inclusive, em cartão-postal (Lima Junior, 2020) –, nessa última, o posto é ocupado pela Condessa de Paris, que viveu no castelo até a sua venda para Chateaubriand. Em uma das fotos (Figura 3), Yolanda Penteadó, Assis Chateaubriand, Freitas Filho, antigo ministro da Educação e Saúde de Getúlio Vargas, acompanhados da neta da Princesa Isabel foram flagrados em um ambiente mais íntimo da residência, na sala da lareira. Mais uma vez, os objetos artísticos qualificam o ambiente, vetores que possibilitam identificar a Condessa vinculada aos seus antepassados nobres. Nela se vê o retrato de D. Pedro II, o do Conde d'Eu e parte de uma paisagem do Rio de Janeiro – todos eles remanescentes do Brasil e que pertencem até hoje às coleções do Castelo d'Eu.



Fonte: Arquivo Histórico do Musée Louis-Philippe, Eu, Normandia, França.¹⁵ (Reprodução autorizada.)

Figura 3 – Fotografia (s.d.). Autoria desconhecida

15 Assis Chateaubriand, em sua coluna n' *O Jornal* (Chateaubriand, 1963, p. 3), recordaria que certa vez Yolanda Penteadó ofereceu um jantar dentro do Castelo ao dr. Simões Filho,

Vale observar que a criação da Sociedade de Estudos D. Pedro II foi contemporânea a outras iniciativas de Chateaubriand, como o Museu de Arte de São Paulo, criado em 1947, certamente muito mais promissora do que aquela criada na antiga residência da família imperial no exílio. De todo modo, o financiamento dos estudos permitia a aproximação com instituições consagradas francesas, como o contato com Germain Bazin, conservador-chefe do Departamento de Pinturas do Museu do Louvre (Braibant, 1955, p. 19) e que escreveu a obra *Arquitetura religiosa barroca no Brasil*, publicada em 1955,¹⁶ sob custeio da Sociedade de Estudos Históricos D. Pedro II. Para além dos estudos sobre o passado brasileiro financiados pelo empresário, a Sociedade estava diretamente relacionada com a restituição das obras de arte da época do Império ao Brasil,¹⁷ e, subsequentemente, com sua musealização logo após a morte de Chateaubriand, em 1968.¹⁸

Ao introduzi-las no acervo do Museu Imperial, criado em 1940, como um “lugar de memória” dedicado ao período monárquico, tais obras se complementavam àquelas já angariadas pela instituição, a partir de compras

que havia sido Ministro da Educação no segundo governo de Getúlio Vargas. Quem sabe, a fotografia demarca esse encontro. Na foto, da esquerda para a direita: Condessa de Paris, Ministro Simões Filho, Yolanda Penteado e Assis Chateaubriand. As crianças ainda não foram identificadas.

- 16 Em 1963, viria a publicação *Aleijadinho et la sculpture baroque au Brésil* (Editora *Les Editions du Temps*, Paris), traduzido para o português em 1971. Como expressaria o próprio Bazin no “Prefácio” da edição francesa: “A considerável documentação e as numerosas viagens, tanto na Europa como na América, exigidas por trabalho de tal vulto, teriam tornado sua realização impossível, se não se [sic] houvesse se beneficiado de generosas colaborações nascidas do entusiasmo que nunca deixa de se manifestar no Brasil por tudo o que se refira ao Aleijadinho. Entre todos aqueles que permitiram e quiseram este livro [...] quanto a Sua Excelência, o Embaixador Assis Chateaubriand, foi para mim bastante comovedor ver que, em meio a tantas preocupações políticas, diplomáticas ou econômicas, ele jamais deixou de estender sua solicitude a este trabalho; por sua intervenção, este livro mereceu o favor de uma subvenção do Governo brasileiro. No curso de minhas viagens ao Brasil, encontrei a ajuda eficaz da grande organização dos Diários Associados, fundada por S. Ex.^a Sr. Assis Chateaubriand [...]” (Bazin, 1963, pp. 13-14).
- 17 O jornal *Diário de Notícias* (Lisboa, sexta-feira, 24 de agosto de 1962, p. 1), informava que com a venda do Castelo, a Sociedade de Estudos Históricos D. Pedro II mudaria de sede, passando a se estabelecer no Rio de Janeiro.
- 18 Os 19 objetos provenientes do Castelo d’Eu e que foram doados ao Museu Imperial, em 1968, por decisão de Chateaubriand, formaram a Coleção Sociedade de Estudos Brasileiros de Dom Pedro II.

e doações de particulares, muitos deles descendentes de famílias abastadas do Império, e que possuíam, inclusive, objetos adquiridos no “leilão do paço” (Santos, 1940; 1956).

Imediatamente após a venda do Castelo por Chateaubriand ao governo francês, ocorrida em 1961, entrou para o acervo do Museu Imperial a pintura *Casamento por Procuração de D. Pedro II*, do italiano Alessandro Cicarelli (Lima, 2010, pp. 658-659), e anos depois, em 1975, a *Sagração e Coroação de D. Pedro II em 18 de julho de 1841*, de François-René Moreaux¹⁹, cuja remessa para o Brasil ocorreu durante as comemorações em torno do sesqui-centenário do nascimento de D. Pedro II. O ingresso dos quadros de Cicarelli e Moreaux data aproximadamente do período da entrada do quadro *Sagração e Coroação de D. Pedro I*, pintado por Jean-Baptiste Debret, no recém-criado Palácio do Itamaraty, projetado por Oscar Niemeyer para abrigar o Ministério das Relações Exteriores, em Brasília (Lima Junior, 2021). O quadro, que se encontrava disposto na biblioteca do Castelo, foi negociado pelo embaixador Wladimir Murtinho (1919-2002)²⁰ com o filho de Assis de Chateaubriand, Gilberto, que ocupava, naquele momento, o cargo de embaixador na Europa.

O ingresso das obras no Museu Imperial, por sua vez, ocorreu durante as gestões de Francisco Marques dos Santos (1952-1967) – autor do já citado estudo sobre o “Leilão do Paço”, publicado em 1940 – e de Luiz Lourenço Lacombe (1967-1990), que ocupou diferentes postos dentro da instituição, desde a sua criação em 1940. Tanto Lourenço Luiz Lacombe (1914-1994) quanto Francisco Marques dos Santos (1889-1972), ao lado de outros nomes atuantes da intelectualidade carioca dessa época,²¹ além de ocuparem cadeiras ligadas ao ensino da História do Brasil, e da História da Arte Brasileira, na recém-criada Universidade do Brasil (atual UFRJ), eram membros do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), e alguns deles responsáveis

19 François-René Moreaux (1807-1860). *Sagração e Coroação de D. Pedro II em 18 de julho de 1841*. Óleo sobre tela. 238 x 310 cm. Número do Processo 122/1975. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/the-act-of-the-emperor-coronation/yQHYEbynD47ZNA?hl=pt-br>.

20 Sobre a atuação de Murtinho no Palácio do Itamaraty, em Brasília, vide Leão, 2009.

21 Refiro-me a Heitor Lyra (1893-1973), Pedro Calmon (1902-1985), Hélio Vianna (1908-1972), Américo Jacobina Lacombe (1909-1993), Guilherme Auler (1914-1965), Donato Mello Júnior (1915-1995) e Mario Barata (1921-2007).

pela organização e publicação de coleções voltadas aos estudos históricos brasileiros (Brasiliana), junto às principais casas editoriais do Rio e de São Paulo, como José Olympio, Melhoramentos e Editora Nacional (Franzini, 2007). Não obstante, a maioria desses intelectuais tinham cargos em órgãos públicos,²² como o Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), criado na Era Vargas, e o Conselho Federal de Cultura (CFC) (Maia, 2021), do período militar, instituições ligadas ao poder, e detentoras, portanto, das decisões sobre o que preservar e considerar como “patrimônio nacional” (Poulot, 2003).

Como se vê, não se compreende o retorno das obras artísticas da França e a preservação das mesmas no Museu Imperial deslocados dessas discussões sobre a escrita da história a respeito do período monárquico, (re) lido de modo saudosista por essa vertente da historiografia (Azevedo, 2010, p. 413) – visto como um momento “áureo” da história do Brasil em suas mais variadas dimensões: artísticas, políticas, sociais e culturais. As páginas da *Revista do IHGB*, dos volumes do Anuário do Museu Imperial, dos Anais do Museu Histórico Nacional e da *Revista do SPHAN* (Neto, 2018), sobretudo, ocupavam espaço privilegiado por esses autores na divulgação de resultados parciais ou completos de suas pesquisas, realizadas a partir da coleta, transcrição e sistematização de fontes (visuais ou textuais) sobre o Império, compulsadas nos mais diversos arquivos públicos e particulares cariocas, e especialmente da própria família imperial, pela proximidade com D. Pedro Gastão (neto da Princesa Isabel), que cancelava o acesso à documentação da “Casa Imperial”.

Uma missiva presente no arquivo do Museu Imperial possibilita compreender os bastidores de decisões que pautaram a preservação dessas obras, seja a respeito do quadro de Debret, que aparece na fotografia da família reunida, seja daqueles retratos dispostos na parede da sala da lareira:

22 Entendo intelectuais como “produtores e mediadores de interpretações da realidade social que possuem grande valor político” (Gomes, 2009, p. 26).

Com a posterior venda da propriedade ao jornalista Assis Chateaubriand, para transformá-lo num centro de estudos brasileiros (Fundação D. Pedro II) foram retirados pelo Príncipe os objetos mais intimamente ligados à família ou que, de mais perto, lhes falavam de tradição.

Deixaram, porém, no castelo muitas peças históricas, bem como algumas telas que, pelo desmedido tamanho, não cabiam nas residências dos Príncipes. Um exemplo disso foi o grande quadro de Debret, representando a coroação de D. Pedro I, hoje conservado no Palácio do Itamaraty, de Brasília.

Quando a Fundação D. Pedro II cessou suas atividades, e foi o castelo vendido à Mairie d'Eu [Prefeitura d'Eu], ficou acertada entre as partes interessadas a volta ao Brasil dos objetos brasileiros que ainda ali se achavam. Desse mister foi incumbido o então Adido Cultural do Brasil em França, o escritor Guilherme Figueiredo, que percorreu com grande atenção o Castelo, relacionado as aludidas peças logo remetidas para o Brasil, onde se encontram no Museu Imperial, e bem assim vários volumes encadernados, recolhidos à biblioteca do Itamarati. (Diegues Júnior, 1975)

Enquanto o quadro de Debret retornava apenas em 1968, e seria destinado ao Palácio do Itamaraty (Lima Junior, 2021), depois de acordado com o embaixador Wladimir Murtinho, um grupo composto de 19 obras provenientes do Castelo, entre eles o retrato de D. Maria II, por decisão de Chateaubriand, ingressariam no acervo do Museu Imperial – instituição que desde o período Vargas tomara para si o posto de guardião da memória da monarquia (Williams, 2001; Santos, 2003; Azevedo, 2010). A outra parte permaneceu com os descendentes dos Orléans e Bragança, sobretudo os herdeiros do Príncipe do Grão-Pará, em Petrópolis. O próprio Guilherme de Figueiredo, adido cultural do Brasil em França, e pessoa responsável pelo próprio Chateaubriand em conferir o castelo, logo após a morte do empresário, recordaria que:

Quando cheguei vi logo que o castelo tinha sido lentamente pilhado: pelo Département de la Seine Maritime, que o comprara de Chateaubriand; pelos emissários de Chateaubriand que regressavam sempre com uma lembrancinha, um livro da biblioteca da Princesa Isabel, uma louça, uns restos de tudo o que o Conde de Paris não quis levar por ocasião da venda. (Figueiredo, 1975, pp. 138-139)

“Os restos de tudo”, para usarmos aqui os termos de Guilherme de Figueiredo, quando retornaram ao Brasil, a partir de 1968, foram recebidos (inclusive na imprensa de Chateaubriand) como “reliquias²³” de um passado monárquico tido por glorioso. Em tempos de ditadura civil-militar, o Império, sobretudo o Segundo Reinado, era revisitado como exemplo de um governo forte, militarizado e centrado na pessoa do imperador. A escravidão era escamoteada da memória sobre o período, ou, quando lembrada, era feita a partir da assinatura da Lei Áurea pela Princesa Isabel, celebrada como um feito heroico da Monarquia (Santos, 2003).

Os supostos anos “dourados” do Império seriam acessados por meio dos objetos retornados, que, por serem contemporâneos àquele momento histórico, eram entendidos como “reliquias”. Tratava-se de apropriar-se das coisas (Appadurai, 2021) para fundar um agrupamento de símbolos que consolavam os vivos pelo que se perdeu, de um fantasma do passado imperial que a ditadura de muito longe desejava resgatar como fabulação da nação. No trânsito cheio de percalços entre o seu envio dos palácios do Rio de Janeiro para o Castelo d’Eu e o retorno para os museus brasileiros, todas essas coisas se tornaram residuais, fragmentadas e deslocadas (Rossi, 2010; Silva, 2016). Quadros e objetos carregados às pressas na ida e na vinda, frágeis não somente no descuido de seu manuseio e acondicionamento, mas também nos deslocamentos de seus usos e significados para a família exilada, aquela que desejava reafirmar o seu sangue real, e para o grupo que os transformavam em obras de arte para uma coleção brasileira; em seu “valor de culto” (Riegl, 2014).

Apesar do tom ufanista acerca do período monárquico, o que se recepcionava no Brasil eram retratos com inúmeros furos, quadros com remendos, obras que levaram mais de dois anos de recuperação, como *A Sagração e Coroação de D. Pedro I*, pintado por Debret, ou o retrato da *Família Imperial*, de autoria de François-René Moreaux,²⁴ dada a deplorável situação em que se

23 Ou, como bem definiu Ulpiano Bezerra de Meneses, “objetos revestidos de singularidade só pelo motivo da contaminação que sofreram em contato com figuras ou eventos históricos notáveis” (Meneses 2010, p. 25).

24 Refiro-me ao retrato de François-René Moreaux (1807-1860). *Família Imperial*. Óleo sobre tela. 117x120 cm. Coleção Sociedade de Estudos Brasileiros de Dom Pedro II. Número de processo 451/1968. Doação. RG 85.220. Museu Imperial de Petrópolis.

encontravam dentro do Castelo. Se o desejo era o de uma realeza reluzente, o que retornava ao Brasil em plena ditadura era um Império decadente, tal qual como embarcou rumo ao exílio.

REFERÊNCIAS

- APPADURAI, A. (2021). *A vida social das coisas. As mercadorias sob uma perspectiva cultural*. Niterói, Eduff.
- ASSMANN, A. (2018). *Espaços da recordação. Formas e transformações da memória cultural*. Campinas, Editora da Unicamp.
- AZEVEDO, C. S. (2010). “O Museu Imperial e a celebração da monarquia.” In: GUIMARÃES, M. L. S. (org.). *Futuro do Pretérito: escrita da história e história de museu*. Fortaleza, Instituto Frei Tito de Alencar.
- BARMAN, R. J. (2003). *Princesa Isabel do Brasil: gênero e poder no século XIX*. Bauru, Unesp.
- BAZIN, G. (1963). *Aleijadinho et la sculpture baroque au Brésil*. Paris, Les Editions du Temps.
- BAZIN, G. (1971). *Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil*. Rio de Janeiro, Distribuidora Record de Serviços de Imprensa S.A.
- BRAIBANT, C. (1955). “Les Français et les Brésil au XVIe Siècle”. In: *France et Brésil*. Paris, Hotel Rohan. (catálogo de exposição).
- CHATEAUBRIAND, F. A. (1963). Coluna. *O Jornal*, 27 mar., p. 3.
- DEPARIS, J. (2005). *Le Chateau d'Eu et ses princes de Louis-Philippe a 1960*. Memoire d'Histoire Contemporaine sous la direction de Monsieur J. P Chaline UFR d'Histoire. Paris, Université Paris IV-Sorbonne.
- DIEGUES JÚNIOR, M. (1975). *Correspondência ao Chefe do Departamento Cultural do Ministério das Relações Exteriores*. Petrópolis, Arquivo Histórico Museu Imperial, 24 mar. Processo 122-1975.
- DUHAMEL, J. (1963). *Comment fut sauvé le chateau d'Eu (1951-1962)*. Exempleaire n.º 60.

A partir de uma fotografia desse retrato preservada no arquivo do Castelo d'Eu é possível identificar o estado precário de preservação dessa obra antes de ser remetida ao Brasil, apresentando inúmeros rasgos sobre a superfície.

- DURAND, J. C. (2009). *Arte, privilégio e distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil (1855-1985)*. São Paulo, Perspectiva.
- FAGUNDES, L. P. (2017). *Do exílio ao Panteão. D. Pedro II e seu reinado sob olhares Republicanos*. Curitiba, Editora Prismas.
- FIGUEIREDO, G. (1975). *Rue de Tilsitt, Paris*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.
- FOUCAULT, M. (1999). *As palavras e as coisas*. Rio de Janeiro, Martins Fontes.
- FRANZINI, F. (2007). *À sombra das palmeiras: a coleção documentos brasileiros e a transformação da historiografia nacional (1936-1959)*. Tese de doutoramento em História. São Paulo, Universidade de São Paulo.
- GINZBURG, C. (2014). *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo, Companhia das Letras.
- GOMES, A. de C. (1996). *História e historiadores: a política cultural do Estado Novo*. Rio de Janeiro, Editora da FGV.
- GOMES, A. de C. (2009). *A República, a História e o IHGB*. Belo Horizonte, Agymmentvm.
- GRINBERG, K. e MUAZE, M. (orgs.). (2019). *O 15 de Novembro e a queda da Monarquia. Relatos da princesa Isabel, da baronesa e do barão de Muritiba*. São Paulo, Chão.
- GUEIRAS, J. A. (1997). *História de um príncipe*. Rio de Janeiro, Record.
- GUIMARÃES, M. L. S. (2007). Vendo o passado: representação e escrita da história. *Anais do Museu Paulista*, v. 15, n. 2, p. 11-30, jul.-dez.
- HANSEN, J. A. (2008). Barroco, neobarroco e outras ruínas, 2008. *Revista destiempos*. com. México/Destrito Federal, ano 3, n. 14.
- HUYSEN, A. (2014). *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro, Contraponto: Museu de Arte do Rio.
- JESUS, S. de. (2015). *Saudade. Da poesia medieval à fotografia contemporânea, o percurso de um sentimento ambíguo*. Belo Horizonte, Autêntica Editora.
- LEÃO, L. (2009). Um diplomata-curador para um palácio-museu: Wladimir Murtinho e o Itamaraty em Brasília. *Revista ARA*, v. 6, n. 6, outono-inverno.
- LIMA, V. (2010). Alessandro Cicarelli e a tela “Casamento por procuração da Imperatriz D. Teresa Cristina”: um ensaio interpretativo. In: VALLE, A. e DAZZI, C. (orgs.). *Oitocentos: arte brasileira do Império à República*. Rio de Janeiro, EDUR-UFRRJ: DezenoveVinte. Tomo II.

- LIMA JUNIOR, C. (2020a). *Marianne à brasileira: imagens republicanas e os dilemas do passado nacional*. Tese de doutoramento em Estética e História da Arte. São Paulo, Universidade de São Paulo. Número do Processo Fapesp 16/18102-2.
- LIMA JUNIOR, C. (2020b). Les portraits de la Princesse Isabelle e Gaston d'Orléans dans le Château d'Eu. *Lettres des Amis du Musée Louis-Philippe, le Château d'Eu*.
- LIMA JUNIOR, C. (2021). Fragments d'un empire disparu. La Princesse Isabelle e les objets du Brésil dans le Château d'Eu. *Lettres des Amis du Musée Louis-Philippe, le Château d'Eu*.
- LIMA JUNIOR, C. (no prelo). Evocações do Império na morada do Exílio: percalços de uma coleção brasileira no Castelo d'Eu. In: FRAGUAS, A., GARCIA, L., CERQUEIRA, B. de e ARGON, F. *De Isabel Cristina a Condessa d'Eu: trajetórias (1846-1921)*. Petrópolis, Museu Imperial de Petrópolis.
- MAIA, T. de A. (2021). *Os cardeais da cultura nacional: o Conselho Federal de Cultura na ditadura civil-militar (1967-1975)*. São Paulo, Itaú Cultural; Iluminuras.
- MENESES, U. T. B. de (2010). "O Museu e a questão do conhecimento". In: GUIMARÃES, M. L. S. e RAMOS, F. R. L. *Futuro do pretérito: escrita da história e história do museu*. Fortaleza, Instituto Frei Tito de Alencar; Expressão Gráfica Editora, pp. 13-33.
- MORAIS, F. (2016). *Chatô: O rei do Brasil. A vida de Assis de Chateaubriand, um dos brasileiros mais poderosos deste século*. São Paulo, Companhia das Letras.
- NETO, J. da S. (2018). *Nem tão moderno assim: intelectuais do Conselho Consultivo do SPHAN e do IHGB construindo o patrimônio e narrando a história (1938-1966)*. Dissertação de mestrado em História. Rio de Janeiro, Unirio.
- NORA, P. (1993). Ente memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História*, n. 10.
- ORLÉANS E BRAGANÇA, P. (1939). "Nota prévia". In: RANGEL, A. Inventário dos inestimáveis documentos históricos do Arquivo da Casa Imperial do Brasil, no Castelo d'Eu, em França. Organizado por Alberto Rangel e Miguel Calógeras. *Anais da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro publicados sob a administração do Diretor Rodolfo Garcia*. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde, v. LIV.
- ORLÉANS E BRAGANÇA, I. de (1983). *De todo coração*. Rio de Janeiro, Francisco Alves.
- POULOT, D. (2003). "Nação, museu, acervo". In: TOSTES, Vera et al. *História representada: o dilema dos museus*. Rio de Janeiro, Museu Histórico Nacional.

- RIEGL, A. (2014). *O culto moderno dos monumentos: a sua essência e a sua abordagem*. São Paulo, Perspectiva.
- ROSSI, P. (2010). *O passado, a memória, o esquecimento: seis ensaios da história das ideias*. São Paulo, Unesp.
- SAID, E. (2003). *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo, Companhia das Letras.
- SANTOS, F. M. dos (1940). O leilão do Paço de S. Cristóvão. *Anuário do Museu Imperial*. Petrópolis, Ministério da Educação e Saúde, p. 151-316.
- SANTOS, F. M. dos (1956). *Pinacoteca do Museu Imperial*. Petrópolis, Ministério da Educação e Cultura.
- SANTOS, M. S. (2003). “Museu Imperial: a construção do Império pela República”. In: ABREU, R. e CHAGAS, M. (orgs.). *Memória e patrimônio: diálogos contemporâneos*. Rio de Janeiro, DP&A, p. 115-135.
- SILVA, F. L. da (2016). O museu como lugar de visões fantasmáticas: as relações novas e incoerentes entre os restos e materiais residuais. *Musas – Revista Brasileira de Museus e Museologia*, Brasília, n. 7, pp. 100-112.
- WILLIAMS, D. (2001). Museums and Memory. In: *Culture Wars in Brazil. The First Vargas Regime, 1930-1945*. London, Duke University Press.

PARTE 4

Memórias coletivas, musealização
do cotidiano e museu de território

Gilberto Freyre e a museologia: a formação do Museu do Homem do Nordeste (1948-1979)

ALBERTO LUIZ SCHNEIDER

INTRODUÇÃO

O Museu do Homem do Nordeste (MUHNE), localizado na cidade do Recife, no estado de Pernambuco, foi criado apenas em 1979. Sua história institucional, política e intelectual, no entanto, é muito mais antiga. A fundação do Museu e, antes, os esforços que o geraram são indissociáveis de Gilberto Freyre (1900-1987). Neles estão suas ideias de nação e região, sua interpretação do Brasil e, em particular, do seu Brasil: as antigas zonas escravocratas e açucareiras do Nordeste, da Bahia ao Maranhão, com Pernambuco no centro – não apenas em termos geográficos, mas também culturais e políticos. Para Freyre, Recife tinha a qualidade de capital simbólica do Nordeste, o que a tornava a cidade certa para hospedar um Museu que servisse à memória de um Nordeste, ou ainda, de certa percepção do Nordeste.

O objeto deste ensaio não é o museu atual, nem a recente história institucional, por mais interessante que seja, mas sim as múltiplas conexões entre a obra intelectual e política de Gilberto Freyre e a formação do Museu do Homem do Nordeste. Desde a década de 1920 – portanto antes de *Casa-grande & senzala* (1933), livro que alça seu autor à condição de um dos grandes intérpretes do Brasil –, Freyre já fazia considerações em defesa de um museu que fosse a expressão visual e discursiva de uma região brasileiramente nordestina e “morena”. O autor pleiteava a superação do

[...] estreito critério, ainda dominante no País, de considerar-se valiosamente histórico, inclusive para atentos museólogos, apenas o material ou a relíquia ou o objeto relativo a glórias militares, a datas grandiosamente cívicas, a ocorrências especificamente políticas [...]. Entretanto, o material a ser

principalmente considerado em museus de interesse não só socialmente histórico como socioantropológico, deveria passar a ser, no Brasil, o que documentasse civilizações regionais brasileiras, seus cotidianos, suas ocorrências, os característicos de suas estruturas e de suas funções básicas. (Freyre, 2000)

A defesa do regional, dos trópicos, do cotidiano, das mestiçagens luso-indígena-africanas, das tradições e do mundo dos engenhos patriarcais é antigo mote de Freyre. Está inteiramente presente na sua obra sociológica e vazaria para suas concepções museológicas até culminar na criação do Museu. A história da instituição, e das ideias e das práticas políticas que a geraram, distribui-se, ao longo do século XX, em múltiplas conexões com a obra e a persona de Gilberto Freyre, como se verá.

Entre os maiores intérpretes do Brasil – como Sérgio Buarque de Holanda e Caio Prado, para ficarmos apenas nos três grandes nomes da geração de Freyre – foi o sociólogo pernambucano quem mais se preocupou, escreveu e militou em torno de museus. Sua museologia é inseparável de sua produção intelectual, cujo título de maior prestígio é *Casa-grande & senzala*, uma obra que articulou ciência e arte, assumindo certa dimensão literária, cuja novidade e variedade documental foram notáveis, pois usou como fontes jornais, cartas, fotografias, diários privados, receitas familiares, partituras, a obra dos viajantes e até relatos orais, uma perspectiva inovadora para sua época.

A obra de Freyre valorizava o cotidiano, a vida privada, a sexualidade e a infância, além do debate racial, tema no qual o autor levou às últimas consequências o elogio à mestiçagem, a ponto de ser acusado, não sem alguma razão, de ter sido o criador do mito da democracia racial. Essa perspectiva, como se verá, impregnará sua museologia e o próprio Museu do Homem do Nordeste.

Em artigos publicados no *Diário de Pernambuco*, em 1923 e 1924, Freyre fez referência a um museu que deveria tratar da região e de suas tradições, inclusive populares, em que se contemplaria a “gente do povo”, “o homem rústico” e seu cotidiano. Também deveria tratar da “técnica da produção do açúcar”, e não apenas dos feitos militares e estatais, como derivava das concepções dos institutos históricos e da tradição metódica do XIX

(Chagas e Heitor, 2017, pp. 17-23).¹ Ressalte-se que, naquele momento, Freyre era um jovem de pouco mais de 20 anos, recentemente retornado de um período de seis anos no exterior, primeiro nos Estados Unidos, como estudante, e depois em longa viagem pela Europa.

Os primeiros esforços concretos para a criação de um museu, sob inspiração de Freyre, demorariam mais de 20 anos. E o Museu do Homem do Nordeste (MUHNE), com esse nome, seria inaugurado apenas em 21 de julho de 1979, a partir da fusão do Museu de Antropologia, vinculado ao Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais; do Museu de Arte Popular, pertencente ao Governo do Estado de Pernambuco; e do Museu do Açúcar, criado pelo Instituto do Açúcar e do Alcool, hoje extinto.

Em 1966, o Instituto Joaquim Nabuco incorporou o Museu de Arte Popular, que pertencia ao Estado e estava fechado havia dez anos. Essa absorção, observa Juliana da Costa Ramos, foi comemorada internamente, o que revela o interesse do Instituto em investir em museus, em concordância com as antigas aspirações de Gilberto Freyre – ainda mais sendo um museu dedicado à arte popular, capaz de garantir público e visibilidade (Ramos, 2016, p. 31.). No acervo havia obras de ceramistas populares importantes, em linha com a visão freyreana de museologia, como as de Zé Caboclo, Vitalino, Porfírio Faustino, Severino de Tracunhaém, mas também brinquedos populares e ex-votos (Araújo, 2014, p. 44).

Já o Museu do Açúcar foi inteiramente transferido ao Instituto Joaquim Nabuco em 1977, desde seu acervo até seus funcionários. No acervo havia representações dos processos técnicos de plantio e colheita, transporte e processamento do açúcar em diferentes épocas. O museu abrigava também objetos requintados, como alfaías, oriundos de famílias de antigos senhores

1 Mário Chagas e Gleyce Kelly Maciel Heitor, em livro intitulado *O pensamento museológico de Gilberto Freyre* (Massangana, 2017), reuniram os principais textos de Freyre dedicados à museologia, precedidos de comentários. O esforço de pesquisa foi importante não apenas para o estudo da museologia, mas também ajuda a elucidar um dos aspectos mais importantes da carreira do intelectual pernambucano, até hoje muito centrado no estudo de sua obra intelectual, especialmente *Casa-grande & senzala*.

da região. Já em 1975, Gilberto Freyre, nas páginas de *Presença do Açúcar na formação brasileira*, lamentava a separação dos museus de Antropologia e do Açúcar (Chagas, 2009, p. 140).

Os três museus mencionados – de Antropologia, de Arte Popular e do Açúcar – passaram a compor o Museu do Homem do Nordeste a partir de 1979, um museu cuja história se confunde com a de Gilberto Freyre, pelo menos até aquele momento. Narrar esse percurso, culminando na concepção museológica de Gilberto Freyre, é a proposta deste ensaio.

A FORMAÇÃO DO MUSEU DO HOMEM DO NORDESTE

O Museu do Homem do Nordeste (MUHNE) nasceu sob a sombra de Gilberto Freyre, cujas ideias museológicas estavam plenamente presentes no Museu de Antropologia. Foi criado sob inspiração e supervisão de Gilberto Freyre, na primeira metade dos anos 1960,² quando Mauro Mota estava à frente do Instituto Joaquim Nabuco – os antropólogos Renée Ribeiro e Waldemar Valente dedicaram-se à sua expografia. Assim que o Instituto Joaquim Nabuco foi fundado, por uma iniciativa do próprio Gilberto Freyre, o intelectual também passou a se empenhar na criação de um museu que documentasse a cultura do “Norte agrário” do Brasil. Em *Sugestões em Torno do Museu de Antropologia no Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais*, Freyre afirma:

O Museu de Antropologia [...], com sede no Recife e destinado ao estudo do Norte agrário do País – da Bahia ao Amazonas – não estaria completo em sua organização básica, enquanto não abrisse aos estudiosos, em particular, e ao público, em geral, um museu que fosse uma documentação viva da cultura do lavrador e do trabalhador rural da mesma região: da sua habitação, dos seus tipos mais característicos de vestuário, de móvel, de louças, de cerâmica, de cesta, de transporte, de calçados; do seu vasilhame de cozinha; da sua arte; da sua técnica de trabalho agrário; dos seus brinquedos e jogos; dos seus cachimbos, das suas facas de ponta; das suas cuias de madeira; das suas

2 O Museu de Antropologia foi criado em 1961, mas aberto ao público apenas em 1964, como observa Mário Chagas (2009) citando Frederico Pernambuco de Mello (2000, pp. 7-11).

esculturas de santos; das suas promessas e dos seus ex-votos ligados à sua vida agrária; dos seus arreios, das suas esporas, dos seus adornos de animais. Mil e um aspectos de vida agrária dão originalidade à cultura da região que constitui o objeto principal de estudos da parte dos pesquisadores do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais. Dessas várias manifestações de vida, algumas já quase arcaicas, foram recolhidos exemplares que constituem o material básico do Museu [...]. (Freyre, 1960)

O acervo do Museu começou a ser reunido em fins dos anos 1950 pelos pesquisadores René Ribeiro, Waldemar Valente, além do próprio Gilberto Freyre, e passou a ser exposto, inicialmente, em uma sala do Departamento de Antropologia do Instituto Joaquim Nabuco. Havia objetos de diferentes culturas indígenas e afro-brasileiras e uma série de peças ligadas ao cotidiano dos trabalhadores nordestinos, como “telhas, pregos, tijolos, dobradiças – das habitações da zona rural do Nordeste dos séculos XVIII e XIX, além de ex-votos e do importante acervo do Maracatu de Dona Santa” (Araújo, 2014, p. 39).

No Museu do Homem do Nordeste, as coleções reunidas em 1979 eram particularmente diversas e variadas, pois contavam com peças oriundas das antigas elites nordestinas, em geral doadas por ricas famílias de senhores de engenho, até objetos de uso prático ou simbólico, provenientes da cultura e da vida diária de trabalhadores mestiços, negros ou indígenas, mas dispostas – segundo a expressão de Aécio de Oliveira, um protegido e seguidor de Freyre, que liderara o processo de unificação – de acordo com os princípios freyreanos de uma “museologia morena”.

No Museu que surgiu em 1979 havia amplo lugar para o que Gilberto Freyre chamava de “cotidiano significativo”, com grande investimento na vida privada e cotidiana, muito diferente do tom monumental, estatal e solene dos museus positivistas e nacionalistas herdados do século XIX. Havia amplo destaque para mestiçagem e para a valorização do regional, em diálogo com as dimensões nacionais e internacionais, cujo princípio expográfico, observa Mário Chagas, era o de “feira pública, tropical e barroca, que queria comover, emocionar e brincar” (Chagas, 2009, p. 144).

Como sabem historiadores e museólogos, os discursos visuais e expográficos criados por uma instituição são produzidos a partir da articulação

de seus acervos e de suas perspectivas expositivas, processo umbilicalmente ligado aos sujeitos e às instituições que organizaram as práticas museológicas, herdeiras de trajetórias históricas que não se desligam das organizações político-sociais que as constituíram. Por isso, antes de retomarmos as concepções museológicas de Gilberto Freyre, é preciso compreender as instituições às quais se ligaram, especialmente o Instituto Joaquim Nabuco, hoje Fundação Joaquim Nabuco.

A FUNDAÇÃO DA INSTITUTO JOAQUIM NABUCO

Nas eleições presidenciais de 1946, Gilberto Freyre apoiou o brigadeiro Eduardo Gomes, candidato da União Democrática Nacional (UDN), um partido liberal-conservador e profundamente antivarguista. Era posição coerente com sua forte oposição ao governador Agamenon Magalhães, autoritário interventor federal, contra quem Freyre fazia forte oposição na vida política de Pernambuco. Intelectual de prestígio nacional, mas com forte atuação em Pernambuco, o sociólogo foi candidato e eleito deputado federal pela UDN para o mandato de 1946 a 1951.

Na qualidade de parlamentar, Gilberto Freyre desenvolveu em 1948 um projeto destinado a fundar no Recife um Instituto de Pesquisas Sociais, que deveria levar o nome do abolicionista pernambucano Joaquim Nabuco (1849-1910), cujo centenário de nascimento se aproximava. O Projeto de Lei n.º 819/1948, assinado pelo então deputado federal Gilberto Freyre, solicitava verba não apenas para uma série de eventos relativos à comemoração do centenário de Joaquim Nabuco, mas também para a criação de um Instituto de Pesquisas, sediado na cidade do Recife, destinado a estudar as condições de vida dos trabalhadores do Nordeste (Jucá, 1991, p. 50).

Não é o objeto deste texto investigar a resistência à proposta, mas Silvana Barbosa de Araújo (2014) cita a observação do escritor e amigo de Freyre, José Lins do Rego, que defende o projeto em artigo n' *O Jornal*, de 25 de novembro de 1948:

Os interesses partidários visaram evitar que o projeto de Gilberto Freyre chegasse à realidade. E então afirmava-se que o Nordeste já estava por demais

conhecido, que tudo ali já era sabido. E, portanto, o tal Instituto viria chover no molhado. Tudo cavilação de baixa politicagem de cafundós. Para ferir o deputado Gilberto Freyre não se importavam de faltar com respeito ao mestre maior de todos nós, de prejudicar toda uma região. Mesquinhaaria muito boa para biógrafos do futuro tirarem efeitos no julgamento dos homens da época. (Rego, 1948)³

Por fim, em 21 de julho de 1949, a Lei n.º 770, que criava o Instituto Joaquim Nabuco, foi sancionada pelo Presidente da República, Eurico Gaspar Dutra. Estava oficialmente fundado, na cidade do Recife, vinculado ao então Ministério da Educação e Saúde. A direção do recém-fundado instituto de pesquisa coube ao historiador José Antônio Gonsalves de Mello (1916-2002), por indicação de Gilberto Freyre (Araújo, 2014, p. 31)⁴.

Certo sentido freyreano de Nordeste – presente já em *Nordeste*, livro de 1937 – reaparece inteiro nos esforços de criação de um instituto de pesquisa. Em discurso de 1946, Freyre já demonstrava interesse em aproveitar a efeméride de nordestinos ilustres e celebrados, como Joaquim Nabuco e Ruy Barbosa (1849-1923), em defesa da criação da instituição de pesquisa voltada à região.

No mesmo ano do nascimento do grande brasileiro, filho da Bahia, ocorre o centenário do nascimento de outro brasileiro igualmente grande, este de Pernambuco: Joaquim Nabuco. Para o fato, procurei, a longos meses, na verdade há mais de um ano, em discursos apresentados à Mesa desta Câmara para ser dado como lido, e que consta dos anais da Casa e se acha agora publicado em opúsculo, chamar a atenção do ilustre Senhor Ministro da Educação e da Saúde do Parlamento Brasileiro. Verifico, entretanto, com tristeza, que não se sabe, até hoje, de providência alguma no sentido da comemoração do centenário de nascimento daquele que foi, tanto quanto Rui Barbosa, grande como homem público, grande como parlamentar, grande como intelectual

3 Para aprofundar o tema, ver: *30 Anos do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais* (1981, pp. 78-79).

4 O eminente historiador pernambucano José Antônio Gonsalves de Mello era primo de Gilberto Freyre. Dirigiu o Instituto Joaquim Nabuco entre 1949 e 1951. Escreveu mais de 30 livros e presidiu o Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano. Em 1947, Gonsalves de Mello escreveu um dos maiores clássicos sobre a invasão holandesa em Pernambuco: *Tempo dos Flamengos*. O livro é, até hoje, referência obrigatória sobre o tema.

e que, tanto como Rui Barbosa, foi um homem de sua província e de seu Estado e, ao mesmo tempo, um brasileiro do Brasil inteiro, um americano de todas as Américas, um autêntico cidadão do mundo. (Fundação Joaquim Nabuco, 1981, p. 11 apud Ramos, 2016, p. 35)

Mais tarde, em 1955, a instituição ampliou suas funções. Foram criadas as seções de História Social, Sociologia, Antropologia, Economia, Geografia Humana, Estatística e Cartografia e Administração. Em 1960, o Instituto de Pesquisa Social ganhou autonomia administrativa e financeira. Em 1963, a Instituição passou a se chamar Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais. E só em 1971 surgiram os primeiros esforços para transformar a instituição em Fundação, mudança capaz de proporcionar maior autonomia financeira e flexibilidade administrativa, o que viria a ocorrer apenas em 1980, quando a instituição já tinha trinta anos de história.

O sociólogo pernambucano e seu círculo estiveram à frente da instituição desde o início. Além do já citado José Antônio Gonsalves de Mello Neto, o primeiro dirigente do Instituto Joaquim Nabuco, deve-se mencionar os nomes de Sylvio Rebello, René Ribeiro, Paulo Maciel (segundo dirigente, de 1951 a 1956), Mauro Mota (que dirigiu o Instituto de 1956 a 1970), Waldemar Valente, Cícero Dias, Renato Carneiro Campos, Nilo Pereira, entre outros nomes (Jucá, 1991; Ramos, 2016, p. 29).

Fernando de Mello Freyre, filho de Gilberto Freyre, foi o quarto dirigente da instituição, de 1971 até 2002. Observemos que o longo período cobre os anos 1970, ainda na ditadura, e os anos 1980, de abertura democrática. Passa, também, pelos oito anos da presidência de Fernando Henrique Cardoso (1995-2002), o que sugere o prestígio político de seu diretor e, por extensão, do próprio Gilberto Freyre.

Ao longo dos 31 anos que Fernando de Mello Freyre presidiu a FUNDAJ (Fundação Joaquim Nabuco), a instituição ampliou o raio de atuação e o corpo de funcionários. No entanto, para os limites deste ensaio, importa ressaltar que o Museu do Homem do Nordeste – criado em 1979, como vimos – é indissociável da Fundação Joaquim Nabuco e da obra intelectual e política de Gilberto Freyre.

UMA PERSPECTIVA FREYREANA DE MUSEU

O núcleo freyreano do que viria a ser o Museu do Homem do Nordeste (MUHNE) é o Museu de Antropologia, ligado ao Departamento de Antropologia, Instituto Joaquim Nabuco. O próprio Freyre comentou a formação do acervo: “algumas peças valiosas já se achavam, há anos, umas em dependências do próprio Instituto [...], outras, em poder de particulares que as vinham pachorrentamente reunindo, à espera que se organizasse” (Freyre, 1960 apud Araújo, 2014, p. 41).

O Museu de Antropologia esteve fortemente marcado pelo que poderíamos definir como “expressões etnográficas” dos povos que constituíram o Brasil. Agiu sobre a formação das coleções a percepção freyreana sobre as três raças em miscigenação e a aclimação tropical dessas populações reunidas pela experiência colonial. O acervo do Museu de Antropologia é ligado ao cotidiano e ao regional. A sensibilidade dos pesquisadores, armada na leitura e na influência de Gilberto Freyre, procurará o representativo, ou seja, objetos de uso familiar, corriqueiros e populares, que representassem uma história regional.

O pensamento de Freyre, inclusive suas reflexões sobre museologia e patrimônio, é marcado pela interdisciplinaridade e, de maneira muito particular, pela empatia em relação ao passado e à tradição. Tanto em seus textos quanto em sua concepção museal, Freyre emprestou à narrativa um tom pessoal, intimista e poético, empenhado em evitar o pomposo, em benefício de uma narrativa ágil, marcada pela oralidade. Sobre Freyre, Gleyce Kelly Maciel Heitor afirma:

Sendo e não sendo – a seu modo – sociólogo, antropólogo, historiador, político e escritor, o autor acionou, por vezes, o conceito de empatia como pressuposto analítico. Assim como em sua narrativa a linguagem se caracteriza pela pessoalidade, que confere a seu texto um ritmo de diálogo marcado pela espontaneidade e intimidade com o leitor, em seus escritos sobre museus e patrimônio, publicados ao longo do século XX, veem-se articulados desejos e sugestões em torno de uma museologia integrativa e criadora, capaz de agenciar afetos e de aproximar instituição, objetos e públicos. (Heitor, 2013, p. 22)

Desde os anos 1920, antes mesmo de *Casa-grande & senzala* (1933), já se via em Freyre a empatia como instância comunicativa, capaz de ativar a memória das pessoas. Freyre se opunha aos museus que expressavam a lógica dos estados nacionais, solenes, pomposos e monumentais. Freyre propunha a valorização do cotidiano, capaz de proporcionar a compreensão do passado narrado, mas também de estabelecer conexões com o presente e de descortinar o futuro; algo que contemplasse o ilustre e o individual, mas também os feitos anônimos e coletivos. Para Freyre, essa postura não seria saudosista, nem passadista, mas proustiana, ao evocar a memória, viva no presente, sobre um passado cuja potência ainda sobrevive. Em *Como e porque sou e não sou sociólogo*, texto de 1959, o autor afirma:

[...] uma coisa é ser um autor saudosista em sua atitude decisiva com relação ao passado; outra coisa é servir-se o mesmo autor da saudade, ou, especificamente, da lembrança proustiana, como método empático de recapturar um tempo morto, procurando fazê-lo viver para que, ressuscitado possa esse passado ser como que apalpado pelos dedos dos São Tomés. (Freyre, 1968)

Uma das questões centrais na museologia freyreana é a promoção de encontros com o passado, capazes de gerar processos de “subjetivações presentes”, sempre marcadas pela empatia, indissociáveis de suas concepções de museu e de museologia. O pensamento de Freyre, inclusive museológico e patrimonial, é marcado pela interdisciplinaridade, pela empatia em relação ao passado e às tradições ibéricas. É narrado em tom pessoal, intimista e poético: uma “museologia integrativa e criadora, capaz de agenciar afetos e de aproximar instituição, objetos e públicos” (Heitor, 2013, p. 11).

Não resta dúvida de que a visão freyreana amacia as contradições sociais da experiência histórica construída sobre a violência colonial. Por outro lado, não retira a experiência humana, nem dos opressores, nem dos oprimidos. A visão conciliatória está tanto na obra quanto na museologia de Freyre. Sobre isso, Gleyce Maciel Heitor afirma, em diálogo com a obra de Mário Chagas, que “Freyre revela seu interesse pela elaboração de uma museologia brasileira, morena, como as moças nascidas das relações polígamas dos europeus nos trópicos, com um toque profano, como o catolicismo adocicado praticado abaixo da Linha do Equador [...]” (Heitor, 2013, p. 52).

Predomina, no Museu do Homem do Nordeste, uma narrativa marcadamente regional, cuja perspectiva, ainda que criativa e não raro original, é marcada, como toda a obra de Freyre, pela saudade da casa-grande, com tudo que nela contém: os senhores, os escravizados, as crianças e as mulheres, o carnaval, as práticas religiosas católicas e de origem africana. Freyre, com certa razão, rechaçava a ideia de que o Museu do Homem do Nordeste fosse “mesquinamente regionalista”. Diz o próprio:

Quem diz museu moderno diz centro de estudos e de pesquisas; e estudos e pesquisas que não se podem confinar aos limites da província ou da região onde se acha o museu. Teríamos, nesse caso, provincianismo ou regionalismo não do bom, mas do estéril, que é aquele que cedo se degrada em autofagia por falta de contato ou de intercâmbio de seu centro de estudos com outros centros de atividade intelectual, pesquisa artista ou estudo científico. (Freyre, 1979a, p. 42)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mário Chagas destaca que a “imaginação museal de Freyre” é dotada de subjetividades, como, aliás, qualquer outra. Para ele, a perspectiva freyreana é permeada por aspectos interpretativos que, de certo modo, minimizam o conflito político e as tensões sociais (Chagas, 2009, p. 148). Só não minimizou a defesa do Nordeste antigo, ibérico, mestiço e patriarcal (Schneider, 2020).

A produção intelectual de Gilberto Freyre – mas também de uma série de outros intelectuais e artistas, como o escritor José Lins do Rego – dispõe de um conjunto de narrativas sobre a região Nordeste, que acaba por instituir “o conceito de regional” como um fator decisivo, elegendo objetos, ideias, teses e lugares de memória.

Assim, o regionalismo de Gilberto Freyre não pode ser confundido com o antigo conservadorismo, pois é um discurso de tipo novo para época:

[...] fruto da reorganização dos saberes, operada pela emergência da formação discursiva nacional popular. Seu regionalismo não é mera justificativa

ideológica de um lugar social ameaçado, e sim uma nova forma de ver, de conhecer e de dizer a realidade, só possível com a emergência da nação, como o grande problema a ser respondido. (Albuquerque Júnior, 2008, p. 67)

Em Freyre, há um Nordeste impressionista, em que não falta o senhor patriarcal, a mulher rendeira, os meninos de engenho, os negros do eito ou a “mulata” sensual, uma região que não se confunde com seca, mas com o verdejante canavial, em que há ritmo e, na visão de Freyre, alguma harmonia. Uma região que produz arte popular e erudita.

Ainda de acordo com Durval Muniz de Albuquerque Júnior, essa ideia de Nordeste aparece como uma reação às estratégias discursivas de nacionalização e de nacionalidade que emanavam do modernismo do Rio e de São Paulo. O Nordeste de Freyre, de alguma maneira, buscava dignificar a tradição de um passado profundo e significativo, que “nasce da construção de uma totalidade político-cultural como reação à sensação de perda de espaços econômicos e políticos” das elites tradicionais (Albuquerque Júnior, 2008, p. 67).

Ainda de acordo com essa perspectiva, as narrativas que inventaram uma ideia de Nordeste – do qual o Museu do Homem do Nordeste faz parte – de um modo ou de outro forjaram figuras “imagético-discursivas”, ou seja, um “arquivo de imagens e enunciados, um estoque de verdades, uma visibilidade e uma forma de dizer do Nordeste” (Albuquerque Júnior, 2008, p. 32).

Do ponto de vista institucional, sob a liderança de Gilberto Freyre, essas práticas discursivas, desde fins dos anos de 1940, culminaram no projeto de criação do Instituto Joaquim Nabuco – hoje Fundação Joaquim Nabuco –, que, como vimos, foi a instituição que deu concretude e institucionalidade (além das condições orçamentárias) para que essa agenda prosperasse. Sem elas, não haveria o Museu do Homem do Nordeste, um museu cuja história é inseparável da trajetória política e intelectual de Gilberto Freyre.

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE JÚNIOR, D. M. de (2008). *A invenção do Nordeste e outras artes*. 5 ed. São Paulo, Cortez.
- ARAÚJO, R. B. de (1994). *Guerra e paz: Casa-grande & senzala e a obra de Gilberto Freyre nos anos 30*. São Paulo, Editora 34.
- ARAÚJO, S. B. L. de (2014). *Guardiões, memórias e fronteiras: histórias e gestão do Museu do Homem do Nordeste*. Dissertação de mestrado em Gestão Pública. Recife, Universidade Federal de Pernambuco.
- BRAYNER, V. (2009). Museu do Homem do Nordeste. *Comunicação & Educação*, n. 2, maio/ago.
- CHAGAS, M. (2009). *Imaginação Museal: Museu, Memória e Poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro*. Rio de Janeiro, MinC/IBRAM.
- CHAGAS, M. de S. (2014). Museu, museologia e pensamento social brasileiro. *Cadernos do CEOM. Museus: pesquisa, acervo, comunicação*, ano 18, n. 21.
- CHAGAS, M. e HEITOR, G. K. M. (2017). *O pensamento museológico de Gilberto Freyre*. Recife, Massangana.
- CHAGAS, M. e SANTOS, M. S. (2007). “A linguagem de poder nos museus”. In: ABREU, R.; CHAGAS, M. S. e SANTOS, M. S. *Museus, Coleções e Patrimônios: narrativas polifônicas*. Rio de Janeiro, Garamond: MinC/IPHAN/DEMU.
- D’ANDREA, M. S. (1992). *Tradição re(des)coberta: Gilberto Freyre e a literatura modernista*. Campinas, Editora da Unicamp.
- DANTAS, C. (2015). *Gilberto Freyre e José Lins do Rego: diálogos do senhor da casa-grande com o menino de engenho*. Campina Grande, Eduelpb.
- FREYRE, G. (1937). *Nordeste: aspectos da paisagem da cana sobre a vida e a paisagem do Nordeste do Brasil*. Rio de Janeiro, José Olympio Editora.
- FREYRE, G. (1939). *Açúcar: uma sociologia do doce, com receitas de bolos e doces do nordeste do Brasil*. Rio de Janeiro, José Olympio Editora.
- FREYRE, G. (1941). *Região e tradição*. Rio de Janeiro, José Olympio Editora.
- FREYRE, G. (1960). *Sugestões em torno do Museu de Antropologia no Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais*. Recife, Imprensa Universitária.
- FREYRE, G. (1968). *Como e porque sou e não sou sociólogo*. Brasília, Editora da UnB.
- FREYRE, G. (1979). *Ciência do homem e museologia: subsídios em torno do Museu do Homem do Nordeste do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais*. Recife, IJNPS.

- FREYRE, G. (1979a). *Livro do Nordeste*. Recife, Secretaria da Justiça/Arquivo Público Estadual.
- FREYRE, G. (2000). *Catálogo do Museu do Homem do Nordeste – MUHNE*. Recife, Coleção Banco Safra.
- FREYRE, G. (2006). *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime de economia patriarcal*. São Paulo, Global.
- FREYRE, G. (2017). “Que é Museu do Homem? Um exemplo: o Museu do Homem do Nordeste Brasileiro”. In: CHAGAS, M. e HEITOR, G. K. M. *O pensamento museológico de Gilberto Freyre*. Recife, Massangana.
- HEITOR, G. K. M. (2013). *O museu como dispositivo de validação da teoria social de Gilberto Freyre*. Dissertação de mestrado em Museologia e Patrimônio. Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- JUCÁ, J. (1991). *Fundação Joaquim Nabuco uma perspectiva do seu tempo*. Recife, Massangana.
- LARRETA, E. R. e GIUCCI, G. (2007). *Gilberto Freyre, uma biografia cultural: a formação de um intelectual brasileiro (1900-1936)*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.
- MELLO, F. P. de (2000). “As muitas heranças do museu do homem do Nordeste: um depoimento”. In: *O Museu do Homem do Nordeste*. São Paulo, Banco Safra.
- RAMOS, J. da C. (2016). *Museu do Homem do Nordeste: a narrativa expográfica de uma região (1979-2002)*. Dissertação de mestrado em História Social da Cultura Regional. Recife, Universidade Federal Rural de Pernambuco.
- REGO, J. L. do (1948). Homens, Coisas e Letras – O Instituto Joaquim Nabuco. *O Jornal*, 25 nov.
- SCHNEIDER, A. L. (2019). *Capítulos de história intelectual: racismos, identidades e alteridades na reflexão sobre o Brasil*. São Paulo, Alameda.
- SCHNEIDER, A. L. (2020). Iberismo, tradição e mestiçagem: a defesa do Nordeste brasileiro antigo no primeiro Gilberto Freyre (1920-1940). *Revista de Estudos Brasileños*, v. 7, pp. 169-185.
- 30 ANOS do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais* (1981). Recife, Editora Massangana.

O museu vivo territorial Ilê Lailai Ignez Mejigã e o fortalecimento da museologia social no sul da Bahia

VÂNIA BRAYNER

INTRODUÇÃO

O processo de criação do Ilê Lailai Ignez Mejigã, no qual exerço voluntariamente a função de coordenação museológica, a despeito das restrições impostas pela pandemia global, está em desenvolvimento desde meados de 2021. Suas bases conceituais estão assentadas nas categorias do transaber, do pensamento decolonial e da visão ecossistêmica da vida em nosso planeta. Antes de apresentar e discutir essas categorias, além das ideias iniciais do plano museológico do Ilê Lailai, considero pertinente fazer uma breve retrospectiva do processo de ativação da memória ancestral e comunitária do Ilê Ijexá Orixá Olufon, que se deu em 2010, a partir do contato entre o seu líder religioso e o Museu do Homem do Nordeste (Muhne), da Fundação Joaquim Nabuco, que culminou com uma ação itinerante, intitulada Museu Múltiplo, que instalava o Muhne simbolicamente em lugares excluídos historicamente do corpo sociocultural do país, como são os espaços das religiões de matriz africana. Já nessa época, no II Seminário Avançado em Museologia Social, realizado pelo Muhne,¹ o professor doutor, escritor e babalorixá Ruy do Carmo Póvoas², ao debater o texto-base *Espelho das cidades*, do sociólogo

-
- 1 O Muhne foi um dos museus oficiais brasileiros a fomentar o debate em torno da museologia social, ao incluir em seu programa de atividades permanentes a realização dos *Seminários Avançados em Museologia Social*, coordenado pelo seu Departamento de Museologia.
 - 2 Chamado de Ajalá Deré ou Katulembá. Ajalá Deré é o seu *Orunkó*, nome que todos da religião do Candomblé recebem depois da sua iniciação e pelo qual é chamado por todos da comunidade. Katulembá é o nome de origem nagô pelo qual o professor doutor, pesquisador e escritor Ruy do Carmo Póvoas é conhecido na região Sul da Bahia.

Henri-Pierre Jeudy, apresentado pelo professor Alexsandro Silva de Jesus, da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), expôs aos participantes a visão de uma museologia ecossistêmica contida na filosofia nagô.

Póvoas apontou que no território de um terreiro de candomblé a dimensão humana é da vivência e da convivência e que, dada a sua natureza, o terreiro é “*um museu vivo* a desafiar o tempo e todas as suas implicações materiais e conceituais e, principalmente, a nos situar no tempo de agora” (Póvoas, 2010). Mesmo declarando pouca intimidade com os temas museológicos contemporâneos, Póvoas demonstrava que a sua visão ecossistêmica da vida no terreiro estava conectada aos caminhos alternativos que parte da museologia brasileira trilhou nas últimas décadas.

O fazer e o viver das pessoas fazem os terreiros se construírem, enquanto o próprio terreiro vai encaminhando as pessoas no seu viver e fazer. No terreiro, o patrimônio se constitui de vários bens que estão em jogo, mas todos eles fazem parte de um lugar: a terra/território, as plantas, os bichos, as pessoas, os invisíveis. (Ibid.)

A decolonialidade do pensamento no campo da museologia é condição de possibilidade para a formação ou para a preservação de um pensamento museológico ecossistêmico que, no campo multidisciplinar das ciências, concerta com as ideias do físico austríaco Fritjof Capra de que não evoluímos no planeta, evoluímos com o planeta; e do neurobiólogo chileno Francisco Maturana, um dos criadores da teoria da *autopoiesis*, que diz sobre a capacidade do ser vivo produzir a si próprio e que “*a aceitação do outro junto a nós, na convivência, é o fundamento biológico do fenômeno social*” (Maturana e Varela, 1995, p. 263). Corrobora igualmente com as ideias do antropólogo Tim Ingold, que, junto com Paulo Freire, Waldisa Rússio e Maria Célia Teixeira Santos, proporcionou as bases epistemológicas para a ideação de uma museologia decolonial e ecossistêmica, colocando em xeque a clássica dicotomia natureza/cultura. Mas está conectada principalmente com o modo de *ser* e de *estar* no mundo dos povos originários e das comunidades religiosas de matriz africana, cujos saberes e práticas ecossistêmicos pude constatar em seus processos sociomuseais. Todas essas ideias e práticas deram-me, à sua maneira, as bases epistemológicas para propor em minha tese um pensamento

decolonial e ecossistêmico para o campo dos museus e da museologia, pois assim, e só assim, seremos capazes de colocar em xeque a clássica dicotomia natureza/cultura, ainda bem arraigada em nosso meio.

Como sujeito social coletivo, o Ilê Axé Ijexá Orixá Olufon está em constante movimento de fazer-se, a constituir-se numa resistência comunal. Com seus materiais culturais, biológicos e metafísicos disponíveis, busca inserir-se na construção de uma sociedade mais solidária, mais justa e igualitária, mais natural e mais transcendente, a preconizar uma forma de vida que se apresenta como uma possibilidade de existência humana e de convivência entre as diversas formas de existir no planeta. Essa forma ecossistêmica de conceber um “museu vivo”, liberto das amarras disciplinares e técnicas do modelo colonial estabelecido, como nos foi apresentada pelo líder do Ijexá, faz das comunidades Ijexá do sul da Bahia um campo fértil para o desenvolvimento de uma museologia comprometida e aberta para a vida.

PRESSUPOSTOS CONCEITUAIS

Sou membro da Academia da Ciência Brasileira. Realmente, eu sou. Eu nunca estudei. A minha escola é a floresta. O meu professor é a Mãe Terra, que me deixou assim. Me deu experiência, sabedoria, conhecimento tradicional.

Davi Kopenawa, Xamã Yanomami³

Foram as reflexões de lideranças indígenas e dos povos das religiões de matriz africana, como o xamã Davi Kopenawa e o Babá Ajalá Deré, que me fizeram optar refletidamente pela construção de um conhecimento museológico integrado e correspondente com os diversos saberes, sem preocupação com territórios disciplinares institucionais que, a meu ver, apenas expressam “a divisão sociotécnica do trabalho intelectual no mundo contemporâneo” (Brayner Rangel, 2020, p. 47). O objetivo é buscar a integração entre saberes e reconhecer “a importância das diversas modalidades do conhecimento no

3 Fala de Davi Kopenawa sobre sua nomeação como membro colaborador da Academia Brasileira de Ciências, na Reunião Magna de 2021.

processo da vida humana: o mágico, o estético, o empírico, o teórico” (ibid.). Fiz esta opção inspirada na ruptura metodológica proposta por Rússio para a formação profissional no campo da museologia, bem como para a forma de trabalhar dos museus, defendida ainda no início da década de 1980.

Para Rússio, a interdisciplinaridade deveria ser o método do conhecimento museológico, o que ensejaria uma interação sistemática entre os domínios específicos do conhecimento museológico com os diferentes conhecimentos auxiliares ou conexos. Na sua opinião, quanto mais interdisciplinar fosse o ensino e a formação profissional, mais interdisciplinar seria o trabalho nos museus (Guarnieri, 2010, pp. 130-131). Embora esteja consciente de que a interdisciplinaridade proposta por Rússio refere-se ao campo disciplinar da museologia e nada tem a ver com a ideia do “para além do disciplinar” da categoria *transaber*, vê-se claramente a preocupação da museóloga em incluir o conhecimento prático e empírico em seus projetos museológicos, o que, em síntese, concebe uma museologia emaranhada à experiência vivida, constituindo-se indubitavelmente num pensamento inaugural na museologia brasileira. Porém, da década de 1980 até os nossos dias, houve avanços significativos no ensino e na formação para o trabalho nos museus, os quais nos permitiram ampliar essa fresta epistemológica aberta por Rússio no contexto museológico brasileiro e para expandirmos a construção do conhecimento sobre outras bases.

Foi também em terras brasileiras que encontrei o “*transaber*”, o qual poderá transmitir ainda mais precisamente as concepções teórico-metodológicas e as práticas do campo da sociomuseologia. Os *transaberes* propostos pelo psicólogo e pesquisador transdisciplinar Nelson Job realizam confluências entre filosofia, ciência, mística e arte, aplicadas à vida. A proposição é definida por Job como um campo conceitual e experimental que reúne conhecimentos de diversas áreas, a contrapor-se à ciência sitiada pelos interesses das grandes corporações, tornando-se “o dique de um devir *transaber* livre” (Job, 2010a, s/p). Adentrar no campo dos *transaberes* é libertar o pensamento e ultrapassar a própria ideia da transdisciplinaridade, pois “quando se fala em transdisciplinaridade, geralmente se faz multidisciplinaridade: põe-se os saberes lado a lado, sem cópula, sem mistura, sem hibridização” (Job, 2010, s/p). Em sua opinião, mesmo que represente um avanço epistemológico,

a transdisciplinaridade pura e simples estará sempre a evocar o “disciplinar”, as divisões clássicas do conhecimento ocidental, as “caixinhas” do conhecimento acadêmico. Dessa forma, o transaber propõe a geração de um saber híbrido, capaz de articular “os saberes conceitualmente e com a vida” (Job, 2010, s/p) e de promover mais ética, maior potência e mais possibilidades para dar-se a criação. Aproximando essas ideias ao campo museológico, pode-se dizer que o transaber é a tradução contemporânea do processo dialógico que entrelaça os diversos saberes na construção do conhecimento preconizado pelo educador Paulo Freire, um dos pensadores mais citados em nosso meio, em especial entre os autores do campo da sociomuseologia no mundo ibero-americano.

Como dito anteriormente, a decolonialidade do pensamento é condição de possibilidade para a formação ou para a preservação de um pensamento ecossistêmico. No campo da museologia, essa premissa é ainda mais evidente, visto que temos a tendência “natural” de colocarmos nossos pensamentos e práticas na mesma forma de conceitos e técnicas da invenção clássica, pois os processos históricos do colonialismo, e, depois, da colonialidade, são ainda hoje determinantes para um comportamento subserviente na produção do conhecimento desenvolvido na América Latina. Quijano (2005) diz que a conquista e o controle da subjetividade e da cultura dos países dominados, sobretudo da produção do conhecimento, fizeram com que as diversas experiências, histórias, recursos e produtos culturais terminassem por ser igualmente estruturados numa única ordem global em torno da supremacia cultural europeia ou ocidental. Para isso, no processo de colonização, uma arguta e intrincada teia de relações intersubjetivas de dominação foi tecida entre a Europa e os países subjugados:

Em primeiro lugar, expropriaram as populações colonizadas – entre seus descobrimentos culturais — aqueles que resultavam mais aptos para o desenvolvimento do capitalismo e em benefício do centro europeu. Em segundo lugar, reprimiram tanto como puderam, ou seja, em variáveis medidas de acordo com os casos, as formas de produção de conhecimento dos colonizados, seus padrões de produção de sentidos, seu universo simbólico, seus padrões de expressão e de objetivação da subjetividade. (Quijano, 2005, p. 121)

Como arremate, um terceiro fio entrelaça essa teia de relações: “forçaram os colonizados – também em medidas variáveis em cada caso – a aprender parcialmente a cultura dos dominadores em tudo que fosse útil para a reprodução da dominação, seja no campo da atividade material, tecnológica, como da subjetiva” (Ibid.). Porém, a complexidade do mundo contemporâneo a cada dia desafia a nossa capacidade de instigar a nossa própria imaginação, de produzir os nossos próprios pensamentos/conhecimentos e de seguir os passos de muitos pensadores e ativistas latino-americanos que fizeram uma “*opção decolonial* – epistêmica, teórica e política – para compreender e atuar no mundo, marcado pela permanência da colonialidade global nos diferentes níveis da vida pessoal e coletiva” (Ballestrin, 2013, p. 89). Esta opção é nítida no pensamento humanista, renovador e insubmisso da museóloga Waldisa Rússio Camargo Guarnieri,⁴ o qual aponto como precursor de um pensamento decolonial na museologia brasileira, o que pode ser constatado nesse texto provocativo, publicado no ano do seu falecimento, em 1990:

[...] quando uma sociedade não apenas se esquece de preservar o seu patrimônio oral, usos e costumes, mas também relaxa o registro de suas técnicas, não estará, de alguma maneira, se preparando para a assimilação aleatória e indiscriminada de quaisquer outros valores nessas áreas, esquecendo matrizes informativas de um desenvolvimento autônomo e endógeno e sujeitando-se à adoção de padrões que não lhe serão necessariamente os mais benéficos em termos sociais, ainda que possam estar mais próximos de uma pretensa ou verdadeira modernidade? (Guarnieri, 2010, p. 210)

Aqui está claro que Rússio defendeu um pensar autônomo e endógeno e, por isso, foi capaz de gestar uma teoria museológica em solo latino-americano, pioneiramente fundamentada nas ciências sociais. Por meio da defesa de uma ciência museológica interdisciplinar, dialética e participativa, refutou

4 Apesar de existirem diversas obras de Waldisa Rússio em que as citações são colocadas como Guarnieri (seu último nome), há também algumas em que ela utiliza o seu nome de solteira, que é Rússio. Porém, o nome que se constitui como “a identidade social estável e permanente” (Gouveia, 2018, p.93) é “Waldisa Rússio”. Assim, nas referências bibliográficas das citações diretas preservarei a forma original contida nos textos de sua autoria, mas, ao longo deste trabalho, irei referir-me à museóloga com o seu nome social – Waldisa Rússio ou simplesmente Rússio.

a ideia positivista do museu como reflexo da sociedade e apresentou sua proposta de museu-processo como agente modificador da realidade social. Rússio fez da defesa do seu construto teórico e de sua atuação como trabalhadora social no campo da museologia a sua razão de ser e estar no mundo. Porém, foi mais além e, ainda na década de 1980, alguns dos seus escritos e projetos museológicos desenvolvidos sob a sua coordenação continham uma semente do que denominei de museologia ecossistêmica. Vale salientar que, nessa época, o pensamento ecossistêmico ainda brotava no campo de diversas ciências, a refutar a análise segmentada do objeto de estudo da ciência tradicional, alheia ao necessário inter-relacionamento e interdependência das múltiplas dimensões de um problema.

Esta maneira objetiva de pensar, aplicada aos estudos dos fenômenos sociais, ignora as dimensões histórica, econômica, cultural, social, ambiental, biológica, entre outras dimensões entrelaçadas a esses fenômenos, e quase sempre nos leva a inferir uma verdade universal ou geral. (Brayner Rangel, 2020, p. 27)

Um exemplo desse pensamento objetivo e fechado está na controversa discussão sobre as mudanças significativas do sistema climático. Apesar de registradas em 100 mil estudos publicados de 1951 a 2018, a constituir-se num problema que já afeta sociedades humanas e não humanas em 80% do globo terrestre,⁵ diversos cientistas que olham para a vida no planeta pelos binóculos das grandes corporações, buscam explicar o fenômeno unicamente pelos processos naturais do planeta e minimizam os efeitos do aumento das emissões antrópicas sobre o problema do aquecimento global. Tentam assim eximir de responsabilidade a intensa atividade humana movida por um sistema econômico predominante, cujo modo de “produção destrutiva” (Mészáros, 2013) baseia-se na indústria pesada, no consumismo exacerbado, no neoextrativismo predatório, na queima excessiva de combustíveis fósseis, nos desmatamentos para fazendas industriais e pecuária de larga escala, entre outras questões envolvidas no problema – políticas, sociais e até mesmo de

5 Estudo divulgado em 2021, realizado por Max Callaghan e pesquisadores do Mercator Research Institute on Global Commons and Climate Change, com sede em Berlim, que mapeou o globo terrestre e os impactos das mudanças climáticas sobre ele.

cosmovisões diferentes. “Enquanto falharmos em resolver nossos grandes problemas que se espalham por todas as dimensões da nossa existência e nas relações com a natureza, o perigo vai permanecer no nosso horizonte” (Mészáros, 2013).

Para isso, no campo da museologia, proponho superar a nossa crise de percepção e abrir as portas e janelas das nossas mentes para outros saberes, outras cosmovisões, para o chamado obstinado dos povos originários, que há décadas fazem alertas para o que estamos a viver em nosso tempo. Portanto, a museologia ecossistêmica também deverá atuar para a criação de um ambiente de inclusão dos saberes desses grupos sociais que, desde o nascedouro do regime colonial capitalístico, foram inferiorizados social e culturalmente ou usados como meros objetos de estudo dos saberes dominantes, considerados únicos, verdadeiros e válidos.

Após todo o alargamento da noção de patrimônio, não é mais concebível desconsiderar os saberes dos povos que conseguiram proteger e promover as suas formas de ser e estar no mundo por séculos, a despeito de toda opressão e violência que enfrentaram. Será que essas gentes não têm nada a ensinar aos saberes instituídos do campo da museologia? Não seria exatamente esse encontro e até confronto de saberes, a provocar incertezas e infinitas possibilidades de construção de novos saberes, a verdadeira razão da existência humana? (Brayner Rangel, 2020, p. 139)

Incluir esses novos saberes e fazeres, portanto, é mais do que um dever de reparação histórica, é também uma oportunidade para a renovação e a ampliação do campo museológico. Reafirmo aqui o que expus em minha tese: esta não é uma proposta a ser aplicada em um tipo específico de museu – os ecomuseus ou os museus de história natural, por exemplo. Esta é uma tarefa urgente para o saber e o fazer museológico em geral, para os trabalhadores e trabalhadoras sociais dos museus. Reforçar essas caixinhas é ratificar a velha divisão natureza e cultura.

O ILÊ LAILAI IGNEZ MEJIGÃ

A ideia de fazer um museu vivo e territorial segue os princípios de uma museologia reflexionada e praticada no social, desatrelada da condição

precípua de construir/dispor de uma edificação voltada especialmente para esse fim. Para Póvoas, um terreiro em si já é um museu vivo, “onde o que se come, o que se bebe, o que se veste, o que se canta, o que se dança, tudo tem profundas marcas de africanidade, de atemporalidade, de ancestralidade, de religiosidade, da alegria incontida por festejar o dom da vida” (Póvoas, 2019, comunicação pessoal). A decisão, portanto, é buscar as condições básicas necessárias para consolidá-lo como um museu vivente e convivente, em processo constante de recriação, crescimento e movimento, entrelaçado aos três pilares que lhe dão vida e sustentabilidade – memória, educação e ecologia.

Apoiado nos pressupostos conceituais aqui apresentados, o museu territorial Ilê Lailai Ignez Mejigã, criado a partir da memória ancestral do professor e babalorixá Ruy do Carmo Póvoas, caminha a passos firmes em direção à ideia de uma museologia ecossistêmica, como potência geradora de energias renováveis para a museologia brasileira. A partir dos seus materiais culturais disponíveis – mas também os biológicos e os metafísicos –, o Ilê Lailai busca inserir-se na construção de uma nova sociedade, mais solidária, mais justa e igualitária, mais natural e mais transcendente. Em outras palavras, uma sociedade construída sobre as bases da universalidade da cidadania, cujo sistema de direitos promove uma política de reconhecimento que protege “a integridade do indivíduo nos contextos da vida em que sua identidade se forma”. Bauman (2012) cita Habermas (1993) para concordar que “isso seria pouco provável, é certo, sem movimentos sociais e lutas políticas” (Bauman, 2012, p. 33). Essa visão de mundo do Ilê Axé Ijexá está evidente na extensa lista de representações do Ilê, ao longo da sua história, junto aos fóruns, comitês, associações e eventos – locais, estaduais e nacionais –, especialmente nas áreas da cultura, da educação e da ecologia. Esse ativismo demonstra que a comunidade Ijexá não se mantém enclausurada, autorreferente, voltada exclusivamente para as suas práticas religiosas, visto que se porta em seu contexto como um agente social (Ilê Axé Ijexá Orixá Olufon, 2010).

Essa resistência comunal liderada por Ajalá Deré, filho de mãe negra, do candomblé; e de pai branco, católico, é a própria história da resistência negra no Brasil. Suas raízes afrodescendentes remontam à chegada em Ilhéus,

em meados do século XIX, de uma mulher de etnia Ijexá e sacerdotisa de Oxum Abalu⁶, onde recebeu o nome cristão de Ignez e foi vendida como escrava para trabalhar no emblemático Engenho de Santana, em Ilhéus. O sonho de liberdade era uma marca entre os negros escravos do Engenho, que, segundo Pontes e Santos (2011), foi “um dos microcosmos do processo de resistência escrava no sul da Bahia” (p. 351). Essa resistência não se deu apenas no plano da ruptura da escravidão, mas no dia a dia do processo de escravidão, de forma coletiva ou individual. A resistência deu-se, segundo Pontes e Santos (2011), articulada com as fugas para os quilombos, além das lutas por condições de trabalho e pelo direito de poderem viver e morrer junto aos seus. Para isso, o Engenho de Santana transformou-se num campo de revoltas, em especial entre o final do século XVIII e início do XIX, quando a quebra de regras impostas pelos senhores e/ou administradores, as insubordinações dos escravos e as suas reivindicações por limites à exploração dos senhores e por melhores condições de vida e trabalho proliferavam no Engenho. Lutas que produziram “um raro documento da experiência dos africanos e afrodescendentes, uma pauta de reivindicações de direitos a suas atividades” (Pontes e Santos, 2011, p. 353). Hoje as ruínas do Engenho de Santana são nada mais do que um “monumento à barbárie” (Benjamin, 1987), corroído pelas intempéries. Nenhuma placa sobre as lutas desses homens e mulheres protagonistas da formação sociocultural e econômica do sul da Bahia conta a história contida naquelas ruínas. Certamente essa é uma tarefa para o Ilê Lailai Ignez Mejigã, como uma provocação e representação material do tratamento dado às memórias afrodescendentes no Brasil.

A expressão “Ilê LaiLai” guarda o significado literal de “casa de memória”, porém a memória para o povo nagô tem uma dimensão muito mais ampla do que a invenção europeia do museu. A memória reside nas árvores, no ambiente, nos assentos dos orixás, nas pessoas, nos territórios, por isso, mais do que um espaço expositivo que rememore a ancestralidade dessa comunidade, a proposta é a criação de um museu vivo territorial, que, além

6 A orixá Oxum mais velha, vestida de branco e azul claro, para lembrar sua ligação com as nascentes d'água, o princípio de tudo, onde seus ritos são realizados; rege também os encontros das águas doces e salgadas. Ela deu origem ao nome da cidade de Osogbo, na Nigéria.

de servir como um instrumento de reflexão e ação para o povo do Terreiro, terá como missão estimular a comunidade local a conhecer e a reconhecer como potencialidade para si mesma, os seus elementos de valor histórico, de interesse da cultura local e de preservação da ecologia do território que comporá esse museu vivo, cuja sede será a Casa-Mãe do povo Ijexá do sul da Bahia – o Ilê Axé Ijexá Orixá Olufon –, o qual ocupa uma área de seis mil metros quadrados, distribuídos entre espaços civil, de ritual e de preservação da sua mata. Outras Casas Ijexá do sul da Bahia, criadas a partir de filhos e filhas do Babá Ajalá Deré, também serão incorporadas ao acervo espiritual, cultural, ecológico e a todas as dimensões possíveis contidas no Ilê Lilai, a trabalhar em conjunto com as memórias Ijexá da outrora região cacauceira, atualmente denominada Região Sul da Bahia.

As Casas-Filhas do Ilê Axé Ijexá Orixá Olufon já incorporadas ao Ilê Lilai, nas pessoas dos seus líderes, são: o Ilê Axé Ijexá Ogum Xoroquê Lajá, em São José da Vitória, dirigido por Altamira Pereira Braz Lopes Santos ou Yá Lajadê, 90 anos, lavadeira de roupa e baiana de acarajé; o Ilê Axé Odé Aladé Ijexá, na Boca da Mata, em Ilhéus, tendo Alba Cristina Soares, atriz e multiartista, como sua ialorixá, conhecida como Yá Darabi; o Ilê Axé Ijexá Omi T’Odé, na Fazenda Bom Jesus I, em Arataca, sendo seu babalorixá o professor da rede pública de ensino, doutorando em Agroecologia e Desenvolvimento Territorial (UNEB) Luciano Costa ou Babá Omicilê; o Ilê Ijexá Orixá Ode Omojua, no bairro Vale do Sol, em Itabuna, dirigido por Edinaldo Alves Ferreira ou Babá Tawazingue, técnico em Nutrição; e o Ilê Asé Ijexá Osun Omilolá, no litoral norte de Ilhéus, conduzido por Zueine Sousa dos Santos ou Yá Omidirê, advogada e procuradora do município.

Além de intensificar a ação junto às comunidades circunvizinhas, o Museu Territorial Ilê Lilai Ignez Mejigã irá atuar para integrar-se plena e ativamente ao contexto sociocultural da Região, especialmente com as escolas e os movimentos sociais locais. Para isso, se propõe a tecer uma malha material e simbólica com três fios de forma absolutamente simétrica e complementar: memória, educação e ecologia, onde todas as suas casas-filhas, com suas características e lutas específicas poderão atuar, tendo esses fios de trama a perpassar por todos os terreiros que compõem o Ilê Lilai, a trabalhar com a ideia de criação e conservação de reservas florestais diaspóricas e

agroecológicas nos espaços que sejam compatíveis, como o Ilê Axé Odé Aladé Ijexá, localizado dentro de uma área de Mata Atlântica, com extensão territorial de 4,5 hectares, com diversidade de plantas nativas, animais silvestres e uma nascente do rio Cachoeira. Preservar o bioma do espaço é uma das importantes atividades do Odé Aladé Ijexá. Segundo a pesquisadora Luzi Borges, *kólàbá* de Xangô no Ilê, todas as suas construções são artesanais e preservam os ensinamentos ancestrais de cuidado com os recursos naturais da reserva, utilizando argila, água e madeira locais, porém de forma integrada ao ecossistema e ecologicamente responsável.

O mesmo se dá com o Ilê Axé Ijexá Omi T'Odé, que desenvolve ações voltadas às questões ambientais; e com o próprio Ilê Axé Ijexá Orixá Olufon, consagrado a Oxalá, situado no bairro de Santa Inês, uma comunidade pobre e destituída de infraestrutura pública, distante cerca de 20 minutos do centro da cidade de Itabuna, numa propriedade onde os axés ancestrais do Ijexá foram fundados. O Ilê dispõe de um amplo terreno externo ao seu espaço religioso, destinado à criação de uma reserva ecológica com vegetação das espécies nativas da região e de plantas e árvores oriundas do continente africano, que representam material e simbolicamente a herança ancestral dos homens e mulheres afrodescendentes que construíram o Ijexá, como o *orobô*, o *obi abatá*, o *akokô* e o *peregun*, todas plantas importantes e sagradas do culto aos orixás. A área interna do Ijexá já dispõe das espécimes africanas citadas, além de outras, concentradas num espaço mais reduzido, no qual também se localiza o *ilê-omokokô*, que é a olaria de Ajalá, o Oxalá fazedor de cabeças, o oleiro primordial; e de onde se recolhe a água para fazer as Águas de Oxalá, que é a primeira das três grandes festas seguidas, anuais, dedicadas a Oxalá⁷.

O Ilê Lailai Ignez Mejigã, além do seu modo de ser natural, também busca dotar o seu território de uma infraestrutura receptiva para o público, bem como de todos os equipamentos, material didático e recursos de pessoal e logísticos necessários para as diversas atividades planejadas, como o seu inventário participativo ecossistêmico, plano museológico, programa

7 No calendário litúrgico do Ilê Axé, a data mais solene do terreiro é a dos três rituais consecutivos para Oxalá, que ocorrem anualmente, no mês de janeiro: as Águas de Oxalá, a Procissão do Alá e o Pilão de Oxalá. Ver: <http://www.ijexa.com.br/index2.php?page=calendario>.

educativo-cultural Caracol dos Saberes e o seu projeto socioexpográfico territorial. Porém, a comunidade está ciente de que há um longo caminho a ser percorrido para a implantação e consolidação de todas essas ideias, pois sabe que se não há políticas públicas que atendam às necessidades básicas para as suas próprias existências, há muito menos para atender aos seus sonhos coletivos. Iniciativas culturais de base comunitária como esta, voltada às novas invenções museais, novas possibilidades de usos da memória coletiva, novas reflexões e ações comunitárias críticas e capacitantes, enfrentam ainda mais obstáculos para a obtenção dos recursos financeiros necessários, em especial para comunidades localizadas nas pequenas cidades periféricas. Mesmo num estado como a Bahia, que dispõe de uma política pública cultural relativamente bem estruturada, os poucos recursos destinados a essas iniciativas concentram-se nos grandes centros urbanos, onde um conjunto diversificado de profissionais, instituições e de demandas políticas e econômicas dá a esses projetos uma visibilidade própria e, por consequência, um atendimento preferencial.

Mas foi exatamente a resistência de Ignez Mejigã, entrelaçada ao fio de vida do seu bisneto, que, por sua vez, emaranhou-se a outros fios de vidas, que produziu um fio de memória tão resistente que chega aos nossos dias para tramar o futuro dos saberes e fazeres transmitidos por Mejigã. É por isso que, a despeito das dificuldades de usufruir do seu direito de existência, o Ilê Lailai Ignez Mejigã já é um lugar que representa a vida em seu contínuo fazer-se.

REFERÊNCIAS

- BALLESTRIN, L. (2013). América Latina e o giro decolonial. *Revista Brasileira de Ciência Política*, n. 11, pp. 89-117. DOI: <https://dx.doi.org/10.1590/S0103-33522013000200004>. Acesso em: 8 jul. 2017.
- BAUMAN, Z. (2012). *Ensaio sobre o conceito de cultura* [recurso eletrônico, formato ePUB], Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro, Jorge Zahar.
- BENJAMIN, W. (1987). Walter Benjamin: obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política. In: BENJAMIN, W. *Sobre o conceito da História*. 3 ed. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo, Brasiliense. v. 1.

- BRAYNER RANGEL, V. M. A. (2020). *Memórias Rebeldes: a invenção clássica e sua transfiguração em processos decoloniais e ecossistêmicos*. Tese (Doutorado em Museologia). Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Lisboa.
- GUARNIERI, W. R. C. (2010). *Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional*. M. C. Oliveira Bruno (org.). São Paulo, Pinacoteca do Estado/Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus. v.1.
- JOB, N. (2010a). Cosmologia e transaberes: da ciência sitiada a um pensamento livre. *Cosmos e Consciência* (blog). Disponível em: <http://cosmoseconsciencia.blogspot.com/2010/09/cosmologia-e-transaberes-nelson-job.html>. Acesso em: abr. 2019.
- JOB, N. (2010b). Um milhão de platôs: por uma transdisciplinaridade radical. *Cosmos e Consciência* (blog). Disponível em: <http://cosmoseconsciencia.blogspot.com/2010/03/um-milhao-de-platos.html>. Acesso em: abr. 2019.
- MATURANA, H. e VARELA, F. (1995). *A árvore do conhecimento – As bases biológicas do entendimento humano*. Tradução de Jonas Pereira dos Santos. São Paulo, Editorial Psy II.
- MÉSZÁROS, I. (2013). A barbárie no horizonte (entrevista). *Folha de São Paulo*, Ilustríssima, 17 nov.
- PONTES, K. V. e SANTOS, F. G. (2012). Reflexões sobre Áfricas e sobre o Engenho das Revoltas. In: PÓVOAS, R. do C. (org.). *Mejigã e o contexto da escravidão*. Ilhéus, Editus.
- QUIJANO, A. (2005). Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, E. *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires, Clacso, pp. 117-142. Disponível em: http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12_Quijano.pdf.

PARTE 5

Gestão, ética, operacionalidade,
sustentabilidade e institucionalidade
dos museus

O lugar do museu

CLAUDINÉLI MOREIRA RAMOS

O que é crucial nessa visão do futuro é a crença de que não devemos simplesmente mudar as narrativas de nossas histórias, mas transformar nossa noção do que significa viver, do que significa ser, em outros tempos e espaços diferentes, tanto humanos como históricos.

Homi K. Bhabha (2019)

BREVE PERCURSO MUSEAL NA HISTÓRIA DO BRASIL

A trajetória dos museus no Brasil tem sido fortemente condicionada pelo direcionamento dado pelas elites políticas e econômicas. Os primeiros museus surgiram vinculados à Coroa Portuguesa, depois ao Império. Eram inicialmente instituições pautadas por uma visão elitista, enciclopédica, cientificista e sem interesse na visitação pública (Schwarcz, 1995). Com o advento do período republicano, os museus continuaram elitizados e sendo criados principalmente por órgãos do Poder Público. Mesmo quando passaram a receber visitantes em geral, a tendência de identificação das instituições museais como lugares do “público digno” – aquele detentor de saberes suficientes para adentrar o recorte específico de conhecimento traduzido no acervo em exposição – continuou a atrapalhar o florescimento nos museus de seu duplo aspecto, “público e educativo” (Valente, 2003).

Nas primeiras décadas do século XX, o governo canalizou diversos esforços rumo à consolidação do regime republicano, que incluíram a construção de uma nova memória social, a partir da ressignificação do patrimônio histórico e cultural e da ênfase em um novo conjunto de heróis e símbolos pátrios, mais alinhado a um território que deveria se ver e ser visto como nação moderna e civilizada, lastreada pela premissa da ordem e do progresso. Para forjar uma nova identidade nacional, era necessária uma nova memória

nacional. É nesse contexto que o papel dos museus como monumentos histórico-culturais vai ser mobilizado para dotar de materialidade e legitimidade o discurso republicano da nova identidade nacional (Costa, 2011). Instituições como o Museu Paulista (inaugurado em São Paulo, em 7 de setembro de 1895, como um museu etnográfico e enciclopédico, e fortalecido em seu papel histórico a partir do centenário da independência, em 1922) e o Museu Histórico Nacional (inaugurado no Rio de Janeiro, em 12 de outubro de 1922) são grandes expoentes desse processo, que inaugura uma tradição de uso dos museus como equipamentos de apoio ao discurso oficial, estratégia que, embora não receba regularmente recursos financeiros significativos para impulsioná-la, passará a ser utilizada ao longo do século XX, especialmente na articulação com a educação escolar básica.

Os museus começam a se multiplicar lentamente, como locais de visitação escolar ou de grupos, principalmente famílias com crianças. A desigualdade no acesso à educação que caracteriza a história do Brasil também encontrou seu espelho no público dos museus: formado sobretudo de pessoas brancas, escolarizadas e provenientes das classes sociais altas ou médias.¹

A partir dos anos 1970, a preocupação com a função social do museu ganha a cena, com a ecomuseologia, o Movimento Internacional para o Desenvolvimento de uma Nova Museologia e o ideário construído em torno da museologia social e da sociomuseologia, num processo que começou a adquirir cada vez mais relevância internacional e segue em evidência nos circuitos especializados sobre a área, como demonstra a aprovação da Recomendação da Unesco relativa à proteção e promoção de museus e coleções, sua diversidade e seu papel na sociedade. O documento defende a atuação

1 É válido pontuar que alta escolaridade e renda também são características historicamente marcantes no público dos museus mundo afora, situação que se perpetua ao longo das décadas, como mostram pesquisas realizadas pelo menos desde os anos 1960 (Bourdieu e Darbel, 1969). As instituições museológicas durante todo o século XX seguem sendo predominantemente identificadas como espaços voltados sobretudo a um público instruído e não pobre (Schuster, 1992; Linton et al., 1992; Lehalle e Mironer, 1993; Cimet et al., 1987; Clark et al., 1985; Digby, 1973; Doering e Bickford, 1997 apud Almeida, 2004).

dos museus inclusive no enfrentamento de mudanças profundas, como as que levam ao crescimento das desigualdades e à quebra dos laços sociais, e salienta:

Museus são espaços públicos vitais que devem abordar o conjunto da sociedade e podem, portanto, desempenhar um importante papel no desenvolvimento de laços sociais e de coesão social, na construção da cidadania e na reflexão sobre identidades coletivas. Os museus devem ser lugares abertos a todos e comprometidos com o acesso físico e o acesso à cultura para todos, incluindo os grupos vulneráveis. (Unesco, 2015)

Importantes expoentes acadêmicos do país promoveram trabalhos essenciais para a consolidação dessa nova visão dos museus ainda sob governo ditatorial, como foi o caso da museóloga Waldisa Rússio. A partir da abertura democrática dos anos 1980, o processo de reconhecimento do papel social dos museus começou a se fortalecer mais efetivamente no Brasil, intensificando-se entre 2003 e 2016, embora em 2013 começasse a haver um paulatino processo de descontinuação de ações públicas voltadas aos museus que não foi mais revertido (Fernandes, 2020).

Consideráveis avanços aconteceram nessa fase, envolvendo políticas culturais institucionalizantes e estruturantes, como a elaboração da Política Nacional de Museus (2003); a instituição do Departamento de Museus e Centros Culturais (Demu) (2003), que mais tarde daria origem ao Instituto Brasileiro de Museus (Ibram) (2009); a realização bienal dos Fóruns Nacionais de Museus, a partir de 2004;² a criação do Sistema Brasileiro de Museus (SBM) (2004); o lançamento do Cadastro Nacional de Museus (CNM) (2006); a publicação da lei que instituiu o Estatuto de Museus (2009) e a construção participativa do Plano Nacional Setorial de Museus (PNSM), consolidado em 2010 e revisto em 2014.

2 O 1.º FNM ocorreu em 2004, em Salvador/BA; o 2.º em 2006, em Ouro Preto/MG; o 3.º em 2008, em Florianópolis/SC; o 4.º em 2010, em Brasília/DF; o 5.º em 2012, em Petrópolis/RJ; e o 6.º em 2014, em Belém/PA. Em virtude do *impeachment* da presidente Dilma Rousseff em março de 2016, o 7.º FNM só foi realizado em 2017, em Porto Alegre/RS. Com o advento do governo reacionário iniciado em 2019, a pauta cultural perdeu protagonismo e a iniciativa, a exemplo de diversas outras políticas públicas de caráter cultural ou social, foi descontinuada.

O período também foi marcado por uma significativa ampliação orçamentária federal para o setor museológico, associada ao lançamento de editais específicos, com base nos recursos do Fundo Nacional de Cultura ou em linhas de apoio de empresas públicas federais com uso de recursos incentivados pela Lei Rouanet. Na mesma lógica, a capacitação para a área foi alavancada, por meio do Programa Nacional de Formação e Capacitação de Recursos Humanos e pelo empenho do Ibram em favor da criação de cursos de graduação em museologia em todas as regiões do país, além do primeiro curso de pós-graduação *stricto sensu* na área, na Universidade Federal do Rio de Janeiro (Amazonas, 2010).

O desenvolvimento dos museus no Brasil é, pois, principalmente associado a iniciativas e políticas governamentais. O Poder Público administra 67,2% dos museus, 22% são vinculados à gestão privada e 10% aparecem identificados oficialmente como sendo de outras naturezas administrativas (Ibram, 2011, pp. 63-64). O Brasil tem poucos exemplares de museus criados por iniciativas particulares (de pessoas físicas, grupos informais, organizações da sociedade civil ou empresas privadas) que conseguiram se institucionalizar e sobreviver a seus criadores. Vale registrar que muitas instituições originalmente privadas foram assumidas pelo poder público (federalizadas, estadualizadas ou municipalizadas). Ao mesmo tempo, diversas das que permaneceram privadas são bastante alheias à administração pública, enquanto outras têm fortes relações de dependência ou intercâmbio com o governo. A ampliação do conhecimento sobre o percurso e estratégias dos museus privados ou “de outras naturezas administrativas” para sobreviverem e se consolidarem pode trazer contribuições relevantes para a compreensão mais completa das dinâmicas do setor museológico nacional.

Assim, museu, no Brasil, é uma instituição comumente relacionada ao Poder Público e, como tal, suscetível às idiossincrasias e instabilidades governamentais do país. Isso acrescenta o fator da alternância política como elemento a ser considerado pela maior parte das instituições museológicas nacionais.

Conquanto alguns preciosos museus estatais e privados tenham conseguido superar as adversidades conjunturais e o estigma de algo distante, para conquistar o interesse de novos públicos, a maioria dos museus ainda

vivencia os dilemas históricos da escassez de recursos, da falta de priorização por parte da esfera pública e de uma imagem construída ao longo de décadas de baixos investimentos, que permanece associada à ideia de um espaço elitizado, contemplativo, ligado a um passado artificial ou apartado do cotidiano das pessoas em geral, interessante apenas para “entendidos”, que dispõe de poucos recursos e poucos atrativos. Um lugar que não é para todos.³

No entanto, mesmo com a interrupção de muitas das políticas públicas do setor museológico, prosperam em todas as regiões do país esforços para reverter essa realidade, e não só grandes e ricas instituições, mas também pequenos e médios museus de características e localidades muito variadas se empenham em ocupar um espaço de interesse e impacto positivo em seus territórios. Por sua vez, independentemente da posição que ocupa nessa trajetória de superação dos velhos obstáculos tradicionais, cada museu no país hoje se depara com novos embates e desafios.

O LUGAR DO MUSEU NO BRASIL DO SÉCULO XXI

Que lugar o museu ocupa hoje na dinâmica social e cultural brasileira? Continua identificado com um depósito de coisa antiga, esquecida e em desuso? Que só “gente muito estudada” entende e aprecia? Segue sendo apenas uma memória escolar, associada a excursões ou estudos do meio? Tornou-se um passeio popular? Um ponto turístico talvez? Quem sabe, um local de entretenimento?

No intuito de colocar em debate alguns dos principais desafios dos museus brasileiros e possíveis caminhos para sua superação, proponho considerar a questão do *lugar do museu* sob uma lente de múltiplas abordagens:

3 Apesar da carência de pesquisas oficiais continuadas, vários estudos recentes têm validado essa afirmativa. É o caso da pesquisa sobre hábitos culturais dos paulistas realizada em 2014 pela JLeiva, com 7.939 pessoas em 21 cidades do estado de São Paulo, em que menos de 1% dos entrevistados mencionaram a frequência a museus ou exposições como opção de uso do tempo livre (JLeiva, 2014).

física (territorial), virtual (no universo on-line) e existencial (na perspectiva histórica ampla, de interlocução entre a trajetória percorrida, o contexto contemporâneo e os rumos futuros).

Antes de avançar nessa direção, porém, cabe uma ressalva. É bem possível que a leitura das questões apresentadas no primeiro parágrafo suscite uma consideração de recorte: depende de que museu estamos falando. Essa ponderação nos obriga a reconhecer a dificuldade inicial que se apresenta, quando se contrapõe a ideia genérica, abstrata, de *museu*, ao dimensionamento de um conjunto específico de singularidades variadas, como é aqui proposto, quando são evocados os museus existentes no Brasil.

Os dados oficiais indicam um total de 3.891 museus distribuídos pelas cinco regiões do país.⁴ Os estudos disponíveis demonstram que historicamente a maioria dos museus brasileiros é formada por instituições públicas – principalmente municipais, de pequeno porte – e constituída a partir de acervos ecléticos – sobretudo históricos e artísticos –, que não contam com suficiente pessoal especializado e são mantidos com recursos escassos, obtendo pouca visibilidade e baixa visitação, originada principalmente de visitas escolares durante o ano letivo e de grupos de familiares e amigos (Ibram, 2010; Ibram, 2011). Embora mais numerosos, estes não são os equipamentos museológicos mais conhecidos nem os mais visitados.

O país conta ainda com museus de médio e grande porte situados geralmente nas maiores cidades, sobretudo as capitais. Também são instituições predominantemente estatais, porém há alguns museus privados proeminentes nesse rol. Os principais museus brasileiros, em termos de número de visitantes, visibilidade social e midiática e movimentação de recursos, figuram entre esses equipamentos maiores, que costumam contar com mais recursos humanos, materiais e financeiros. Esta minoria de grandes equipamentos

⁴ Conforme informação obtida em 8/3/2022 por meio do Museusbr, sistema nacional de identificação de museus, e a plataforma para mapeamento colaborativo, gestão e compartilhamento de informações sobre os museus brasileiros, criada pela Portaria n.º 6, de 9 de janeiro de 2017. Disponível em: [http://museus.cultura.gov.br/busca/##\(global:\(enabled:\(space:!t\),filterEntity:space\)\)](http://museus.cultura.gov.br/busca/##(global:(enabled:(space:!t),filterEntity:space))). Vale a ressalva de que a plataforma – preenchida de forma autodeclaratória – é atualizada com relativa frequência, o que altera os números constantemente, sem que a série histórica fique disponível para o público, dificultando a confirmação dos dados apresentados. Ainda assim, as variações tendem a ser pequenas.

museológicos se destaca por abrigar os acervos artísticos e culturais considerados mais relevantes ou por gerar maior atratividade por meio dos recursos expográficos e da programação oferecida ao público.

Esses museus contam com mais visibilidade e números mais expressivos de visitantes, dentre os museus da região em que estão localizados, e tendem a possuir orçamento e equipe maiores que a média geral do setor, incluindo especialistas, embora isso não necessariamente signifique ausência de dificuldades consideráveis em termos de recursos suficientes para suas atividades e manutenção. Desse conjunto de museus principais faz parte um pequeno subgrupo de “maiores sucessos”, composto por museus tradicionais, que receberam expressiva injeção de recursos nas últimas décadas, e por novos museus, já construídos sob uma perspectiva diferenciada de investimentos e gestão.

Falar no lugar do museu na cena contemporânea, portanto, implica primeiro saber de que tipo de museu estamos falando. O espaço em que se situam os mais de dois milhares de pequenos museus distribuídos pelo território nacional que recebem muito pouco recurso e atendem a um tímido número de visitantes é bem diferente daquele ocupado pelos cinquenta ou sessenta badalados museus que realizam uma programação variada, conseguem expressiva presença nos meios de comunicação e têm tido mais sucesso na obtenção de apoios financeiros e materiais.

Do ponto de vista das políticas públicas de cultura, ignorar as diferenças ou semelhanças nas condições materiais de gestão e manutenção dos museus pode ocasionar entraves tanto ao desenvolvimento de programas de atuação sistêmica, em rede ou consorciada, quanto a iniciativas de valorização individualizada de museus, ao passo que reconhecê-las e atuar com elas pode contribuir para pavimentar relacionamentos e realizações, a partir de trocas, colaborações e aprendizados conjuntos.

Essa constatação reforça a necessidade de se ampliarem os investimentos na política pública voltados ao mapeamento e diagnóstico participativo e à articulação regional dos museus, em iniciativas sistemáticas, periódicas e publicizadas, de maneira a: 1) permitir um conhecimento mais aprofundado dos museus existentes e de suas realizações a cada período, tanto por parte dos agentes responsáveis pela elaboração das políticas públicas quanto

dos interessados em geral; 2) viabilizar a reunião de subsídios para a elaboração de programas de apoio material, financeiro e técnico mais adequados às necessidades de cada realidade; e 3) estimular a atuação conjunta das instituições, no sentido de otimizar os limitados recursos disponíveis e de promover novas possibilidades de interações criativas e atrativas.⁵

Por outro ângulo, examinando a questão sob a perspectiva de cada instituição museal, a clareza dos limites e potencialidades encontrados é um primeiro passo para a construção de uma resposta satisfatória à questão do lugar do museu aqui proposta. Isso porque responder a essa pergunta passa por compreender aonde o museu quer chegar.

Vários são os referenciais contemporâneos que indicam a importância do diagnóstico institucional e do estabelecimento de um planejamento adequado para que as instituições consigam ser mais bem-sucedidas, a exemplo das recomendações referentes à elaboração de planos museológicos (Cândido, 2014; Ibram, 2016).

Nesse sentido, cabe observar que o foco de interesse da presente reflexão está voltado para os museus estruturados como instituições que têm acervo, espaço físico e compromisso público. Sem ignorar novos arranjos informais, processuais e temporários, por vezes baseados na existência de museus sem patrimônio, sem sede ou sem diversas das atividades museológicas típicas (como os processos de conservação e documentação de bens; pesquisa e ação educativa), o direcionamento aqui apresentado se refere ao museu entendido como “uma instituição permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, estuda, expõe e transmite o patrimônio material e imaterial da humanidade e do seu meio, com fins de estudo, educação e deleite” (Icom, 2007).

5 Embora os itens 1 e 3 sejam essenciais, o item 2 precisa ser foco da política pública de museus, inclusive para pautar negociações relacionadas à ampliação de investimentos. Mais do que assegurar o levantamento e disponibilização dos dados, é decisivo para a melhoria do setor e a maior satisfação do interesse público que esses dados sejam transformados em ferramenta de trabalho e insumo para melhor tomada de decisões e mais efetiva alocação de recursos. À luz da conclusão incontestável de Paulo Freire, quando falava sobre educação e saúde, a política cultural e a política de museus precisam ser prioridades e não há prioridade que não se materialize na forma de investimentos.

Que museu esse museu tem sido? Foi criado com qual finalidade e como buscou alcançar esse fim até hoje? São questões que precisam se somar a uma análise acerca da validade desses objetivos originais na atualidade. Cada museu precisa saber de onde veio, qual a sua origem; onde está, em termos de seu estado geral de funcionamento e atuação e dos resultados que alcança, para definir melhor aonde quer chegar e como.

Pensar na razão de existir de um museu é também problematizar sua relação com o acervo específico que abriga, sua articulação com o patrimônio cultural de que faz parte e sua presença no território que ocupa (Santana, 2011). Essa reflexão será decisiva para a compreensão e o estabelecimento de melhores estratégias relacionadas à legitimidade, visibilidade e viabilização de seus objetivos e de sua sobrevivência.⁶

Que espaço físico esse museu ocupa hoje? Como ele se relaciona com seu entorno? Dito de outro modo: que diferença faz ter esse museu ali, naquela rua, naquele bairro, naquela cidade?

Quando reparamos na localização geográfica dos museus brasileiros, encontramos um grande número de instituições em regiões centrais dos municípios, muitas das quais nos chamados centros históricos, ocupando edificações reconhecidas como patrimônio cultural da cidade. São longevos casarões residenciais ou imóveis que tiveram alguma importância pública ou comercial – como antigas escolas, templos religiosos, estações ferroviárias e muitas casas de câmara e cadeia (Ibram, 2011, p. 101).

Como esses museus interagem com a realidade social que os cerca? Eles conhecem seus vizinhos? Seus vizinhos os conhecem e visitam?

É certo que essa não é uma necessidade nova, já que há pelo menos cinquenta anos são feitas reflexões sobre a importância da compreensão e interlocução com o entorno. Todavia, fica também evidente que, junto à necessidade de superar suas deficiências históricas, o museu também enfrenta hoje uma série de novos desafios, com destaque para as transformações

6 Chamo a atenção aqui para a ordem proposta nesse último item, que diz respeito à sustentabilidade institucional, porque não é trivial a inversão apresentada: embora seja comum ver as instituições preocupadas em primeiro assegurar sua sobrevivência para, então, buscar meios de atingir o alcance de seus objetivos, somente a inversão desse foco poderá dotar de sentido a empreitada pretendida, pavimentando seus alicerces.

promovidas pela quarta revolução industrial (especialmente a partir da internet e das modernas tecnologias de comunicação, informação e interação) e para os efeitos de dois grandes abalos globais: a crise climática – cujos desequilíbrios e desastres naturais vêm colocando em xeque e demandando mudanças radicais dos modos contemporâneos de produção e consumo – e a crise sanitária, ocasionada pela pandemia de coronavírus, que mergulhou o mundo em um cenário de isolamento social nunca visto, agravado pelo acirramento das desigualdades socioeconômicas.

De um lado, a pandemia dizimou famílias, prejudicou a economia e comprometeu a educação formal e a saúde emocional de milhões de pessoas, sobretudo crianças, jovens e idosos – não isentando também trabalhadoras e trabalhadores dos museus. De outro lado, o desenvolvimento tecnológico acentuado pela premência da conjuntura de isolamento e distanciamento social ampliou as possibilidades (e necessidades) de conexão, imersão e interação a patamares que só eram imaginados para anos ou décadas à nossa frente. Tornando ainda mais complexa a realidade atual, a crise climática se agrava. Um rol de transformações extremamente expressivas promove a transição entre eras mais veloz da história humana, e nos insere no contexto da quarta revolução industrial, modificando nossa maneira de lidar com o mundo e com as outras pessoas; afetando nossas formas de comunicação, traslado, aprendizagem e interação.

Em um contexto profundamente modificado pela popularização das novas tecnologias de comunicação, informação e interação, onde e como o museu deve se situar para conseguir espaço e projeção? Que posição cabe ao museu ocupar na atualidade, quando os dilemas sociais e econômicos são agravados pelos efeitos de grandes cataclismas mundiais, como a pandemia de coronavírus e o aquecimento global, e pelos desdobramentos da quarta revolução industrial?

No caso do Brasil, a exemplo de outros países mundo afora, há ainda a componente relativamente recente da exacerbação dos desentendimentos político-ideológicos, que parte da dicotomia entre esquerda e direita, liberais e conservadores, e progressistas e reacionários, para espalhar no tecido social o vírus de um antagonismo crescente, intolerante e por vezes agressivo que vem corroendo as instituições republicanas e enfraquecendo as bases democráticas

da sociedade. Qual o lugar dos museus (consideradas as diversas características específicas de cada um e as dificuldades históricas do setor) num país que ainda não resolveu suas contradições e exclusões sociais históricas e atravessa ainda um período de recrudescimento de desigualdades e polarizações?

Evitar fazer tais questões não implica deixar de respondê-las, de um modo ou de outro. Por sua vez, é bem improvável que existam respostas únicas e prontas para cada uma delas, replicáveis para instituições e contextos locais variados.

MUSEU, LUGAR DE QUEM?

Neste tempo de mudanças aceleradas, o acesso qualificado ao patrimônio histórico e cultural é uma ponte intergeracional que permite examinar com mais referências esse futuro mutante que se aproxima tão apressado, contribuindo para que possamos nos preparar mais adequadamente e para que tenhamos melhores condições de somar esforços na direção das alternativas mais viáveis para lidar com os desafios que se impõem. Entendendo que essa é uma responsabilidade do museu no mundo contemporâneo, cabe questionar: como responder a esse chamado, com todas as dificuldades da escassez de recursos financeiros e humanos, com baixo reconhecimento político e tímida valorização social?

A museologia social e a sociomuseologia têm apostado nas construções participativas para lidar com esses dilemas contemporâneos, potencializando a função social de cada museu. Compartilhando dessa premissa, considero que a resposta sobre o lugar ocupado pelo museu cada vez mais passará pelo espaço que os diferentes atores sociais – gestores/as, funcionários/as, visitantes, interessados/as e habitantes do entorno do museu – terão na condução estratégica de seus rumos. Nesse sentido, a questão formulada há 35 anos por Waldisa Rússio segue atual e instigante: “Os museus preservam os testemunhos do homem; são repositórios-comunicadores de objetos e símbolos e, portanto, de cultura e de identidade cultural, porém, de que homens e para que homens?” (Rússio, 1987, in Bruno, 2010, p. 169).

A reflexão-ação necessária à lida com os dilemas da atualidade demanda transformações na governança dos museus – tema árido para a

grande maioria das instituições, devido à ausência de tradição participativa na cultura institucional brasileira, altamente hierarquizada e burocrática. Mesmo na área cultural, as propostas de democratização da gestão sempre foram muito mais presentes em discursos romantizados e promessas com pouca substantivação prática do que no dia a dia das instituições. A pouca participação que temos vivenciado acontece basicamente na forma de escutas ou diagnósticos dirigidos, ou na execução (também dirigida) de ações pontuais. De modo geral, os experimentos participativos passam longe das definições orçamentárias – sempre tomadas por “instâncias superiores” (do governo, dos mantenedores ou dirigentes). As justificativas para isso costumam observar que, nos grandes museus, é complicado pensar em processos mais participativos porque as responsabilidades e complexidades envolvidas no cotidiano exigem uma organização decisória especializada e igualmente complexa. Já nos pequenos, o argumento se pauta pelas carências e urgências do dia a dia, que tendem a dificultar até as possibilidades de organizar os projetos participativos. É possível ser diferente?

Sem dúvida, a participação social – em qualquer esfera da vida coletiva – é uma matéria de poder, e tudo que lida com o poder envolve riscos, obstáculos e desafios. Não basta, portanto, pretender transferir o poder de lugar, é necessário descentralizá-lo, reorganizá-lo orgânica e articuladamente, revendo e inovando o sistema de gestão, na perspectiva de avançar na democratização, ou seja, no processo pelo qual a democracia é construída e operacionalizada internamente (Demo, 1993). Como fazer isso em um museu?

A participação é uma conquista, mas também um aprendizado (Moreira Ramos, 2004). Por isso, cada vez mais é importante que se leve em conta a identificação de possibilidades de atuação participativa e colaborativa de atores diversos, tanto na elaboração dos processos de planejamento quanto na execução dos planos de ação culturais. Essa construção precisa considerar também os meios para assegurar que o processo de planejar e executar seja sistematicamente monitorado e avaliado, e que as informações coletadas e examinadas durante o monitoramento e avaliação sejam disponibilizadas e utilizadas pelo conjunto de participantes, para qualificar as análises do processo em curso e seus resultados, promover eventuais correções e aprimorar a tomada de decisões acerca dos próximos passos (Moreira Ramos,

2021). Mas de que maneira conceber na prática uma atuação participativa e colaborativa na gestão de um museu em suas diferentes fases de planejamento, execução, monitoramento e avaliação de resultados?

Um primeiro passo nessa direção é o levantamento dos vários agentes diretamente envolvidos no dia a dia da instituição: funcionárias/os, diretoras/es, colaboradoras/es, gestoras/es públicas/os ou privadas/os... Quem mais? O museu conta com voluntários/as, parceiros/as e/ou frequentadores/as regulares? Tem conselho de administração, fiscal e/ou consultivo? Patrocinadores/as? Quem são seus vizinhos e vizinhas? Tal identificação, comumente associada a mapeamentos diagnósticos, é também um passo necessário para distinguir os/as primeiros/as potenciais integrantes do processo de construção do planejamento e da gestão participativa do museu.

Ampliando o olhar sobre o território, uma parceria particularmente estratégica para o museu pode ser identificada na ou nas universidades mais próximas. A articulação com a universidade pode contribuir com a aproximação de diversas especializações úteis ao enfrentamento dos desafios vividos pelo museu, inclusive na escolha das mais adequadas metodologias participativas. Há nessa relação um ganho mútuo, pois, como acentua Luciana Pasqualucci (2020a, p. 8): “a apropriação do museu pela comunidade acadêmica amplia a visão de mundo de futuros profissionais que, ao especializarem-se na universidade, encontram no museu um espaço para a realização de outras experiências de formação”. Por sua vez, ao buscar a aproximação com as universidades, o museu pode contribuir para o bom desempenho das principais funções do ensino universitário, desde a transmissão da cultura e o ensino das profissões liberais à investigação científica, associada à formação de novos cientistas, conforme a caracterização promovida por Ortega Y Gasset (1946, p. 39).

Lembrando que o sujeito é moldado no processo de configuração de sua vida social (Adorno, 1975), um benefício adicional dessa associação entre as instituições museológicas e as universitárias se refere à contribuição para a formação do hábito de visitar museus junto estudantes do ensino superior – experiência que amplifica sensibilizações e repertórios culturais e de vivência profissional de universitários/as e favorece a atração e fidelização de público dos museus, registrando que esse público já demonstra abertura para o estudo,

a crítica, a reflexão e a investigação cultural e artística, além de vontade e necessidade de conhecer mais e melhor o que é oferecido pelas instituições museais, carecendo de mais oportunidades e políticas públicas que favoreçam essa aproximação (Pasqualucci, 2020b).

A universidade, como o museu, é um campo interdisciplinar de produção de conhecimentos. Nessa perspectiva, a constituição de parcerias pode potencializar a integração entre os diversos atores internos do museu e de seu entorno e professores e estudantes interessados na pesquisa, preservação e comunicação dos acervos museológicos em articulação com algumas das questões mais prementes do cenário atual. O movimento participativo proposto considera o planejamento estratégico do museu e sua execução numa construção *com* as suas comunidades de relacionamento (internas e externas) e não *para* elas (Pasqualucci, 2020a).

A constituição de comitês ou grupos de trabalho interdisciplinares com a participação de funcionários/as, comunidade do entorno, apoiadores/as, turmas de estudantes e professores/as universitários/as e representantes de grupos de relacionamento diversos (incluindo crianças, jovens, idosos/as) pode amplificar os canais de governança do museu e ampliar seu potencial de atuação, sobretudo considerando as situações de maior escassez de pessoal e orçamento. Contudo, o grande benefício dessa articulação é a maior legitimação social do museu, construída pela ampliação dos vínculos de reconhecimento e apropriação do patrimônio pela comunidade. É nesse processo complexo, que envolve muito diálogo, resiliência e não raro conflitos, que a participação vai se constituindo – como conquista e como aprendizado – em processo de fortalecimento do museu. Quando o patrimônio e as decisões sobre o patrimônio deixam de pertencer só ao museu para pertencer a todos *por meio do museu*, esse museu passa a ser uma conquista de todos e cada um pode descobrir seu modo de fazer parte e de também pertencer a ele.

A forma de organização e atuação desses/as agentes dependerá dos limites e potencialidades de cada contexto, do grau de envolvimento das principais instâncias decisórias, das capacidades e competências mobilizadas e da disposição de construir novas formas de relacionamento e comunicação que favoreçam o desenvolvimento de subgrupos simultaneamente autônomos e

articulados em torno de propósitos comuns. Discutir o lugar do museu na cena contemporânea passa por repensar a maneira como essa instituição ocupa espaço nos territórios físico e virtual e demanda ir além: cada vez mais, situar o lugar do museu (e garantir e legitimar esse lugar) diz respeito a problematizar, ampliar e explicitar quem tem lugar no museu e como.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. W. (1975). *Dialética negativa*. Madrid, Taurus.
- ALMEIDA, A. M. (2004). Os visitantes do Museu Paulista: um estudo comparativo com os visitantes da Pinacoteca do Estado e do Museu de Zoologia. In: *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 12. jan./dez., pp. 269-306.
- AMAZONAS, A. R. (2010). “Políticas de museus”. In: RUBIM, A. A. C. (org.). *Políticas culturais no governo Lula*. Salvador, EDUFBA, pp. 201-217.
- BHABHA, H. K. (2019). *O local da cultura*. 2 ed. Belo Horizonte, Editora UFMG.
- BOURDIEU, P. e DARBEL, A. (2016). *O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público*. 3 ed. Porto Alegre, Zouk.
- BRUNO, M. C. de O (coord.). (2010). *Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional*. São Paulo, Pinacoteca do Estado de SP/Icom-Brasil. v. 1 e 2.
- CÂNDIDO, M. M. D. (2014). *Orientações para gestão e planejamento de museus*. Florianópolis, FCC.
- COSTA, J. F. (2011). O debate da identidade nacional e os museus históricos, em 1920. In: Simpósio Nacional de História, 26, São Paulo. *Anais...* São Paulo, ANPUH.
- DEMO, P. (1993). *Participação é conquista*. São Paulo, Cortez.
- FERNANDES, L. (2020). *Política nacional de museus: evolução da gestão museal na última década*. São Paulo, Painel de Dados do OIC.
- GUARNIERI, W. R. C. (2010). “A difusão do patrimônio: novas experiências em museus, programas educativos e promoção cultural”. In: BRUNO, M. C. O. (coord.). *Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional*. São Paulo, Pinacoteca do Estado de SP/Icom-Brasil, p. 169. v. 1.
- IBRAM (2010). *Cadastro Nacional de Museus*. Brasília, Ibram.
- IBRAM (2011). *Museus em números*. Brasília, Ibram. v.1.
- IBRAM (2016). *Subsídios para a elaboração de planos museológicos*. Brasília, Ibram.

- ICOM (2007). *Resolutions adopted by ICOM'S 22nd General Assembly*. Viena, ICOM.
- LEIVA, J. (org.). (2014). *Cultura SP: hábitos culturais dos paulistas*. São Paulo, Tuva Editora.
- MOREIRA RAMOS, C. (2004). *Participação popular na escola pública: em busca de subsídios para a práxis*. Dissertação de mestrado em Educação. São Paulo, Universidade de São Paulo.
- MOREIRA RAMOS, C. (2021). “História e resultados do Plano Nacional de Cultura 2010-2020 e o anseio por um novo e aprimorado plano”. *Revista Observatório Itaú Cultural* – nº 29. São Paulo: Itaú Cultural, julho/2021.
- ORTEGA Y GASSET, J. (1946). *Missão da universidade*. Lisboa, Seara Nova.
- PASQUALUCCI, L. (2020a). Cultura, fenômenos sociais e currículo do Ensino Superior: articulações via museu e universidade. *Cadernos de Sociomuseologia*, v. 60, n. 16, pp. 3-20.
- PASQUALUCCI, L. (2020b). Museu e Universidade articulação entre cultura e currículo do Ensino Superior sob a percepção de estudantes, professores e gestores de museus. *Museologia & Interdisciplinaridade*, v. 9, n. 18, pp. 425-448.
- SANTANA, C. B. (2011). *Para além dos muros: por uma comunicação dialógica entre museus e entorno*. 1ª Ed. Brodowski, SP: ACAM Portinari.
- SCHWARCZ, L. M. (1995). *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil, 1870-1930*. São Paulo, Companhia das Letras.
- UNESCO (2017). *Recomendação referente à Proteção e Promoção dos Museus e Coleções, sua Diversidade e seu Papel na Sociedade*. Aprovada em 17 de novembro de 2015 pela Conferência Geral da Unesco em sua 38.ª sessão. Brasília, Unesco Brasilia Office.
- VALENTE, M. E. (2003). “A conquista do caráter público do museu”. In: GOUVÊA, G., MARANDINO, M. e LEAL, M. C. (orgs.). *Educação e museu: a construção social do caráter educativo dos museus de ciências*. Rio de Janeiro, Acess, pp. 21-45.

Código de Ética: a reafirmação dos sentidos da existência e do potencial transformador dos museus

MAURÍCIO RAFAEL

INTRODUÇÃO

*A ação transformadora dos museus começa pela reflexão
nova que eles fazem sobre si mesmos.*

Waldisa Rússio Guarnieri (1989)

Cabe destacar que, especialmente nas últimas cinco décadas, os museus vêm passando por ampla reformulação de conceito e atuação, assim como as significações e interpretações que fazemos acerca do mundo em que vivemos. O museu na contemporaneidade passou por processos de transformação e modernização, buscando atender à sua função social, em especial ser um facilitador para a tomada de consciência crítica de seu público. Nesse sentido, foram rompidos paradigmas para que fossem constituídos processos museológicos inovadores, configurando novas funções para o museu, desde seu papel tradicional de lugar de guarda, pesquisa e difusão das coleções até a atuação de forma aberta e interativa, altamente operativa e com forte acento político-social (Várzea, 2020).

A concepção de museus mais alinhados com os desafios contemporâneos pressupõe, portanto, a existência de várias dimensões da materialidade e diversas formas de narrativas, conforme aponta o reconhecimento da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco),

quando ratificou em 2015 o documento denominado Recomendação Referente à Proteção e Promoção dos Museus e Coleções, sua Diversidade e seu Papel na Sociedade:¹

Esta amplitude e conexão da área da Museologia com a contemporaneidade estão expressas em toda a Recomendação, mas pode-se olhar com mais atenção o ponto III, designado de Desafios para os museus na sociedade” onde, nos seus artigos 16, 17, 18 e 19, trata com atenção sobre a “Função Social” reconhecendo papel fundamental na promoção e articulação de coesão e laços sociais, na construção da cidadania, na reflexão sobre as identidades coletivas, no fomento a reflexão e debate na sociedade sobre temas históricos, culturais, sociais e científicos, bem como na promoção de direitos humanos e igualdade de gênero, podendo ainda auxiliar as comunidades a enfrentar problemas e mudanças na sociedade. (Primo, 2019, pp. 6-7)

Um mundo imenso que se abre e que transforma os museus em espaço de reflexão e comunicação. Um lugar de encontro e a serviço da comunidade, que deve oferecer experiências que mais interrogam do que explicam, que mais estimulam do que resumem, experiências que ampliam sentimentos e sentidos (Várzea, 2020).

Os fatores de mudança verificados no que corresponde ao papel dos museus, suas múltiplas formas de atuação e sua função social desafiam os seus gestores a desenvolver instrumentos de governança que contribuam para a capilarização de políticas institucionais comprometidas com a qualidade de vida e o futuro da sociedade. Essas novas demandas da sociedade exigem uma *atuação clara e ética* dos museus: organização e qualidade no desenvolvimento de suas ações (técnicas e administrativas); maior participação dos públicos;

1 Na 38ª sessão da Assembleia Geral da Unesco, realizada no ano de 2015, em Paris, foi aprovada a nova Recomendação sobre os Museus e as Coleções que estava em discussão desde o ano de 2014. O texto da Recomendação foi aprovado por unanimidade pelos Estados Membros da Unesco presentes naquela assembleia, refletindo os objetivos comuns e a realidade dos museus e das coleções nos dias de hoje. Trata-se de um conjunto de diretrizes internacionais para a proteção e a promoção dos museus e das coleções, cuja aplicação efetiva dependerá das medidas concretas a serem tomadas daqui para a frente pelos países signatários. A Recomendação dialoga com temas que estão no centro da atuação de muitos museus, que se reconhecem como atores do desenvolvimento, da inclusão social, da igualdade de gênero, do respeito pelas diversidades. Para acessar a íntegra do documento: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000247152>.

inclusão e acessibilidade de todos; narrativas plurais; responsabilidade na aquisição de acervos; defesa de causas sociais; envolvimento com questões relevantes para a cidadania e por uma atuação pautada pela defesa e valorização da educação, da cultura e do uso da tecnologia como estratégias de fortalecimento da cidadania.

A partir dessa perspectiva, este artigo apresenta reflexões acerca das políticas e normas internas para os profissionais das instituições museológicas, com o objetivo de formar, integrar e acompanhar equipes, de modo a contribuir significativamente para a construção de uma cultura organizacional e mentalidade coletiva que garantam o atendimento à missão, visão e aos valores por meio do desenvolvimento das ações planejadas, com a qualidade e compromisso tão habituais do sistema.

A ORGANIZAÇÃO DOS SERVIÇOS DE UMA INSTITUIÇÃO MUSEOLÓGICA

O museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, estuda, expõe e transmite o patrimônio material e imaterial da humanidade e do seu meio, com fins de estudo, educação e deleite. (Icom apud Desvallées e Mairesse, 2013, p. 64)

Esse fragmento textual reproduz a atual definição sobre o que é museu e suas principais atuações técnicas, formatada pelo Conselho Internacional de Museus (International Council of Museums – Icom)². Essa definição explicita a consensualidade sobre a compreensão do museu como uma instituição a serviço da sociedade, contemplando atividades concernentes aos elementos

2 Criado em 1946, no contexto pós-Segunda Guerra Mundial, o Icom é uma organização não governamental que mantém relações formais com a Unesco, executando parte de seu programa para museus. Com mais de 35.000 membros em 135 países, a rede do Icom é formada por profissionais que abarcam um grande leque de disciplinas relacionadas com os museus e o patrimônio. O Icom fomenta normas de excelência no âmbito museológico, em particular através do seu Código de Ética. As atividades do Icom incluem a luta contra o tráfico ilícito de bens culturais e o fomento da preparação e gestão em situações de emergência para proteger o patrimônio cultural mundial em caso de desastres naturais ou desastres causados pelo homem, tais como cenários de guerra.

integrantes da cadeia operatória museológica, como a preservação, a pesquisa e a comunicação de referenciais e heranças culturais.³ Ou, ainda, como preconiza Georges-Henri Rivière:

A concepção de um museu pressupõe o estabelecimento de um processo geral (programa científico), que integre as diferentes vertentes possíveis da missão educativa e cultural (programas de apresentação); se somarmos as funções de pesquisa, educação e conservação. (Rivière, 1989, p. 269)

A Declaração de Santiago do Chile (Unesco/Icom), de 1972,⁴ reforça o serviço público que os museus prestam e refere que o museu é uma instituição a serviço da sociedade na qual se insere, e que possui em si os elementos que lhe permitem participar na formação da consciência das comunidades que serve. Esse documento, associado à Declaração de Quebec (Unesco/Icom), de 1984,⁵ ampliou o pensamento acerca dos museus e do patrimônio como instituições que deveriam estar comprometidas com o desenvolvimento social e a qualidade de vida, e não mais centradas apenas na ação técnica focada em seu acervo material. Mais que isso: os museus deveriam utilizar seu repertório patrimonial para a problematização de questões que atingem o território de seu entorno, a partir do compromisso de melhoria da qualidade de vida das pessoas (Araújo e Bruno, 1995).

3 Considera-se que a preservação, pesquisa e comunicação constituem os parâmetros definidores e elementares da cadeia operatória museológica, sempre amparados pela perspectiva delineada pelas ações de planejamento e avaliação, esperadas dentro da gestão museológica (Bruno, 2006).

4 Documento elaborado à luz da Mesa-Redonda de Santiago do Chile, evento coordenado pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco), com apoio do Conselho Internacional dos Museus (Icom), realizado em 1972. Passados 50 anos de sua realização, ainda permanece como um dos eventos internacionais marcantes para os museus e para a museologia, seja pelo protagonismo latino-americano nas discussões sobre o papel social dos museus, seja pela ressonância política, que contribuiu sobremaneira para a formulação dos preceitos teóricos e práticos daquilo que se convencionou chamar de “Nova Museologia”, movimento de questionamento e ruptura com a museologia tradicional e positivista, centrada no colecionismo e na desconexão da atuação dos museus com as questões urgentes da sociedade.

5 Nesse documento estão registrados os princípios básicos que deveriam orientar as ações para uma nova museologia adotada pelos modelos alternativos de museus que surgiam em diferentes países: os ecomuseus, os museus comunitários, os museus de vizinhança, etc.

Entretanto, apesar do avanço conceitual sobre a atuação dessas instituições, ainda se percebem desafios para alguns museus aproximarem suas práticas dessa definição mais contemporânea. Mário Moutinho (2006) afirma que a sociedade tem sido menos complacente com instituições que justificam sua existência apenas com o propósito da preservação da memória material. O mesmo autor ainda faz crítica aos museus que se excluíram dos processos de participação e de transformação social:

São museus alheios ao desenvolvimento, sorvedouros de recursos financeiros, fechados sobre as suas colecções que na maior parte dos casos se deterioram ao ritmo dos anos. Por isso, esses museus reduzem geralmente a sua actividade à manutenção de uma exposição permanente sem ideias, sem rumo, de puro exibicionismo como diria Hugues de Varine e que por isso mesmo, envelhecem ainda mais rapidamente. (Moutinho, 2006, p. 66)

O enfrentamento desse desafio institucional, além da vontade política, passa pelo entendimento de que os museus são prestadores de serviços à comunidade, tal como preconizado na Declaração de Santiago, e também integram a sociedade, possuindo em si os elementos que lhes permitem participar na formação da consciência das comunidades que servem.

É perceptível que a falta de organização e visão sobre a forma e os valores de como um determinado museu se estrutura e funciona dificulta a implementação de um modelo de gestão que vise à excelência da execução dos programas e suas concepções – justamente pela falta de objetividade e transparência no delineamento das condutas administrativas, técnicas e éticas deste tipo de instituição.

Os museus, enquanto instituições públicas e através dos seus profissionais, podem de fato prestar um serviço capaz de desenvolver a cultura e a educação para o seu público (Figurelli, 2013). Dessa forma, é necessário criar instrumentos de governança que regulamentem e apresentem o posicionamento institucional que irá reverberar em serviços de qualidade e atentos à dinâmica da vida e da sociedade.

Uma boa gestão, em organizações como os museus, além de equilibrar o desenvolvimento das atividades da cadeia operatória museológica, também permite alcançar resultados mais eficientes. Os objetivos de gestão

permitem disponibilizar informação que dê a conhecer a estrutura e as finalidades de uma organização, isto é, informação para a tomada de decisões (Cândido, 2014).

Gerir é responsabilizar e comprometer todos os funcionários e parceiros no processo. Qualquer trabalho que seja realizado sem seguir as diretrizes estabelecidas previamente pela instituição muito provavelmente não fortalecerá a imagem institucional junto à sociedade, quando o contrário contribuirá para o desenvolvimento de ações contínuas, integradas e de fácil identificação pelo público, por meio de processos mensuráveis e comparáveis.

Assim sendo, é possível inferirmos que é mais fácil desenvolver um bom serviço público, se o modelo de organização e gestão estabelecer marcos que apresentem de forma detalhada e clara as responsabilidades individuais e coletivas para o atendimento da missão institucional. Para Gabriela Figurelli (2013), ainda é preciso ter o entendimento de que as instituições museológicas não devem estar centradas nos objetos, e sim nas pessoas. Nesse sentido, é importante que os museus considerem, dentre seus públicos preferenciais, os profissionais que atuam na instituição, onde essas pessoas e suas convicções muito influenciam e direcionam o funcionamento de instituições museológicas. A autora destaca ainda o impacto social dos museus, ao afirmar:

É também por este motivo que afirmar o museu como um ambiente de transformação social não garante a concretização deste processo. O museu, assim como a escola e a universidade, não modifica a sociedade, mas pode contribuir para a mudança ao desempenhar o seu papel de espaço para uma educação crítica, que fornece os instrumentos básicos para o exercício da cidadania. (Figurelli, 2013, p. 201)

Convém sublinhar que o museu contribui para a sociedade na medida em que tem claros e delineados os seus objetivos e desenvolve um plano de gestão consistente.

CÓDIGO DE ÉTICA: A REAFIRMAÇÃO DOS SENTIDOS DE UM MUSEU

A preocupação com os valores do comportamento humano, com as finalidades e os motivos de suas ações constitui o campo da Ética. Portanto nela está implícito o conceito da melhor conduta.

(Miranda, 2011, p. 11)

Essas preocupações são inerentes a todas as esferas da vida social: da família, da produção econômica, das escolas e universidades, da política, das relações profissionais e das artes. A partir da reflexão proposta por Danilo Santos Miranda (2011), podem-se extrair quatro dimensões sobre o campo da ética:

- a. é uma finalidade a ser alcançada pelas pessoas e pelas organizações;
- b. baseia-se em reflexões sobre as condutas e da consciência moral subjetiva;
- c. provoca questões gerais e fundamentais, dentre as quais estão contemplados aspectos como valores, liberdade e consciência;
- d. serve para estabelecer os códigos públicos ou privados.

Portanto, a ética no seio do museu pode ser entendida como o processo de discussão que visa determinar os valores e os princípios sobre os quais se apoia o trabalho museológico. Neste caso, orienta a conduta do museu a partir de questões de aplicação concreta, como ocorre com a ética profissional, a ética sob o ponto de vista das organizações e, mais especificamente, das instituições museológicas.

Como forma de exemplificar a aplicabilidade da ética, pode ser pertinente trazer à tona o conceito da museologia, enquanto ciência social, que examina a relação específica entre sociedade e seu patrimônio cultural e ambiental, circunscritos em uma determinada realidade (Bruno, 2020). A ética, portanto, se enquadra como o campo que define o *modus operandi* dessa relação no espaço museológico.

O trabalho desenvolvido no âmbito da preservação, pesquisa e comunicação das referências patrimoniais e culturais, aliado à perspectiva de a

instituição ser uma prestadora de serviços, traz para os museus obrigações legais, sociais e éticas quanto ao armazenamento, à conservação e documentação das coleções, além do compromisso com a produção de conhecimento sobre esse repertório patrimonial e sua extroversão.

Como exemplo aplicado, existe a necessidade de que a instituição esteja familiarizada com o que possui, saiba onde se encontra, para que serve cada um dos itens do seu acervo, e tenha uma noção de suas lacunas. Dito em outras palavras:

O museu precisa ter lucidez sobre suas responsabilidades em relação às coletas contemporâneas e aos vazios no acervo, inclusive no que diz respeito à representatividade de diferentes grupos sociais que compõem seu entorno, assim como deve estar ciente dos recursos necessários para a manutenção dessas coleções. Não é com uma falsa ideia de recolher tudo que o museu vai escapar de ser o território do conflito, em que distintas visões de mundo podem ser apresentadas. (Cândido, 2014, p. 30)

O desenvolvimento de um código de ética, portanto, representa um dos documentos institucionais que funcionam como marcos de gestão, mencionados anteriormente neste artigo, e apresenta-se como uma orientação mínima sobre condutas e tomadas de decisões para os museus. Apresenta-se, ainda, como uma série de princípios fundamentados em diretrizes para práticas profissionais desejáveis. Partindo dessa abordagem, compreende-se que o comportamento ético e institucional se baseia na aplicação dos princípios éticos a todos os relacionamentos que os funcionários e colaboradores do museu mantêm perante seus parceiros e seus públicos.

Portanto, a elaboração desse documento institucional personalizado contribui sobremaneira para o aperfeiçoamento da gestão e o alcance dos objetivos estratégicos da organização em questão. Sua implementação corrobora o estabelecimento de um ambiente de trabalho saudável e transparente – primando pelo respeito individual e consequente respeito às relações dentro da instituição, bem como seus diferentes públicos.

Como grande referencial e marco regulador para o desenvolvimento dessa norma de conduta, destaca-se o Código de Ética do Icom para

Museus,⁶ lançado na 15.^a Assembleia Geral do Icom, realizada em Buenos Aires, Argentina, no ano de 1986, e tendo sua última atualização na 21.^a Assembleia Geral, realizada em Seul, Coreia do Sul, em 2004. Tal orientação é derivada de outro documento, denominado Ética de Aquisição, formatado em 1970 com o objetivo de problematizar e orientar sobre as regras de ética concernentes às aquisições de acervos dos museus.

O Código de Ética do Icom para Museus aborda questões como a constituição dos museus, seus recursos, os acervos, a realização de pesquisas pelas organizações museológicas, a realização de exposições, a relação com as comunidades nas quais se relacionam, as questões jurídicas pertinentes aos museus e o exercício da atividade profissional – independentemente de sua formação e atuação setorial no museu (corpo técnico ou administrativo).

[...] esses questionamentos impuseram novas metodologias de trabalho, com conotações participativas, trouxeram a necessidade das instituições museológicas respeitarem códigos de ética profissional e as múltiplas legislações preservacionistas, aproximaram os objetos do cotidiano das coleções “excepcionais” e desvelaram a visibilidade sobre o público, que passou a fazer parte integrante das ações curatoriais. (Bruno, 2009, p. 20)

Tal documento está estruturado em oito capítulos e apresenta as medidas de base que permitem um desenvolvimento do museu no seio da sociedade, ressaltando sua função social, seja a partir do aspecto organizacional ou da perspectiva da atuação do profissional de museus (individual ou coletiva):

- a. **Capítulo 1:** Os museus preservam, interpretam e promovem o patrimônio natural e cultural da humanidade (preceitos básicos para a gestão de um museu, recursos materiais, financeiros e recursos humanos).
- b. **Capítulo 2:** Os museus mantêm acervos em benefício da sociedade e de seu desenvolvimento (ética para a aquisição, alienação e proteção de acervos).

6 Para acessar a versão lusófona do documento, consolidada em 2008, acesse: <https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/Portuguese.pdf>.

- c. **Capítulo 3:** Os museus mantêm referências primárias para construir e aprofundar conhecimento (a importância do desenvolvimento de pesquisas para produção de conhecimento científico).
- d. **Capítulo 4:** Os museus criam condições para fruição, compreensão e promoção do patrimônio natural e cultural (da necessidade primordial de criar condições para difusão e ampliação do acesso aos acervos e as pesquisas desenvolvidas a partir deles).
- e. **Capítulo 5:** Os recursos dos museus possibilitam a prestação de outros serviços de interesse público (sobre a capacidade dos museus, a partir de suas especialidades, em compartilhar os seus recursos e prestar outros serviços públicos sem comprometer a missão do institucional).
- f. **Capítulo 6:** Os museus trabalham em estreita cooperação com as comunidades das quais provêm seus acervos, assim como com aquelas às quais servem (destaca a responsabilidade dos museus com a origem e forma de aquisição dos acervos, além do devido respeito aos aspectos extrínsecos dos acervos e sua abordagem narrativa pela instituição, como as referências à identidade nacional, regional, local, étnica, religiosa ou política desses bens culturais).
- g. **Capítulo 7:** Os museus funcionam de acordo com a legislação (respeito às legislações internacional, regional, nacional ou local em vigor e com compromissos decorrentes de tratados voltados para a proteção, difusão e respeito ao patrimônio cultural).
- f. **Capítulo 8:** Os museus atuam com profissionalismo (responsabilidades acerca da conduta profissional – individual e coletiva – e os possíveis conflitos de interesse nessa mesma atuação).

Em alguns países, que ainda não possuem legislação específica para museus, o Código de Ética do Icom é o grande norteador para definição de normas profissionais mínimas. No Brasil, a legislação maior do campo museal (Lei Federal n.º 11.904/2009) segue os preceitos orientadores desse documento.

Mas por que é necessário que cada museu tenha seu código de ética se já existe um documento sobre o assunto formatado pelo Icom? Essa pergunta

pode ser respondida a partir da compreensão de que o equilíbrio entre preservação, pesquisa e difusão dos acervos sob a responsabilidade institucional requer a elaboração de diretrizes e boas práticas que servem especialmente como ponto de referência, considerando-se que cada museu tem suas especificidades e seria impossível a elaboração de um “manual” a ser aplicado em todas as situações. Ademais, toda norma também muda com o tempo, pois ele provoca alterações tanto no entendimento da ética como nos conhecimentos técnicos e científicos disponíveis.

É importante, além dos marcos regulatórios de gestão institucional (plano museológico, regimento interno, política de gestão de acervos, política educativa), elaborar um código de ética de acordo com as normas específicas do campo de atuação a que está vinculado (por exemplo, Antropologia, Arqueologia, Artes, Ciências Biológicas, Ciências e Tecnologia, Esporte, História, etc.) e que contemple questões que aparecem frequentemente como pontos de conflito ético (AAM apud Cândido, 2014):

- a. se pode vender ou não na loja do museu obras de artistas ou artesãos representados na coleção;
- b. se pode ou não aceitar apoio corporativo e filantrópico de particulares – especialmente em se tratando de indústrias de cigarros, bebidas, etc.;
- c. se deve divulgar ou não o nome de doadores ou informar sobre o local de coleta de espécimes em perigo;
- d. se deve expor objetos ou coleções pertencentes a membros da própria equipe, etc.

Também são alvos de um código de ética as relações e formas de conduta do museu para com seus diferentes públicos, priorizando o diálogo e a democratização do acesso aos serviços da instituição, e com os preceitos da cidadania e da solidariedade e a defesa por causas que visam à justiça e igualdade social.

Conforme já abordado anteriormente, a definição contemporânea aponta o museu como espaço de exercício da *ética* e da *cidadania*. Uma ferramenta para a promoção e luta da dignidade humana e para a justiça social, a igualdade e o bem-estar que, por sua vez, tem a ação educativa/cultural como

uma política social e de caráter público. Dessa forma, o público reconhece e valoriza quando um museu possui uma política cultural e princípios éticos bem definidos.

MUSEU NA SUA POTÊNCIA PÚBLICA A PARTIR DOS PRECEITOS ÉTICOS

As organizações são constituídas de pessoas e dependem delas para atingir seus objetivos e cumprir suas missões. E para as pessoas, as organizações constituem um meio pelo qual elas podem alcançar vários objetivos pessoais, com um mínimo custo de tempo, de esforço e de conflito. Muitos desses objetivos pessoais jamais poderiam ser alcançados apenas por meio do esforço pessoal isolado. As organizações surgem exatamente para aproveitar a sinergia dos esforços de vários indivíduos que trabalham em conjunto. (Chiavenato, 1999, pp. 5-6)

O estabelecimento de um código de ética deve ser compreendido como um processo de transparência para com o público da instituição, que deve estar vivo no cotidiano dessa mesma organização e seu acompanhamento e atualização devem ser coerentes com a cultura organizacional da instituição e seus valores.

Por conseguinte, a partir do entendimento consensual de que os museus possuem compromisso com o desenvolvimento social do território onde se inserem, as demandas contemporâneas da sociedade também precisam estar presentes no cotidiano da instituição. Como exemplos desses anseios e demanda mencionam-se:

- a. relação dialógica e horizontal com o público (fazer *com* a comunidade e não *para* a comunidade);
- b. discussão sobre questões contemporâneas e defesa de causas sociais que afetam a sociedade, a partir de seu repertório patrimonial;
- c. condutas atitudinais, inclusivas e democráticas;
- d. quadro de recursos humanos com representação que contemple a diversidade social, cultural, étnico-racial, sexual, etária e inclusive presentes na sociedade brasileira;

- e. estabelecimento de uma política de gestão de acervos que propicie reflexões acerca do repertório patrimonial da instituição, convide a comunidade a participar ativamente do processo, numa perspectiva cidadã, e busque reparações históricas com minorias e grupos sociais marginalizados no repertório dos museus;
- f. postura decolonial no discurso narrativo das exposições;
- g. produção de conhecimento e estímulo ao pensamento alheio.

Esses aspectos conceituais, atitudinais e éticos necessitam estar pautados na conduta de todos os funcionários e, consequentemente, reverberar nas atividades técnicas e programação cultural de um museu comprometido com sua sociedade – aproximando efetivamente o discurso defendido desde a década de 1970 com a prática desenvolvida nas instituições. A partir dessa perspectiva, o código de ética institucional contribui na consolidação e ampliação dos processos museológicos que sustentam e orientam a cadeia operatória do museu, no monitoramento de pesquisas e avaliação de resultados e no aprofundamento do diálogo da instituição com a sociedade, aprimorando a execução das ações e a qualidade e a transparência das informações.

A pandemia do coronavírus, por exemplo, expôs cicatrizes sociais profundas, como a desigualdade social, o racismo, a misoginia, a LGBTfobia, a falta de acesso a serviços e às ferramentas básicas ao mundo digital, e desafia cada vez mais os museus a se colocarem de forma afirmativa quanto aos temas da decolonialidade e da justiça social. Dessa forma, o código de ética pode institucionalizar esses compromissos sociais e consolidar o museu na sua potência pública, comprometido com a ética nas suas ações, não apenas com aquisições de acervos, mas também com melhoria do serviço ofertado à sociedade e que se engaje, como espaço democrático, na dinâmica da vida pública.

Portanto, os integrantes do corpo técnico, voluntários, diretores, coordenadores e gestores de determinadas instituições museológicas são parte significativa do sucesso da aplicabilidade de uma norma ética, apostando no envolvimento dos grupos e na comunicação desses preceitos. Esta é principal função de um código de ética: espalhar os compromissos e valores institucionais por todas as dimensões – de modo que o discurso se torne uma prática e

os sentidos do museu sejam reafirmados. Deverá contribuir para a construção de conhecimento, de discursos e identidades socioculturais e, portanto, de um sentido de ética e reflexão constante em suas ações diárias.

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, M. M. e BRUNO, M. C. O. (orgs.). (1995). *A memória do pensamento museológico contemporâneo – documentos e depoimentos*. Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus – Icom. São Paulo, FFLCH/USP.
- BRASIL (2009). *Lei n.º 11.904, de 14 de janeiro de 2009*. Institui o Estatuto de Museus e dá outras providências. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2009/lei/l11904.htm.
- BRUNO, M. C. O. (2009). *Estudos de Cultura Material e Coleções Museológicas: avanços, retrocessos e desafios*. Cultura material e patrimônio de C&T. Rio de Janeiro, Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST.
- BRUNO, M. C. O. (2020). Museologia: entre abandono e destino. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade de Brasília*, n. 17, pp. 19-28.
- CÂNDIDO, M. M. D. (2014). *Orientações para gestão e planejamento de museus*. Florianópolis, FCC Edições.
- CHIAVENATO, I. (1999). *Administração de recursos humanos: fundamentos básicos*. 4 ed. São Paulo, Atlas.
- DESVALLÉES, A. e MAIRESSE, F. (orgs.). (2013). *Conceitos-chave de museologia*. São Paulo, Armand Colin; Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus; Conselho Internacional de Museus; Pinacoteca do Estado de São Paulo; Secretaria de Estado da Cultura.
- FIGURELLI, G. (2013). *Desenvolvimento do público interno: uma proposta de metodologia para um programa educativo direcionado aos funcionários de museu*. Tese de doutoramento em Museologia. Lisboa, Universidade Lusófona de Humanidade e Tecnologias.
- ICOM-BR (2009). Código de ética do Icom para museus. São Paulo, Icom-BR.
- MIRANDA, D. dos S. (org.). (2011). *Ética e cultura*. São Paulo, Perspectiva.
- MOUTINHO, M. C. de M. (2006). A qualidade em museus, nos museus em mudança. In: Encontro Nacional Museologia e Autarquias, 13, Lisboa. *Anais...* Lisboa, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias.

- PRIMO, J. (2019). Os desafios contemporâneos na investigação em sociomuseologia. *Cadernos de Sociomuseologia*, 58, pp. 3-17. <https://doi.org/10.36572/csm.2019.vol.58.01>
- RIVIÈRE, G.-H. (1989). *La Muséologie selon Georges-Henri Rivière*. Paris, Bordas Dunod.
- RÚSSIO, W. G. (1989) Presença dos museus no panorama político-científico-cultural. *Cadernos Museológicos* 2, SPHAN – Pró-Memória, pp. 72-78.
- VÁRZEA, M. P. N. (2020). *Museologia, políticas públicas e sustentabilidade: um estudo de caso sobre o financiamento de museus no Rio de Janeiro*. Tese de doutoramento em Museologia. Lisboa, Universidade Lusófona de Humanidade e Tecnologias.

Gestão museológica sustentável: uma visão sistêmica

DAVIDSON KASEKER

INTRODUÇÃO

A qualificação da gestão museológica sempre foi um desafio posto aos museus desde que eles se consolidaram, no formato que os conhecemos, como equipamentos que preservam, pesquisam e comunicam acervos representativos da cultura material e imaterial da humanidade. Para satisfazer as necessidades e expectativas de seus visitantes e da sociedade em geral no século XXI, além de se manter fiel à missão e valores fundamentais dos museus e de continuar adotando as boas práticas voltadas aos cuidados de suas coleções, a gestão museológica sustentável se vê desafiada pelas questões contemporâneas, que estão relacionadas a riscos e incertezas de toda ordem.

Ao delinear os pressupostos e diretrizes da gestão museológica sustentável, principal objetivo deste artigo, inexoravelmente estaremos nos referindo aos museus como instituições dinâmicas que se engajam na transformação da realidade em que estão inseridas, a partir de uma visão sistêmica. Com isso, preliminarmente importa assinalar que a adoção de uma visão sistêmica da sustentabilidade museal considera que suas dimensões social, cultural, econômica e ambiental se interseccionam transversalmente e se tornam indissociáveis das práticas museológicas, o que implica não apenas as dimensões objetivas, mas também subjetivas de suas atividades. Também será necessário analisar os aspectos distintivos da gestão museológica, cujas especificidades a diferenciam da gestão administrativa de um modo geral, e, por fim, caberá explorar as singularidades da gestão museológica sustentável na atualidade à luz da Teoria Geral dos Sistemas, cujas bases, assentadas sobre as investigações

de Bertalanffy¹, passaram a ser aplicadas às organizações de um modo geral e incorporadas à Teoria da Administração, em função da necessidade de uma síntese e uma maior integração das teorias anteriores oriundas das ciências sociais.

MUSEUS PARA QUÊ?

Antes de avançarmos por esta trilha sinuosa e complexa, é preciso dar um passo atrás para balizamento de algumas questões seminais: ainda precisamos dos museus? Para que servem os museus? A quem servem os museus? Museus de quem e para quem? Percorrido o primeiro quinto de século do novo milênio, mais do que nunca continuam pertinentes tais questionamentos.

Do museu como discurso autorizado do século XIX, que sustentava ideias monolíticas amparadas numa leitura unilateral do mundo, ao museu como fórum do século XX, aberto a múltiplas leituras do passado e ao empoderamento polifônico dos distintos protagonistas do presente, os museus percorreram uma longa trajetória de transformação. Nem poderia ser diferente, como produtos de seu tempo que operam processos dinâmicos que se retroalimentam.

Museu é um construtor de sentidos. Não há, portanto, como conceber uma proposta museológica neutra, apolítica. Museus, patrimônio e memória são campos de tensão independentes que se articulam entre si. “São arenas políticas, territórios em litígio, lugares onde se disputa o passado, o presente e o futuro” (Chagas, 2015, p. 73). Nesse ponto, Ulpiano Bezerra de Meneses é incisivo. A sociedade da informação define hierarquias e sistemas de controle. Hiperinformação provoca desinformação. O museu é e sempre foi suporte ideológico de poder. Nas palavras de Meneses,

1 Biólogo austríaco, Karl Ludwig von Bertalanffy (1901-1972) é autor da Teoria Geral dos Sistemas.

Os museus devem ensinar a ver e sentir as coisas do mundo. Precisam não somente se preocupar em repassar informações prontas dos objetos, mas em ensinar aos visitantes como se faz uma visita a um espaço que expõe objetos históricos, e como se questiona o que ali se vê. Temos que formar os indivíduos para saberem escolher.²

A primeira expressão pública e formal de grande impacto do movimento de renovação do papel social dos museus se dá com a Declaração da Mesa-Redonda de Santiago, organizada em 1972 pelo Conselho Internacional de Museus (Icom), documento que se tornaria o marco inaugural de uma nova museologia. Em Santiago do Chile, promoveu-se “a tomada de consciência, pelos museus, da situação atual e das diferentes soluções que se podem vislumbrar para melhorá-la” (Varine, 2010, p. 40). O sentido inovador que ali se explicita é a defesa do museu integral, como sendo aquele que “leva em consideração a totalidade dos problemas da sociedade”, e do museu como ação, “isto é, instrumento dinâmico de mudança social”. Varine vê esse engajamento do museu como condição essencial para sua integração à vida da sociedade.

Assinalava-se nesse passo o redirecionamento político dos museus. A própria escolha do Chile, à altura governado pelo progressista Salvador Allende, assassinado um ano depois pela ditadura militar, é emblemática para a enunciação da função social dos museus e de sua importância como instrumento de desenvolvimento democrático.

Sob a inspiração do pensamento de Paulo Freire, ganha força em Santiago a noção da função social do museu e também a de responsabilidade política do museólogo. Nessa mesma linha, Waldisa Rússio aclamaria a ação museológica “como uma possibilidade de crescimento e aprofundamento da consciência, uma consciência crítica e histórica” (Bruno, 2010, p. 242), e o museólogo como um trabalhador social.

2 Palestra do Prof. Ulpiano Bezerra de Meneses proferida, em 7/8/2012, na aula magna do Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia – USP.

MUSEUS E INTERDISCIPLINARIDADE: UMA ABORDAGEM SISTÊMICA

Considerando a museologia como uma ciência em construção, Waldisa define o seu objeto como sendo o *fato museal* – “relação entre o homem, sujeito conhecedor, e o objeto, como parte integrante da realidade à qual o homem igualmente pertence e sobre a qual tem o poder de agir” (Bruno, 2010, p. 127). Definidos o objeto da museologia e a natureza do conhecimento museológico, compreendido como um “conhecimento não apenas racional e sistemático, mas também prático, no qual a prática e a razão se constroem num processo de interdependência, reciprocidade, conexão e coerência” (Bruno, 2010, p. 129), Waldisa reconhece como método científico a interdisciplinaridade, como sendo “o tratamento interdisciplinar, sistemático e interativo entre os diferentes campos do conhecimento museológico, em si, e os ramos de conhecimentos subjacentes e informativos” (Bruno, 2010, p. 133), que ela classifica em duas categorias: auxiliares e complementares, sejam elas facultativas ou obrigatórias. Dentre as disciplinas que interagem com a museologia, destacam-se filosofia, história, antropologia, sociologia, física, química, biologia e semiologia.

A interdisciplinaridade, argumenta Waldisa, “é o método de trabalho que qualifica a gestão dos museus, os cursos de formação de museólogos e mesmo os próprios funcionários de museu” (Bruno, 2010, p. 126). Ela é, portanto, um requisito essencial para operar a salvaguarda e comunicação patrimoniais, envolvendo diretamente diferentes campos do conhecimento, como as disciplinas específicas ligadas à pesquisa, documentação, preservação e mediação de acervos, como também é determinante no que tange às demais disciplinas pertinentes à gestão administrativa do museu. Todavia, há que se fazer uma clara distinção entre gestão museológica e gestão administrativa da instituição.

Como em todo e qualquer tipo de organização, com efeito, “uma função-chave da gestão de museus é auxiliar a organização, independentemente de seu tamanho ou complexidade, a alcançar os resultados consistentes, de modo que a missão institucional possa ser articulada e cumprida” (Edson, 2015, p. 110).

A palavra “gestão”, geralmente utilizada como sinônimo de administração, tem sua origem etimológica no latim *gestione*, que corresponde ao ato de “gerir”, “gerência”, “administrar”. Se na sua versão clássica a administração era tida como “o processo de planejar, organizar, dirigir e controlar o uso dos recursos a fim de alcançar objetivos organizacionais” (Chiavenato, 2000, p. 11), diante dos desafios contemporâneos a administração está submetida “a uma infinidade de variáveis, mudanças e transformações carregadas de ambiguidades e incertezas” (Chiavenato, 2000, p. 15). Em outras palavras, este autor descreve como abordagem sistêmica ou contingencial da administração “a necessidade de visualizar cada tarefa e cada atividade em um contexto ambiental mais amplo e que se modifica a cada momento” (2000, p. 19).

Embora sejam instituições sem fins lucrativos, os museus dependem de boas práticas administrativas tanto quanto as empresas ou outras organizações da sociedade civil. Como atuam no interesse público, independentemente de terem gestão pública ou privada, os museus devem pautar sua gestão com excelência, de modo a assegurar eficiência e eficácia. É o que defende Gary Edson (2015): “Os museus como zeladores do patrimônio cultural, natural e científico de um povo, uma região ou país têm uma responsabilidade especial de funcionar o máximo possível de forma irrepreensível” (p. 110).

Na prática, significa que, no contexto brasileiro, os museus, públicos e privados, devem se pautar pelos princípios constitucionais da administração pública: legalidade, impessoalidade, moralidade, economicidade, publicidade e eficiência. Isso implica o compartilhamento de valores e diretrizes do órgão de tutela, além de alinhamento aos parâmetros internacionais dos direitos humanos, da Cultura e do Patrimônio, incluindo o código de ética do Icom.

Do ponto de vista da gestão museológica, os processos decisórios também não podem prescindir de uma abordagem sistêmica. O conceito gerador, a natureza do acervo e os problemas científico-culturais a eles associados, a vinculação institucional, o financiamento, a localização e as especificidades do espaço ocupado pelo museu, o perfil de seu quadro profissional, bem como a realidade sociocultural e política em que se insere a instituição, são elementos heterogêneos interconectados entre si e em correspondência com o porte e a vocação do museu.

Para realizar as escolhas que tais especificidades demandam, os museus têm como principal instrumento de gestão museológica o Plano Museológico, documento norteador que o Instituto Brasileiro de Museus considera

[...] ferramenta básica de planejamento estratégico, de sentido global e integrador, indispensável para a identificação da missão da instituição museal e para a definição, o ordenamento e a priorização de objetivos e ações de cada uma de suas áreas de funcionamento. (Chagas e Nascimento Júnior, 2009, p. 14)

O Plano Museológico não tem, portanto, a finalidade de decidir o que será feito no futuro, mas sim de decidir o que deve ser feito no presente para alcançar os objetivos desejados no futuro (Edson, 2010). Como instrumento de gestão museológica, o planejamento deve determinar os programas de ação e os fluxos operacionais, articulando as várias instâncias da cadeia operatória do museu: salvaguarda (aquisição, documentação, conservação e armazenamento), pesquisa e comunicação (exposição, ação educativa, publicações e avaliação).

Metodologicamente, a elaboração do planejamento museológico “obriga a um esforço de recompilação e análises de informação que produz um melhor conhecimento do museu em todos os níveis” (Gómez, Peralle e Lacasta, 2022, p. 28; tradução nossa). Com efeito, as ações diagnósticas “permitem detectar as relações de dependência entre os distintos âmbitos do museu, tendo sempre presente os objetivos e situá-los em cada ação individual na relação com eles” (Gómez, Peralle e Lacasta, 2022, p. 28; tradução nossa).

Beatriz Cavalcanti chama a atenção para o fato de que é comum nos museus, por falta de gestão museológica, essas áreas serem fortalecidas de maneira desproporcional, seja com um investimento maior na comunicação e menor na salvaguarda e pesquisa ou vice-versa. Para evitar tais desequilíbrios e atuar sistemicamente, a gestão deve recorrer a um planejamento estratégico.³

3 Informação veiculada em palestra feita em 2019, no Encontro Paulista de Museus Itinerante, sediado em Ribeirão Preto. Disponível em: https://youtu.be/IgmRr_XlBnI. Acesso em: 12 fev. 2022.

São muitas as correntes do planejamento estratégico (não se confunda com plano ou planejamento museológico) e diversas são as técnicas e metodologias que podem ser acessadas. Dada a sua versatilidade, a mais usualmente utilizada para a tomada de decisões no campo dos museus é a matriz de Análise S.W.O.T., abreviação das palavras em inglês *Strengths* (Forças), *Weaknesses* (Fraquezas), *Opportunities* (Oportunidades) e *Threats* (Ameaças). De acordo com Chiavenato (2000), o objetivo da matriz é cruzar oportunidades e ameaças dentro do ambiente interno e externo das organizações e ter uma análise de pontos fortes e fracos. É utilizado como um indicador para demonstrar a situação organizacional e assim desenvolver ações de melhorias.

Manuelina Cândido chama a atenção para o fato de que alguns museus, especialmente os menores, têm poucos protocolos estabelecidos para gerar relatórios baseados em fatos (que podem ser entendidos como situações-problema) e números que possam subsidiar a elaboração de um plano de gestão, conforme recomenda Mason (*apud* Cândido, 2013, p. 196). Sem diagnósticos preliminares, não há como estabelecer na gestão museológica os protocolos de uma avaliação sistêmica, como recomenda Cury (2005, p. 126).

Se boa parte dos museus tem dificuldade de realizar diagnósticos consistentes, é bom destacar que a matriz SWOT corresponde apenas a uma etapa do processo de planejamento, que é justamente a de mapear as suas possibilidades em relação a determinados contextos.

Renato Saboya explora cinco aspectos essenciais do planejamento, cujo entendimento pode ser resumidamente aprofundado sob a ótica da decisão:

- a) a construção de convicção sobre o problema; b) o caráter dinâmico da formulação do problema; c) a dificuldade e a necessidade de estimar desdobramentos futuros; d) as relações entre meios, fins e os conflitos de interesses envolvidos; e e) a necessidade de abrangência e exaustividade. (Saboya, 2013, p. 1)

Do ponto de vista teórico-metodológico, o planejamento deve definir o caminho a percorrer para se alcançar os objetivos almejados e envolver um conjunto de iniciativas, dentre as quais a elaboração de planos e projetos, sempre que necessário sujeitos à readequação em todos os momentos do processo, inclusive durante a implementação.

Um método que contempla esta dinâmica é o Planejamento Estratégico Situacional (PES), método desenvolvido por Carlos Matus (1931-1998). O PES tem demonstrado aptidão para ser aplicado nos setores onde prevalecem problemas intersetoriais complexos, na medida em que se caracteriza como um processo metodológico vocacionado para a mobilização de compromissos coletivos e sua eficácia é facilitada pelo engajamento e participação de todos os níveis decisórios nas atividades de seu processo de construção.

O processo de planejamento é concebido por Matus através de quatro atividades fundamentais que ele denomina como momentos explicativo, normativo, estratégico e tático-operacional. O momento explicativo é aquele que declara a situação-problema, buscando identificar suas origens e causas. O momento normativo corresponde à definição de operações que devem ser realizadas para se alcançar os objetivos, levando-se em consideração diferentes cenários possíveis. O momento estratégico se relaciona à questão da viabilidade, implicando cálculos para a superação dos obstáculos e efetividade das mudanças almejadas. Finalmente, o momento tático-operacional é decisivo, já que precede e preside as ações, conduzindo, orientando e eventualmente alterando-as por meio de ajustes.

Para Matus, a palavra “ação” requer exame. Ele distingue ação instrumental de ação social. “A ação é instrumental quando está orientada para o sucesso conforme as *regras técnicas*, e se efeito pode ser avaliado pelo critério de *eficiência e eficácia técnica*” (Matus, 2005, p. 53). Estabelece-se aí uma relação entre sujeito e objeto. Na ação social há uma interação entre dois ou mais sujeitos que não necessariamente comungam as mesmas motivações. Neste caso, não só se exigem “regras técnicas orientadas para a eficiência e a eficácia, como também *regras políticas*, que ponham em destaque os conceitos de *viabilidade e aceitabilidade*” (Matus, 2005, p. 53).

Por permanecer flexível de modo a se adaptar às constantes mudanças de uma situação real organizacional, o PES pode ser considerado um diferencial metodológico oportuno para a formulação, implementação e avaliação de planejamento estratégico que objetiva a gestão sustentável em museus.

O desenvolvimento de novas metodologias de planejamento e práticas de gestão, o crescimento exponencial do conhecimento disponível, o surgimento de modos de consumo, de produção e de acesso a novas tecnologias

de informação e comunicação, as mudanças de cultura organizacional, os desafios crescentes das dinâmicas sociais têm ditado profundas e repentinas mudanças de paradigma na sociedade pós-moderna, com todas as suas contradições.

A consciência de que estamos sempre em movimento deve jogar a favor no cenário revolto das incertezas. Logo, os museus, cuja imagem arquetípica é de um espaço que busca a permanência em contraponto à premissa da transitoriedade humana, são desafiados a se reinventar como instituição e assumir os riscos de rever “sua natureza e papel na sociedade –, ou seja da forma como esta opera – o projeto de gestão, ou seja, a relação que a instituição estabelece com a sociedade e a forma como manifesta seu comprometimento” (Cury, 2011, p. 17).

Olhando para dentro da cadeia operatória da museologia, conforme destaca Bruno (2005), diante dos desafios contemporâneos, a gestão e o perfil dos projetos e programas museológicos com capacidade de implementar ações técnicas renovadas, e mesmo de constatar seus impactos, nos levam a refletir sobre o ambiente a partir do qual nos formamos como profissionais e o ambiente que construímos e preservamos no nosso cotidiano de trabalho. Em complemento, Bruno observa que “esses ambientes, por sua vez, são dependentes de outras conjunturas e vulneráveis a controles legais, a alterações políticas, à fragilidade econômica e, sobretudo, à falta de reconhecimento sobre a relevância cultural das ações museológicas” (Bruno, 2005, p. 3).

A partir da consciência de que o museu é um sistema aberto na medida em que interage com o ambiente em que está inserido, e que essa interação gera realimentação, positiva ou negativa, estamos convidados a entender a instituição museu sob a ótica da Teoria Geral dos Sistemas, de Karl Ludwig von Bertalanffy (1901-1972), cujas lições advindas da Biologia são bem-vindas quando aceitamos que os museus são organismos vivos e, como tal, caracterizam-se como sistema em seu conceito seminal: um conjunto de elementos inter-relacionados com um objetivo comum.

Bertalanffy viveu o suficiente para testemunhar que, a partir de suas obras, o conceito de “sistema” não só se popularizou invadindo todos os campos da ciência e até mesmo do pensamento popular, como o “enfoque sistêmico” tornou-se metodologicamente imprescindível “para examinar

as soluções possíveis e escolher as que prometem ter caráter ótimo com a máxima eficiência e o mínimo custo numa rede tremendamente complexa de interações” (Bertalanffy, 2010, p. 20).

Enquanto estrutura planejada, como todas as demais organizações, o museu constitui-se ou é constituído como um sistema de variáveis mutuamente dependentes que interagem entre si e, conjuntamente, se conformam num todo unitário com determinado objetivo. Por ser um organismo, esse todo será sempre maior que a soma de suas partes, justamente porque a sinergia entre as partes produz algo novo que não se encontra em nenhuma delas isoladamente.

Ao articular “as ações-fim museológicas de aquisição, estudo, conservação, documentação, segurança, exposição, educação e avaliação, entre algumas outras”, colocando-as “em estreita sintonia, com as ações-meio de uma instituição”, o museu “impõe a interdependência entre elas e evidencia a necessidade do diálogo institucional” (Bruno, 2011, p. 33). Como resultado final, em síntese, comprovando que o todo é maior do que a soma das partes, os museus ofertam atividades que nos ajudam a entender quem somos.

O processo museológico, com efeito, corresponde às funções básicas de um sistema, que devem converter seus insumos retirados do ambiente (materiais, energia, trabalho, informações) em produtos (bens, serviços, informações, conhecimento) diferentes, isto é, transformados, processados para serem devolvidos ao ambiente.

Como sistema aberto, os museus são autorregulados, capazes de crescimento, desenvolvimento e adaptação. Como sistemas dinâmicos e complexos mudam e são mudados pelo ambiente com frequência, de tal forma que, se aceitamos que os museus são organismos vivos, também aceitamos que eles podem morrer. E muitos museus morrem quando se transformam em sistemas fechados, tornando-se estáticos, com relações fixas e automatizadas entre seus componentes, sem flexibilidade nas suas interações com o ambiente.

Para gerar entropia negativa – ou seja, para processar o reabastecimento de energia em detrimento do processo de deterioração ou morte –, assim como em qualquer organização, o museu há que canibalizar a desordem até encontrar um novo equilíbrio homeostático. É o que propõe Bauman quando

aponta que a “nova filosofia gerencial é a da desregulamentação abrangente: desmembrar os padrões de procedimento firmes e rígidos que a burocracia moderna procurou impor” (Bauman, 2011, p. 66). No lugar dos antigos mapas, ele prioriza a visão caleidoscópica e o tempo pontilhista em vez do linear.

Morin vê o fenômeno da desorganização (entropia) associado ao fenômeno da reorganização (neguentropia) como a demonstração de que “há um elo consubstancial entre desorganização e organização complexa” (2015, p. 31). Em outras palavras, a partir da desordem é que se complexifica a ordem auto-organizada, de modo a considerar as incertezas, tornando-se um fenômeno de auto-eco-organização que anula a dicotomia ordem-desordem.

Para Morin, “num universo de pura ordem, não haveria inovação, criação, evolução” e assim “a única maneira de lutar contra a degenerescência está na regeneração permanente, melhor dizendo, na atitude do conjunto da organização a se regenerar e a se reorganizar fazendo frente a todos os processos de desintegração” (Morin, 2015, p. 89).

Em suma, o que Morin propõe é uma mudança de paradigma cultural, uma mudança de *mindset*, radicalmente oposto “ao paradigma profundamente esquizofrênico da dicotomia cartesiana e do puritanismo clerical que norteia à práxis ocidental, de um lado antropocêntrica, etnocêntrica, egocêntrica, quando se trata do sujeito e de outro a frieza objetiva quando se trata do objeto” (Morin, 2015, p. 55).

Na linha de pensamento da Ciência da Informação, Marques também adota uma abordagem sistêmica para explicar que

[...] uma visão integradora do acervo do museu implica um maior enfoque nas potencialidades informativas do acervo, contribuindo assim para que a informação (administrativa, científica, técnica, etc. relacionada com o patrimônio cultural) seja devidamente contextualizada, registrada, armazenada, inter-relacionada, recuperada, reproduzida e acedida. (Marques, 2010, p. 90)

A aproximação entre a museologia, o museu e a Teoria Geral dos Sistemas não é recente. Na 12.^a Conferência Geral do Icom, em 1980, no México, ao discorrer sobre o tema do encontro – *La systématique et systèmes en muséologie* – Stránský (1981) defendeu que a ideia de museu integral implica levar em conta suas relações e suas interações com o ambiente.

A visão integradora do museu, portanto, não só coloca o foco nas inter-relações de seus setores como reforça a abordagem sistêmica das relações da instituição com o ambiente social e cultural. Nesse aspecto, a abordagem sistêmica da gestão museal se aproxima da Teoria dos *Stakeholders*, lançada por R. Freeman em 1984, segundo a qual as organizações devem levar em conta o interesse de todos os seus acionistas e agentes sociais capazes de influenciar as restrições e requisitos de sucesso de suas operações.

Do ponto de vista da articulação interinstitucional dos museus, Bruno destaca que as experimentações museológicas sistêmicas e em rede

[...] têm permitido um considerável avanço no que se refere aos problemas que os museus enfrentam para a concepção e sustentação técnicas e administrativas de suas atividades. Mas, sobretudo, essas conquistas têm permitido um novo olhar em relação ao sectarismo das coleções, uma nova postura no que tange às disputas entre as instituições e uma inédita perspectiva de trabalho que se apoia na aproximação e na reciprocidade das responsabilidades profissionais. (Bruno, 2005, p. 5)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para concluir, verificamos que o museu é composto por subsistemas, que correspondem aos seus setores integrados pela cadeia operatória da museologia, e, por meio de sua inserção nas redes e demais sistemas de museus, torna-se uma estrutura inserida num conjunto mais amplo, que o configura como um supersistema. Uma gestão museológica sustentável, portanto, se caracteriza pela quebra dos paradigmas tradicionais de gestão verticalizada baseados em mecanismos de tomada de decisão *topdown* para reconhecer o protagonismo de seus distintos atores (*stakeholders*), internos e externos, a partir de uma visão integradora que mobilize o reequacionamento da estrutura organizacional do museu, dos seus processos organizacionais, dos recursos utilizados e, enfim, da própria cultura organizacional.

Nesse mesmo diapasão, o compromisso da gestão museológica com os princípios do desenvolvimento sustentável passa pela promoção da mudança de paradigmas atitudinais dos gestores e dos colaboradores do museu, bem como de procedimentos internos da área-meio e, de modo mais amplo,

das políticas culturais desenvolvidas pela área-fim. Em suma, em sintonia com a abordagem sistêmica que Morin propõe, a gestão sustentável do museu implica uma mudança de paradigma cultural, uma mudança de *mindset*, como resposta à necessidade cada vez mais urgente de enfrentar os riscos e incertezas da realidade a partir do compromisso de se manter íntegro e integrado à sociedade.

REFERÊNCIAS

- BAUMAN, Z. (2013). *Danos colaterais: desigualdades sociais numa era global*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro, Zahar.
- BERTALANFLY, L. von (2010). *Teoria Geral dos Sistemas: fundamentos, desenvolvimento, aplicações*. Tradução de Francisco M. Guimarães. 5 ed. Petrópolis, Vozes.
- BRUNO, M. C. O. (2005). Programas, projetos, problemas museológicos. In: ENCONTROS MUSEOLÓGICOS. São Paulo. *Anais...* São Paulo, MAE-USP, pp. 1-3.
- BRUNO, M. C. O. (coord.). (2010). *Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional*. São Paulo, Pinacoteca do Estado/Comitê Brasileiro do Icom. v. 2.
- BRUNO, M. C. O. (2011). “Os museus servem para transgredir: um ponto de vista sobre a museologia paulista”. In: SISEM-SP. *Museus: o que são, para que servem?* Brodowski/ACAM Portinari, São Paulo/Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo.
- CÂNDIDO, M. M. D. (2013). *Gestão de museus, um desafio contemporâneo: diagnóstico museológico e planejamento*. Porto Alegre, Medianiz.
- CHAGAS, M. (2015). *Uma introdução à Museologia Social*. São Paulo, Centro de Pesquisa e Formação - SESC-SP.
- CHAGAS, M.; NASCIMENTO JÚNIOR, J. (orgs.). (2009). *Subsídios para a criação de museus municipais*. Rio de Janeiro, Ministério da Cultura/Instituto Brasileiro de Museus.
- CHIAVENATO, I. (2000). *Introdução à teoria geral da administração*. 6 ed. Rio de Janeiro, Campus.
- CURY, M. X. (2005). *Exposição: concepção, montagem e avaliação*. 1. ed. São Paulo, Annablume. 162 p.

- CURY, M. X. (2011). Museus em transição. In: SISEM-SP. *Museus: o que são, para que servem?* Brodowski/ACAM Portinari, São Paulo/Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo.
- EDSON, G. (2015). “Gestão de Museu”. In: BOYLAN, P. (ed. e coord.) *Como gerir um museu: manual prático*. Brodowski/ACAM Portinari, São Paulo/Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo.
- GÓMEZ, M. C.; PERALLE, I. I.; LACASTA, A. A. (2022). *Criterios para la elaboración del plan museológico*. Madrid, Subdirección General de Museos Estatales, Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, Ministerio de Cultura e Deporte – Gobierno de España. Disponível em: <https://www.cultura-ydeporte.gob.es/cultura/areas/museos/mc/pm/pm/portada.html>. Acesso em: 12 fev. 2022.
- MARQUES, I. C. (2010). *O museu como sistema de informação*. Dissertação de mestrado em Museologia. Porto, Universidade do Porto. Disponível em: <https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/55282/2/TESEMESISABEL-MARQUES000124492.pdf>. Acesso em: 12 fev. 2022.
- MATUS, C. (2005). *Teoria do jogo social*. Tradução de Luís Felipe Rodriguez Del Riego. São Paulo, Fundap.
- MORIN, E. (2015). *Introdução ao pensamento complexo*. Tradução de Eliane Lisboa. 5 ed. Porto Alegre, Sulina.
- SABOYA, R. (2013). Fundamentos conceituais para uma teoria do planejamento urbano baseada em decisões. *Revista Brasileira de Gestão Urbana*, Curitiba, Pontifícia Universidade Católica do Paraná, v. 5, n. 2, pp. 81-95, jul./dez. DOI: 10.7213/urbe.05.002.AC01 ISSN 2175-3369.
- STRÁNSKÝ, Z. Z. (1981). La théorie des systèmes et la muséologie. *Documents de Travail sur la Muséologie – DoTraM*, Estocolmo, n. 2, pp. 72-76.
- VARINE, H. de (2010). “A respeito da mesa-redonda de Santiago do Chile (1972)”. In: BRUNO, Maria Cristina Oliveira. *O ICOM-Brasil e o Pensamento Museológico Brasileiro*. 1. ed. São Paulo, Pinacoteca do Estado; Secretaria de Estado da Cultura; Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, v. 2, pp. 38-43.
- VARINE, H. de (2012). *As raízes do futuro: o patrimônio a serviços do desenvolvimento local*. Tradução de Maria de Lourdes Parreiras Horta. Porto Alegre, Medianiz.

Excelência no Serviço ao Usuário

BEATRIZ BRESSER MILLED HASPO

Este artigo objetiva fazer uma reflexão crítica sobre alguns princípios básicos de gestão de instituições culturais, como museus, bibliotecas, arquivos, focando principalmente no serviço ao usuário e em como proporcionar uma experiência individual e/ou coletiva de excelência a esse usuário. O conceito de usuário usado neste artigo, não se limita somente ao público visitante dessas instituições, mas engloba todos os envolvidos nas atividades da instituição, seja como gestores, funcionários, apoiadores, pesquisadores e principalmente a comunidade que participa de atividades educativas, visitas, seja colaborando em expografias e curadorias participativas. Ou seja, todos os *stakeholders*¹.

O texto fornece uma breve visão geral de algumas tendências, desafios e estratégias participativas e integradas na gestão de serviço ao usuário, trazendo reflexões sobre quem é o usuário e baseando-se primeiramente na seguinte questão: o que pode ser feito conjuntamente para que a experiência do usuário de museus, bibliotecas, arquivos seja inesquecível? As ponderações levam em conta também os fundamentos da escola de pensamento da sociomuseologia e a responsabilidade social de cada pessoa.

De acordo com o International Council of Museums (Icom), o museu se encontra no seio da sociedade e de seu desenvolvimento através de sua função social (International Council of Museums, 2007). Museus e seus gestores têm responsabilidade social, cultural e comunitária, entendendo que as necessidades sociais da comunidade devem estar representadas e discutidas

1 Stakeholder: qualquer individual ou grupo de indivíduos que podem afetar ou ser afetados pelas ações de uma organização ou por atingir seus objetivos (Freeman, 1984, p. 5).

criticamente nos museus, e suas atividades contribuindo para a justiça social. Nas últimas décadas, os museus se tornaram um local de integração social e democratização (Mellemsether, 2016, pp. 7-8).

Segundo Moutinho:

Os museus são cada vez mais instituições entendidas como entidades prestadoras de serviços, pela necessidade crescente de envolver os conhecimentos das áreas da gestão da inovação, do marketing, do design e das novas tecnologias da informação e da comunicação. Estas áreas do conhecimento trazem para os museus fatores de melhoramento da qualidade da relação dos Museus com os seus públicos e/ou utilizadores para a qual se aplicam as ferramentas de avaliação da qualidade. (Moutinho, 2014, p. 425)

O envolvimento de pessoas externas aos museus em suas atividades não é algo novo. Todavia, o que mudou foram os métodos de engajar os usuários, estimulando sua cooperação nas ações das instituições de forma participativa, colaborativa e dialógica, levando em consideração que todas as atividades do museu constituem um serviço aos seus usuários e à comunidade (sociedade), e que, por isso, deve buscar um nível de excelência.

PRINCÍPIOS BÁSICOS DO SERVIÇO AO USUÁRIO

Ainda que possa parecer lógico e até, de certo modo, redundante, é importante entender que o serviço ao usuário deve focar primordialmente no próprio usuário e nas ações realizadas por indivíduos e/ou pela instituição para realizar tal serviço.

Um dos grandes obstáculos para gestores é reconhecer e aceitar que não se pode ser bom em tudo. Em outras palavras, para ser bem-sucedido em uma área, talvez seja preciso ser menos bem-sucedido (ou até “perder”) em outra área (Frei e Morriss, 2012). A reflexão sobre este componente emocional se torna fundamental para evitar ações de gestão que tentam ser grandes em tudo, uma vez que isso se torna irreal, cansativo e frustrante para todos os envolvidos. Assim sendo, uma das opções é escolher quais serviços podem ser feitos com um desempenho inferior (ou até serem abandonados) para poder priorizar outros serviços que são mais valorizados pelo usuário,

e ser absolutamente transparente sobre isso. Embora essas escolhas difíceis possam às vezes ir contra o modelo de gestão do museu, esta é uma decisão estratégica e ousada.

Isso significa que é preciso avaliar e entender o que é mais e menos importante para os usuários e como operacionalizar esta gestão. Sobretudo, para alcançar a excelência, é fundamental reconhecer que os usuários valorizam os serviços de maneira diferente da de quem os presta.

Mahatma Gandhi afirma que:

[U]m usuário é o visitante mais importante em nossas instalações. Ele não depende de nós. Nós dependemos dele. Ele não é uma interrupção em nosso trabalho. Ele é o propósito disso. Ele não é um estranho no nosso negócio. Ele é parte. Não vamos fazer um favor a ele servindo-o. Ele está nos fazendo um favor nos dando uma oportunidade de fazê-lo. (Hüttenrauch, 2017)

Um dos métodos científicos de avaliação comumente utilizados é conhecido como *gap analysis* (análise de lacunas). Esse método busca identificar os maiores problemas e deficiências de uma ou várias situações e, posteriormente, criar um plano para lidar com eles. No entanto, para um modelo de serviço de excelência ao usuário, é preciso também analisar se algumas das deficiências não estão de fato facilitando certos pontos fortes. Ou seja, se a redução das lacunas, ainda que bem-intencionada, não significaria prejudicar o desempenho geral.

Conhecer os usuários, o que eles mais valorizam e se o desempenho do museu está alinhado com isso constitui um dos componentes importantes na busca de um serviço de excelência. Esse processo de diagnóstico pode ser orientado por coletas de dados através das análises SWOT² e SOAR³, questionários, entrevistas, conversas e sessões de *brainstorming* (chuva de ideias). O resultado da análise de dados pode criar um mapa que avalia as ações ou

-
- 2 SWOT análise é uma sigla em inglês para *strengths, weaknesses, opportunities, and threats* (pontos fortes, fraquezas, oportunidades e ameaças) e é um método estruturado de planejamento que avalia esses quatro elementos de uma organização, projeto ou empreendimento.
 - 3 SOAR análise é uma sigla em inglês para *strengths, opportunities, aspirations, results* (pontos fortes, oportunidades, aspirações e resultados) e é uma ferramenta de planejamento estratégico, com a qual a organização foca em seus pontos fortes atuais e visão de futuro para o desenvolvimento de seus objetivos estratégicos.

serviços-chave *versus* o desempenho das pessoas da instituição em cada etapa. Em seguida, o mapa pode ser expandido, adicionando-se a perspectiva do usuário a partir do serviço que lhe é fornecido.

Segundo Albert Schindler, “nenhuma quantidade de publicidade pode reparar os danos causados por não atender adequadamente à preocupação de um usuário” (Schindler, 2007). Por isso, é muito importante conversar com os usuários, exercitando a escuta atenta para se aprender com eles; isso é feito através de uma conversa de cada vez. Durante esse processo de escuta, os usuários revelam suas preferências sem serem solicitados diretamente (como, por exemplo, através de questionários). E, ainda mais relevante, podemos tomar conhecimento de valores que eles acham importantes para sua experiência pessoal ou coletiva que talvez não tenham sido considerados anteriormente.

René Barbier ressalta que “a escuta sensível se apoia na empatia” (Barbier, 1998, pp. 168-169). Dessa forma, é importante que, durante a coleta de dados, se esteja atento(a) ao universo afetivo, imaginário e cognitivo do entrevistado para poder compreender suas atitudes, comportamentos e sistema de ideias, de valores, de símbolos e de mitos.

Para que os dados sejam validados cientificamente, é necessário selecionar usuários de forma aleatória (usando metodologia randômica⁴). Além disso, é importante enfatizar que as conversas devem ocorrer não através de listas de e-mails, mas sim por telefone, plataformas virtuais de comunicação ou, melhor ainda, pessoalmente. Como parte do processo, é importante salientar que os gestores devem estar dispostos a confrontar a verdade, mesmo que isso signifique receber comentários negativos.

Analisando o desempenho do atendimento ao usuário, a instituição poderá identificar e analisar criticamente se está investindo tempo e dinheiro em serviços e atividades que não têm valor para eles, e, por conseguinte, reinvestir recursos em áreas que importam mais ao usuário, criando assim um modelo real e sustentável de excelência de serviço ao usuário. Ao mesmo tempo, é importante estar aberto à ideia de mudança e inovação, desafiando

4 Metodologia randômica. Em uma amostra aleatória simples (SRS) de um determinado tamanho, todos os subconjuntos de uma estrutura de amostragem têm uma probabilidade igual de serem selecionados (Yates, Moore e Starnes, 2007).

suposições e a mudança de mentalidades e hábitos. No caso específico de instituições culturais, como museus, a inovação pode estar no conteúdo, na organização, nas técnicas de preservação e de expografia e nas formas de transmissão e apresentação de informações, dentre outros.

Em outras palavras, a excelência no serviço ao usuário pode ser encontrada na ação de escutar para entender e abraçar mudanças e melhorias em todos os níveis da instituição e com todos os *stakeholders*.

A CULTURA DA EXCELÊNCIA

Prestar um excelente serviço aos usuários deve ser mais do que apenas uma atitude aleatória ou um impulso; deve ser uma *escolha consciente e clara de um modelo de gestão*. Ou seja, a excelência é uma escolha. É a arte de proporcionar uma boa experiência ao usuário não só nos melhores dias, mas como *uma rotina cotidiana*.

Baseado em Frei, para que a excelência seja alcançada é necessário que o sistema seja operacional a ponto de não exigir ou esperar sacrifícios extraordinários de alguns poucos funcionários, chamados de “superfuncionários” (Frei e Morriss, 2012). O modelo de gestão para excelência precisa ser desenhado de tal forma que todos os funcionários da instituição, de todos os níveis, não tenham outra escolha a não ser agir com excelência todos os dias. Isso torna o modelo de gestão sustentável e confiável.

Organizações que oferecem um ambiente de trabalho que abraça a criatividade e a inovação têm mais chance de atingir uma cultura de excelência nos serviços aos usuários (Tierney, 2016). Nesse sentido, modelos bem-sucedidos de excelência estão presentes em instituições que promovem uma gestão de cooperação, livre de egos, onde ninguém é melhor do que ninguém e nas quais todos executam as tarefas com empenho, não importando o trabalho ou o cargo. Neste modelo, o grupo é recompensado ou penalizado como equipe (*team accountability*). E, quando gestores permitem espaço para o erro/fracasso, o que faz parte de qualquer processo, e o incentivo à tentativa e erro, além de ouvir, pensar e discutir as propostas de todos e promover a inclusão de ideias e sugestões em todos os níveis, eles criam um ambiente propício a uma cultura de excelência. O objetivo não é *estar* certo, mas *fazer*

o melhor possível, como indivíduo e/ou como equipe. Dessa forma, gestores liberam a criatividade e o engajamento, propiciando que a inovação aflore mais naturalmente.

Benjamin Franklin dizia “lembre-se não só de dizer a coisa certa no lugar certo, mas, muito mais difícil ainda, de deixar de dizer a coisa errada no momento tentador” (Franklin, 2021). Nesse sentido, instituições que desejem propiciar excelência no serviço ao usuário devem implementar práticas de comunicação baseadas em clareza e consistência. Assim sendo, gestores devem considerar sinalizar claramente que todos, sem qualquer exceção e em todos os níveis, são parte integral do processo de excelência.

O processo de comunicação também consiste em informar as pessoas, engajá-las no diálogo e obter seu *feedback*, utilizando uma linguagem comum entendida por todos e todas, tornando os canais de comunicação mais simples e garantindo que o sistema de comunicação seja flexível e adaptável a qualquer situação.

De acordo com Susan Scott, “nossa moeda mais valiosa é o capital emocional” (Scott, 2002). Assim sendo, as conversas com os usuários (ou mesmo entre os membros da equipe da instituição) devem ir além do protocolo-padrão de perguntas e respostas, convertendo-se em oportunidades para demonstrar empatia, preocupação, apoio. Ainda que a conversa possa ser difícil, ela é uma oportunidade para aprender e desenvolver o relacionamento com o usuário (ou entre a própria equipe). Falando diretamente ao cerne da questão, ouvindo a intenção e estando presente na conversa sem prejulgamentos, a equipe pode se conectar entre si e com os usuários. Não há *emojis* (representações gráficas de emoções) suficientes para garantir que e-mails e textos sejam “ouvidos” da maneira que foram pretendidos. Por essa razão, a conversa real pode ser uma das melhores ferramentas de comunicação para se atingir uma cultura da excelência no serviço aos usuários. Por sua vez, cultura da excelência é construída de maneira constante, uma conversa de cada vez.

Embora a comunicação dos valores fundamentais do museu seja absolutamente importante, ela não basta por si só. Os valores fundamentais não devem ser apenas palavras ao vento. Pelo contrário, eles devem estar presentes em qualquer atividade da instituição e serem cumpridos e vivenciados. A cultura de excelência requer que se aplique a regra DWYSYWD (abreviatura

em inglês para *do what you said you would do*, ou seja, “faça o que você disse que faria”, em tradução livre) e que este comportamento seja executado de forma consistente por todos na instituição (Kouzes e Posner, 2017).

Levando-se em consideração as reflexões anteriores, pode-se perceber que a cultura de excelência não está relacionada ao tamanho ou complexidade da instituição. E, quando a cultura de excelência está presente, o senso de lealdade e engajamento de todos os que estão envolvidos com o museu (dentro e fora da instituição) também se faz presente.

Segundo Frei, um dos cuidados necessários para gestores é evitar a cultura do “não me traga um problema a menos que você me traga uma solução” (Frei e Morriss, 2012). Esse é um modelo de pensamento bastante comum nos Estados Unidos e que tende a retardar o crescimento e soluções inovadoras. Assim sendo, é importante promover um ambiente que propicie a discussão aberta dos problemas (sejam significativos ou não), mesmo quando a solução não é tão clara de se imaginar no momento, uma vez que a cultura de excelência requer uma curiosidade constante sobre *o que não está funcionando*.

Não obstante, identificar o que os usuários realmente querem é um desafio. Vale lembrar que, nas últimas décadas, a personalização do serviço ao usuário evoluiu para a valorização da experiência do mesmo, o que significa que nossas experiências se tornaram a oferta econômica predominante no mercado (Peppers, Rogers e Pine, 2010).

Segundo Pine, a experiência acontece dentro de nós e, como seres humanos autênticos, cada um tem um desejo de autenticidade (Pine, 2008). Em instituições culturais, como, por exemplo, museus, a autenticidade pode ser demonstrada quando a instituição é fiel ao seu patrimônio, seus valores, desafios, funcionários, colaboradores, usuários e à comunidade à qual serve e pertence. A autenticidade deve estar presente em todas as ações, atividades, serviços prestados e comunicações com os *stakeholders*, mesmo quando as coisas não saem como planejadas. Este é um comportamento corajoso e inovador, e, para se atingir uma cultura de excelência de gestão, deve ser incorporado e demonstrado por todas as pessoas em todos os níveis da instituição.

OPERACIONALIDADE

A sustentabilidade de uma cultura de excelência no serviço ao usuário pode ser um verdadeiro desafio a ser preservado a longo prazo, principalmente tendo-se em vista manter o alinhamento da cultura de excelência com as operações e as funções da instituição. Nesse sentido, alguns pontos, como, por exemplo, a gestão ágil, gestão financeira, gestão de funcionários e usuários, se tornam considerações importantes na operacionalidade da cultura de excelência.

Gestão ágil

Numa época de mudanças sem precedentes e absurdamente rápidas, instituições culturais, como, por exemplo, museus, têm se esforçado em satisfazer as necessidades dos usuários e da comunidade, enquanto procuram permanecer fiéis a seus valores fundamentais (Ilie, 2018, p. 446).

A gestão ágil baseia-se em conceitos de reescalonamento (ou subdivisão) dos problemas, utilizando equipes pequenas e multidisciplinares para abordá-los, proporcionando assim mais autonomia e espaço para inovação. A habilidade de inovar é fundamental para a adaptabilidade da instituição, sendo que, no caso de museus e instituições culturais, a inovação têm como tendência a incorporação de novos sistemas, tecnologias e processos que mudam a forma como o museu funciona e como visualiza os visitantes (Vincente, Camarero e Garrido, 2012).

A tecnologia pode ser aplicada à gestão do museu, em suas atividades e serviços (por exemplo, em atividades de preservação da memória), na experiência do usuário (através de visitas virtuais) e na inovação artística (como em expografias e curadorias compartilhadas), dentre outros.

As instituições ágeis não são mais instituições grandes e complexas, mas sim compostas por muitas equipes pequenas que podem se comunicar mais rapidamente entre si e que têm autonomia para realizar os projetos. Nesse sentido, há uma interação constante entre as equipes, ou seja, um constante *networking* (palavra em inglês que pode ser entendida aqui como rede de comunicação, interação e colaboração).

Ao mesmo tempo, também é importante tentar promover um ambiente de trabalho que permita que pessoas de todos os níveis da instituição possam ter tempo para refletir. Ou seja, em inglês, ter um “*downtime*” (tempo inativo) (Amann, Steger e Maznevski, 2015). Gestores devem considerar que o fato de uma pessoa não estar produzindo um trabalho durante 100% do seu tempo não significa necessariamente que ela esteja ociosa. Pelo contrário, modelos de gestão que apoiam o “*downtime*” e estimulam tempo livre mostram um aumento de engajamento dos funcionários com projetos e maior possibilidades de inovação. Em outras palavras, momentos de reflexão podem ser até uma base para grandes ideias.

Um gerenciamento ágil pode ser também estratégico em momentos de incertezas. Em todas as instituições, muitos dos desafios para alcançar excelência no serviço ao usuário estão relacionados a mudanças de última hora, ou novas solicitações de emergência, ou interdependências, complexidades e variações do plano original. Assim sendo, é importante reconhecer que a incerteza faz parte da realidade da gestão operacional de uma instituição.

Segundo Maznevski, o gerenciamento de incertezas exige uma abordagem combinada: *simplificar*, dando às pessoas uma estrutura e parâmetros dentro dos quais elas possam operar; e *ampliar* suas atividades, incentivando a variedade dentro desse quadro (Amann, Steger e Maznevski, 2015). Quando a estrutura se torna mais simples e as pessoas podem ter mais possibilidades de implementar ideias, essa combinação tende a criar empoderamento e oportunidades de maior aprendizado, o que se reflete também através das conexões entre o museu e seus usuários.

Durante as incertezas, os gestores devem procurar sempre voltar a refletir sobre os valores da instituição, como a visão e a missão, avaliando o entendimento de quem são os usuários e o modelo de gestão a ser adotado. Além disso, é importante que tenham uma curiosidade genuína sobre o que outras pessoas têm a compartilhar e lhes mostrem que sua contribuição é valorizada. Isso cria um ambiente de confiança, abertura, reconhecimento, valorização mútua e, ao mesmo tempo, de uma humildade dentro da instituição, o que permite que novas ideias floresçam sem medo.

Gestão financeira

Um dos grandes desafios da gestão de qualquer instituição cultural está relacionado com a fonte de financiamento e o fato de que esta precisa ser confiável para realizar-se um serviço ao usuário de forma excelente (Frei e Morriss, 2012). Uma das possibilidades para gestores pode ser a utilização de modelos e estratégias para alocação do orçamento que identificam não somente quais custos de serviço poderiam ser reduzidos, mas também como melhorá-los – por exemplo, evitando processos redundantes que aumentam o tempo de trabalho da equipe. Por outro lado, é importante ter em conta que, muitas vezes, devido à restrição orçamentária, gestores se confrontam com a dura realidade de que não conseguem proporcionar ao usuário o nível de serviço que afirmaram estar prestando.

Uma alternativa pode ser considerar a participação do usuário na implementação de projetos selecionados. Isso significa cultivar o relacionamento dialógico com o usuário desde o início do projeto, de forma a propor responsabilidades compartilhadas, como exemplo, as curadorias participativas e projetos museológicos nos quais o usuário é parte integral do processo desde sua idealização. Segundo Freeman, os usuários gostam e valorizam colaborar com as atividades da instituição. Por outro lado, quando os usuários recebem mais autonomia nesse processo de colaboração, o gestor do museu precisa estar preparado para perder algum controle do processo também.

Sendo assim, para atingir uma experiência de excelência para o usuário, seja individual ou coletiva, é fundamental promover um ambiente no qual a instituição não seja defensiva ou relutante e que não tenha receio em liberar parte do controle da gestão das atividades, em benefício de uma melhor experiência do usuário de forma personalizada.

Gestão de funcionários

Todos os funcionários (em todos os níveis) de uma instituição têm um papel fundamental e são um componente imprescindível no processo para alcançar a excelência no serviço ao usuário. Em outras palavras,

a responsabilidade de um serviço de excelência não deve ser atribuída somente aos funcionários da linha de frente, como, por exemplo, os monitores ou educadores de museus.

Muitos modelos de gestão de museus e de instituições culturais confiam nos esforços individuais de “superfuncionários”, os quais, o tempo todo, executam tarefas muito além de suas funções. Frei ressalta que, embora isso seja louvável, não é necessariamente sustentável. Portanto, a estratégia principal para gestores que desejam oferecer um serviço de excelência ao usuário deve ser construída sobre um modelo de gestão onde *todos* sejam capazes de proporcionar um serviço de excelência, fazendo disso uma *rotina* (Frei e Morriss, 2012).

Ao mesmo tempo, existem algumas premissas que devem ser desafiadas, como, por exemplo, a ideia de que um trabalho para ser bom deve ser complexo. Pelo contrário, gestores devem continuamente buscar simplificar as tarefas e criar pequenas equipes, dando assim mobilidade aos funcionários para realizar seu trabalho. Evidentemente a tecnologia constitui um componente importante na gestão e integração de tarefas. Todavia, o treinamento eficaz da equipe e o *feedback* (comentários, avaliações) constante dos usuários são de igual importância (McAfee, 2017).

Uma das sugestões na gestão eficaz de funcionários é que gestores procurem observar os mesmos em ação no local onde o trabalho está sendo feito. Isso permite aos gestores uma oportunidade para identificar eventuais dificuldades e consequentemente aumentar as habilidades dos funcionários e/ou reduzir complexidades operacionais para superar essas eventuais dificuldades. Em outras palavras, uma gestão bem-sucedida não ocorre somente “*behind-the-desk*” (gerenciando somente do escritório). Afinal, o gestor de uma instituição cultural, como museus, bibliotecas, arquivos, não deve ser apenas o administrador, mas principalmente saber coordenar uma equipe, inspirar, acolher, liderar e, acima de tudo, saber comunicar-se com todos os *stakeholders* envolvidos nas atividades da instituição (sejam eles internos ou externos).

Uma das atividades importantes para gestores é escutar seus usuários sobre a avaliação do desempenho de seus funcionários. Um dos modelos de

avaliação mais completos é conhecido como “modelo 360 graus”⁵, no qual se reúnem avaliações de várias fontes de diversos níveis. Esse modelo pode certamente ser adaptado e implementado para projetos, pessoas e/ou instituições como um todo. Durante processos de avaliação, um dos pontos importantes a serem considerados, especialmente quando o desempenho é ruim ou algo sai errado, é que não se trata de apontar culpados, mas sim de ser transparente e honesto quando erros acontecem. Na verdade, os erros podem ser uma excelente oportunidade para uma revisão crítica e a melhoria dos pontos problemáticos, de forma dialógica e inclusiva com todos os participantes do processo.

Outro aspecto importante para se alcançar a excelência no serviço ao usuário é tentar criar incentivos para o desempenho dos funcionários, motivá-los e reconhecê-los de forma criativa e genuína, para além do clássico incentivo financeiro ou de folga remunerada.⁶ Afinal, os funcionários também são usuários.

Algumas organizações, como a THRUUE⁷, têm usado com sucesso uma técnica conhecida como *Appreciative Inquiry* (Inquérito de Apreciação), que é um modelo que busca engajar as partes interessadas em mudanças auto-determinadas (Mohr e Watkins, 2002). Por exemplo, uma equipe de funcionários se sente valorizada quando levada para visitar instituições, similares ou não, que se destacam, por exemplo, em *customer service* (serviço ao usuário) para conhecer seus modelos. Por sua vez, essas instituições apreciarão a oportunidade de compartilhar suas lições aprendidas para alcançar a excelência.

Quando gestores e a instituição como um todo reconhecem criativamente os esforços dos funcionários, isso impacta diretamente no senso de propósito e engajamento dos mesmos, incentivando-os a um melhor

5 Modelo de avaliação de 360 graus: um *feedback* de 360 graus (também conhecido como *feedback* de vários avaliadores, *feedback* de várias fontes ou avaliação de várias fontes) é um processo por meio do qual os *feedbacks* de subordinados, colegas e supervisor(es) de um funcionário, bem como uma autoavaliação pelo próprio funcionário, são reunidos (Wikipedia, 2021).

6 Menos de 11% dos incentivos financeiros se traduzem em melhor atendimento ao usuário (Ciotti, 2021).

7 Mais informações sobre THRUUE disponíveis em: <https://www.thruue.com/>. Acesso em: 5 maio 2021.

desempenho individual e/ou coletivo, e consequentemente tem um melhor impacto no serviço prestado ao usuário. Segundo Hyken, o engajamento positivo está baseado em componentes que se interconectam, como inovação, realização, apreciação, maestria, conexão e bem-estar dos funcionários (Hyken, 2017).

Segundo Bucăța, a comunicação é um dos componentes primordiais na gestão de uma instituição para a formação de equipes e obtenção de desempenho de excelência (Bucăța, 2017). Muito se fala sobre trabalho em equipe (*teamwork*) e seu benefício, tanto individual quanto coletivo. Todavia, a gestão de excelência se alcança quando cada um se empenha para o sucesso da outra pessoa na equipe, o que vem ao encontro da filosofia da sociomuseologia, de forma inclusiva e dialógica. O processo ocorre com todos, para todos e a partir de todos.

Assim sendo, o ponto crucial para gestores é investir tempo e esforço para implantar uma cultura de reconhecimento da força de trabalho e manter o sistema de gestão de funcionários integrado e alinhado com a missão e os valores fundamentais da instituição e da comunidade à qual ele pertence.

Gestão de usuários

Criar um serviço de excelência também inclui envolver consciente e estrategicamente os próprios usuários. Isso significa, em alguns casos, capacitar os usuários a desempenharem um papel maior nos serviços dos quais precisam, criando um maior nível de comprometimento e confiança (Frei e Morriss, 2012). Por outro lado, isso exige da instituição um plano para gerenciar incertezas e variabilidades, uma vez que usuários diferentes podem não querer o mesmo serviço ao mesmo tempo ou em um momento conveniente para a organização; ou diferentes usuários têm diferentes habilidades e conhecimentos para realizar ações por si mesmos sem muita orientação; ou podem ter definições diferentes de qualidade para o mesmo tipo de serviço, o que se torna muito subjetivo para fins mensuráveis.

A tecnologia pode ser chave para expandir o papel participativo do usuário. Todavia, sua utilização somente funciona quando o objetivo principal é aumentar a qualidade da experiência individual ou coletiva do serviço e tornar o serviço mais conveniente ou personalizado para os usuários.

Uma das considerações na gestão de usuários também deve levar em conta que o trabalho precisa ser projetado para as habilidades do usuário, o qual não têm necessariamente os mesmos conhecimentos e habilidades que os funcionários treinados e/ou dos *experts*. Voluntários, estagiários, membros da comunidade em geral podem abraçar a oportunidade de realizar algumas tarefas no museu, como, por exemplo, curadorias participativas, montagem/desmontagem de exposições, monitoria, trabalhos selecionados de preservação do acervo, dentre outros. Ou seja, o mais importante é criar empatia e um ambiente participativo e acolhedor entre todos os *stakeholders*.

O engajamento do usuário e seu *feedback* são fundamentais para o sucesso de qualquer modelo de gestão. Promover *feedback* construtivo, tendo em conta que as reclamações e dificuldades fornecem uma enorme quantidade de dados, ajuda a implementar ajustes na estratégia e refinar o modelo de gestão dos serviços aos usuários. Uma vez que a excelência em qualquer atividade também está ligada à transparência, as reclamações não devem ser tamponadas de forma alguma.

CONCLUSÃO

A cultura de excelência é uma combinação de muitos esforços de cada pessoa em uma instituição. Em outras palavras, a cultura de excelência é aquela em que cada indivíduo da instituição realiza seu trabalho a um excelente nível todos os dias. Por sua vez, a excelência só pode ser alcançada quando a mentalidade de todos está engajada no design e na cultura de excelência e quando cada pessoa envolvida com a instituição está ciente de que cada ação impacta o resultado.

A autoconsciência – como pessoa, equipe ou instituição – e a reavaliação regular dos processos de gestão de usuários devem ser consideradas ações críticas necessárias para estabelecer uma cultura sustentável de excelência. Assim sendo, é importante dedicar tempo real aprendendo com os

usuários, conversando com eles e conhecendo seus valores. Além disso, a instituição deve procurar desafiar suas suposições e acolher mudanças em todos os níveis quando for necessário.

Usuários são todos aqueles que participam das atividades da instituição, dentro ou fora dela, incluindo também a comunidade à qual a instituição serve e pertence.

Para gestores de instituições culturais, como museus, bibliotecas, arquivos, entre outros, o entendimento e aceitação de que não se pode ser bom em tudo são fundamentais para investir recursos estrategicamente de acordo com a missão da instituição. Além disso, as decisões devem levar em consideração a escuta atenta de todos os *stakeholders* de forma proativa para decidir, por exemplo, o que poderia ser feito com uma qualidade inferior ou o que não seria implementado de nenhuma forma.

Convidar e aceitar que os usuários participem das atividades da instituição acrescenta valor às atividades com as quais eles se identificam. Nesse sentido, os usuários desenvolvem um senso de engajamento, pertencimento e compromisso com a instituição e, portanto, tornam-se agentes influenciadores da cultura de um modelo de gestão de excelência. Além disso, é importante valorizar o fato de que cada usuário é único e diverso e ficar atento e aberto para aprender com todos os usuários, inclusive os insatisfeitos.

Da mesma forma, os funcionários da instituição estão ansiosos para ser úteis e participar e, por conseguinte, devem ser envolvidos nas atividades e decisões de forma transversal, dialógica, participativa, também para avaliar os serviços prestados e fornecer ideias de melhoria. Gestores devem procurar investir tempo e esforço para reforçar uma cultura de reconhecimento de sua força de trabalho, inclusive através de incentivos, de forma criativa e individualizada.

A gestão ágil, por exemplo, através de equipes menores, pode ajudar no gerenciamento de incertezas e no resultado geral de integração das equipes da instituição. Assim sendo, gestores devem procurar implementar práticas ágeis de gestão, de forma interativa, antecipando possibilidades e quebrando processos complexos das atividades em fluxos de trabalho de menor magnitude, configurando pequenas equipes para enfrentá-los.

A inovação não acontece facilmente quando as pessoas estão sobrecarregadas e inundadas de atividades. Nem quando a instituição depende somente de alguns poucos funcionários, chamados de “superfuncionários”. O tempo de reflexão é a base para a criatividade. Por essa razão é importante promover uma cultura de apreciação pelo tempo de reflexão e pelo “*down-time*”, onde todas as sugestões são levadas em consideração de forma equitativa e sem hierarquias dentro da instituição.

Como sempre, a comunicação é um dos pontos fundamentais para o sucesso de qualquer iniciativa ou gestão, entendendo que cada usuário é único e deseja ter uma experiência individualizada. Por isso, gestores devem procurar fazer comunicações claras e fáceis de forma proativa, comunicando com os usuários antes mesmo que eles perguntem. Tudo isso tendo em vista a natureza pluralizada dessas ações de comunicação, que devem buscar identificar e se comunicar com os vários tipos de usuários e, ao mesmo tempo, atendê-los de forma diferenciada.

Tendo em vista a função social das instituições culturais, como, por exemplo, os museus, o serviço ao usuário deve estar focado na comunidade e suas necessidades. Os princípios da sociomuseologia ressaltam que, como uma instituição a serviço da sociedade, o museu deve procurar refletir sobre o que faz, o que oferece, como, para e com quem atua de forma autêntica, interativa e integrada, proporcionando assim uma experiência individual e/ou coletiva de qualidade. Em outras palavras, o museu deve procurar ser relevante e acessível à comunidade da qual faz parte, através de práticas inclusivas e dialógicas. Por sua vez, a comunidade acaba tornando-se a base de sustentabilidade do museu. Afinal, todos somos usuários, todos somos comunidade.

Por fim, o exemplo de excelência no serviço ao usuário deve fazer parte do comportamento de todos na instituição, independentemente de sua posição hierárquica, abraçando possibilidades e lembrando que o serviço ao usuário começa com cada um de nós.

REFERÊNCIAS

- AMANN, W., Steger, U. e Maznevski, M. (2015). “The future of managing complexity”. In: AMANN, W., Steger, U. e Maznevski, M. *Managing Complexity in Global Organizations*. Hoboken, Wiley, pp. 261-263.
- BARBIER, R. (1998). “A escuta sensível na abordagem transversal”. In: BARBOSA, J. G. (Coord.). *Multirreferencialidade nas Ciências e na Educação*. São Carlos, Editora da UFSCar, pp. 168-169.
- BUÇATA, G. & RIZESCU, M. (2017). The role of communication in enhancing work effectiveness of an organization. *Land Forces Academy Review*, 22. DOI: <https://doi.org/10.1515/raft-2017-0008>.
- CIOTTI, G. (2021). Understanding consumer behavior to convert more customers. Disponível em: <https://www.helpscout.com/consumer-behavior/>. Acesso em: 5 maio 2021.
- FRANKLIN, B. (2021). Quotes. Disponível em: https://www.brainyquote.com/quotes/benjamin_franklin_121174. Acesso em: 6 maio 2021.
- FREEMAN, R. E. (1984). *Strategic planning: A stakeholder approach*. Boston, Pitman.
- FREI, F. e MORRISS, A. R. (2012). *Uncommon service: How to win By putting customers at the core of your business*. Nova York, Harvard Business Review Press.
- HYKEN, S. (2017). *Whats Makes Good Customer Service*. Disponível em: <https://hyken.com/customer-service-culture/makes-good-customer-service/>. Acesso em: 2 maio 2021.
- HÜTTENRAUCH, W. (2017). LinkedIn. Disponível em: <https://www.linkedin.com/pulse/customer-most-important-visitor-our-premises-werner-hüttenrauch/>. Acesso em: 6 maio 2021
- INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS (2007). *Museum Definition*. ICOM.museum. Disponível em: <https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition/>.
- ILIE, Cosmin (2018). *Proceedings of the 12th International Conference on Business Excellence 2018*, pp. 446-456. DOI: 10.2478
- KOUZES, J. M. & POSNER, B. Z. (2017). *The leadership challenge: How to make extraordinary things happen in organizations*. Hoboken, Jossey-Bass Publishing.
- McAFEE, A. (2017). *The Business Impact of IT*. Disponível em: <http://andrewmcafee.org/blog>. Acesso em: 5 maio 2021.

- MELLEMSETH, H. (2016). Experience from working in bilateral projects. *Open Patriarchy Magazine, Changing Museums, Changing Communities, Changing Traditions*, Publishing House, ASTRA Museum, pp. 7-8.
- MOHR, B. J. e Watkins, J. M. (2002). *The essentials of appreciative inquiry: A roadmap for creating positive features*. Waltham, Pegasus Communications, Inc.
- MOUTINHO, M. C. (2014). Definição evolutiva de sociomuseologia: Proposta de reflexão. *Revista Cadernos do Ceom*, pp. 423-427.
- PEPPERS, D., ROGERS, M. & PINE, B. J. (2010). *Do you want to keep your customers forever?* Nova York, Harvard Business Review Press.
- PINE, B. J. (2008). *Mass customization: The new frontier in business competition*. Nova York, Harvard Business School Press.
- SCHINDLER, A. (2007). *Business smarts - Five secrets of good customer service*. Disponível em: http://albertschindler.blogspot.com/2007/08/business-smarts-exclusive-to-small_26.html.
- SCOTT, S. (2002). *Fierce conversations: Achieving success at work & in life, one conversation at a time*. Nova York, Viking.
- TIERNEY, B. (2016). *In a world full of no, Southwest Airlines is a plane full of yes*. Disponível em: <https://www.linkedin.com/pulse/world-full-southwest-airlines-plane-yes-bill-tierney/>. Acesso em: 2 maio 2021.
- VICENTE, E., CAMERO, C. & GARRIDO, M. J. (2012). Insights into innovation in European museums. *Public Management Review*, v. 14, n. 5, pp. 649-679.
- WIKIPEDIA (2021). *360-degree feedback*. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/360-degree_feedback. Acesso em: 5 maio 2021.
- YATES, D. S., MOORE, D. S. e STARNES, D. S. (2007). *The practice of statistics*. 3rd ed. Nova York, W.H. Freeman and Co.

PARTE 6

Relato de experiência

O Museu Universitário de Arte de Uberlândia (MUnA) e seu primeiro Plano Museológico: relatos de uma experiência colaborativa em tempos pandêmicos

DANIELA VICEDOMINI COELHO

TATIANA SAMPAIO FERRAZ

COLEÇÕES E MUSEUS UNIVERSITÁRIOS NO BRASIL: UMA BREVE INTRODUÇÃO

Entende-se por coleções e museus universitários os núcleos museológicos sob tutela administrativa de uma instituição de ensino superior com atuação fundamentada no princípio da indissociabilidade das atividades de ensino, pesquisa e extensão universitária.¹

De acordo com dados atualizados da Rede Brasileira de Coleções e Museus Universitários,² criada em 2017 para articular ações colaborativas direcionadas à preservação e à difusão do patrimônio cultural e científico sob guarda dessas instituições, existem no Brasil 783 núcleos museológicos universitários, dentre os quais 342 possuem a denominação de Museu (44%), 25 são planetários e 218 são herbários e/ou laboratórios.³ A atuação cotidiana dessas unidades museológicas envolve as ações de coleta, salvaguarda, pesquisa e comunicação de suas coleções, seja de forma compreensiva ou em

1 Princípio estabelecido no artigo 207 da Constituição Brasileira de 1988.

2 Mais informações em: <http://rbcmu.com.br/>.

3 Informações apresentadas pelo prof. dr. Maurício Cândido da Silva, responsável pela Rede Brasileira de Coleções e Museus Universitários, durante a comunicação Coleções e Museus Universitários como Ferramenta de Transformação Social: desafios e possibilidades, realizada no dia 30/11/2021 no âmbito da IX Jornada Integrada de Extensão e Cultura da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes).

parte. Tal setor congrega ambientes muito diversificados: de coleções (em sua tipologia, tamanho e constituição), de trajetórias históricas e de vínculos administrativos (54% são vinculados a instituições de ensino federais, 26% a instituições estaduais, 19% a instituições particulares e 8% a outros tipos).⁴

Além da sistematização de dados sobre esses núcleos museológicos, o repositório digital da Rede Brasileira de Coleções e Museus Universitários, desenvolvido por meio da plataforma Tainacan⁵ e lançado em janeiro de 2021, disponibiliza outros três conjuntos de dados relativos a pessoas, publicações e eventos.

Outra iniciativa que colabora para o melhor entendimento desse setor é o Mapa de Museus Universitários no Brasil,⁶ desenvolvido por meio de parceria entre quatro universidades federais brasileiras,⁷ sob coordenação do Museu de Astronomia e Ciências Afins (Mast), no âmbito do projeto Patrimônio Cultural de Ciência e Tecnologia e Museus Universitários: pesquisa, análise e caracterização de relações estratégicas. O mapa interativo traz uma listagem de 444 museus distribuídos nas cinco regiões do país, a partir de um recorte de 201 instituições de ensino superior registradas na plataforma oficial do Ministério da Educação (MEC).

O Instituto Brasileiro de Museus (Ibram) também possui dados sistematizados sobre museus universitários: dos 3.883 museus registrados na plataforma Museusbr,⁸ aproximadamente 6% estão ligados a instituições de ensino superior. Destes, 214 estão sob administração pública e 28 sob administração privada.⁹

4 Ibidem.

5 Mais informações em: <https://tainacan.org/>.

6 Disponível em: <https://indd.adobe.com/view/44e9e5e0-0c20-4bd0-936a-3ab0e14900a1>.

7 Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Universidade Federal de Alfenas (Unifal) e Universidade Federal de Alagoas (Ufal).

8 Mais informações em: <https://renim.museus.gov.br/museusbr/historico/>.

9 Informações apresentadas por Eneida Braga Rocha, Diretora de Difusão, Fomento e Economia dos Museus no Ibram, durante a mesa-redonda Fomento e Política Pública para os Museus Universitários: Tendências e Desafios, realizada em 20/10/2021 no âmbito do VI Fórum Permanente de Museus Universitários.

Em 2018, logo após o trágico incêndio no Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), o Tribunal de Contas da União (TCU), tomando por base as diretrizes estabelecidas pela Lei n.º 11.904 (Brasil, 2009), que estabelece o Estatuto de Museus, fez um levantamento inicial em todos os museus sob responsabilidade de órgãos e/ou entidades federais de ensino superior, procurando verificar as condições de segurança do patrimônio nessas instituições e, igualmente, aferir os principais riscos e oportunidades de melhoria na gestão patrimonial e orçamentária desses equipamentos culturais.

Esse levantamento preliminar apontou que 81% dos museus pesquisados não contam com brigada de incêndio contratada e apenas 3,8% teriam brigada própria; 74,8% dos museus não possuem Auto de Vistoria do Corpo de Bombeiros (AVCB) ou instrumento similar; 53,8% dos museus não contam com Plano Museológico; e 12,2% sofrem pela grave precariedade de estrutura de segurança (Tribunal de Contas da União, 2019). Esse panorama gerou a elaboração do Acórdão 1.243/2019¹⁰ pelo Tribunal de Contas da União (TCU), que, por sua vez, determinou ao MEC, com apoio do Ibram, a concepção de um plano de ação para implantação de medidas dedicadas à conservação preventiva desses acervos e edifícios.

Em direção ao cumprimento desse plano de ação, a Associação Nacional dos Dirigentes das Instituições de Ensino (Andifes) formou o Grupo de Trabalho de Museus Universitários, composto por docentes e bolsistas das Universidades Federais da Bahia (UFBA), de Minas Gerais (UFMG) e do Rio de Janeiro (UFRJ), para elaboração do Relatório de Análise dos Dados Coletados pelo MEC/Ibram junto aos Museus das Instituições Federais de Ensino Superior e dos Institutos. O documento, elaborado entre setembro e outubro de 2020, confirmou as fragilidades enfrentadas pelo setor: considerando um universo de 107 instituições, 88,78% dos museus pesquisados não dispõem de brigada de incêndio; 94,39% não possuem o AVCB ou instrumento similar; e 68,22% não contam com Plano Museológico por indisponibilidade de quadro técnico especializado (Carvalho, Cunha & Julião, 2020).

10 Documento público disponível no site do TCU.

Esse cenário, somado ao fato de as instituições operarem com equipes reduzidas e recursos financeiros muito limitados e a gestão de segurança e riscos às coleções estar geralmente subordinada a outras instâncias universitárias, demonstra que a diversidade do patrimônio científico e cultural brasileiro não está adequadamente reconhecida na agenda das políticas públicas do ensino superior e daquelas de preservação patrimonial.

Considerando ainda a potencialidade desses espaços e coleções para a promoção de atividades de pesquisa, ensino e extensão universitárias, e, portanto, sua relevância na formação universitária e na difusão de conhecimento para os públicos externos, o relatório recomendou algumas ações, dentre as quais destacamos: a concepção de uma política em sintonia com as singularidades dos espaços e coleções; o estabelecimento de normas e de um plano de ação que considerem a diversidade dos contextos de patrimonialização e musealização e promovam sua preservação; a criação de linhas orçamentárias direcionadas a esses espaços e coleções; o planejamento de ações de formação de equipes especializadas para a gestão de segurança, para a gestão de instituições e para a gestão de coleções; o incentivo à estruturação de redes ou sistemas que articulem a governança no enclave universitário das instituições; e, por fim, a ampliação e detalhamento do diagnóstico para aproximá-lo da realidade complexa das instituições.

Ao lado das adversidades enfrentadas pelo setor, assistimos ao crescimento da estruturação de redes colaborativas no microcosmos das próprias universidades. São sistemas que congregam uma diversidade de museus, acervos, espaços de ciência e cultura, dentre outros, dedicados à qualificação da atuação museológica dessas instituições. A mais antiga é a Rede de Museus e Espaços de Ciências e Cultura da UFMG,¹¹ criada em 2000, seguida pela Rede de Museus e Acervos (Remam)¹² da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), constituída em dezembro de 2011; pela Rede de Museus da Universidade Federal de Pelotas (UFPel)¹³ e pelo Sistema de Museus (Simu) da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), ambos de 2017; e pela Rede

11 Mais informações em: <https://www.ufmg.br/rededemuseus/index.php/a-rede/historia>.

12 Mais informações em: <https://www.ufrgs.br/remam/>.

13 Mais informações em: <https://wp.ufpel.edu.br/rededemuseusdaufpel/a-rede/>.

de Museus e Acervos da Universidade Federal de Ouro Preto (Ufop),¹⁴ criada em setembro de 2020. Todas essas redes e sistemas foram institucionalizados no âmbito das Pró-Reitorias de Extensão e/ou Cultura das respectivas universidades. Existem outras iniciativas constituídas e em constituição, como é o caso da Rede de Museus da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), que, a partir de março de 2021, passou a integrar o quadro de ações permanentes da Pró-Reitoria de Extensão da referida universidade,¹⁵ entretanto não nos cabe aqui esgotar o assunto.

Outra mobilização relevante ao fortalecimento dos profissionais e das instituições do setor é aquela relativa à organização do Fórum Permanente de Museus Universitários (FPMU). Trata-se de uma iniciativa pioneira, dentro e fora do país,¹⁶ de reunir profissionais de museus universitários. A primeira das seis edições realizadas ocorreu em 1992, encontro sediado pelo Museu Antropológico da Universidade Federal de Goiás (UFG). Os demais encontros ocorreram em 1997, no Museu de Arqueologia da Universidade de São Paulo (USP); em 2001, no Museu Câmara Cascudo da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN); em 2006 e 2018, na UFMG; e, em 2021, de forma virtual por conta da pandemia de Covid-19, na Universidade Federal do Paraná (UFPR). Procurando seguir uma periodicidade bienal, o próximo encontro está previsto para 2023, por meio de uma organização compartilhada entre Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio).

Esses encontros têm tido cada vez mais adesão de profissionais (técnicos, docentes e pesquisadores) e discentes, com repercussão crescente nos enclaves museológicos e acadêmicos. Em uma das reuniões temáticas do último FPMU, por exemplo, foi articulada a criação de um grupo de trabalho específico para discutir os desafios e as perspectivas da atuação dos técnicos

14 Mais informações em: <https://rededemuseus.ufop.br/>.

15 Mais informações em: <http://plone.ufpb.br/reumus/contents/menu/quem-somos-1>.

16 O Comitê Internacional para Acervos e Museus Universitários do Conselho Internacional de Museus (Umac-Icom) foi criado em junho de 2000 e teve sua primeira conferência anual organizada em 2001 em Barcelona. Disponível em: <http://umac.icom.museum/about-umac/umac-history/>. Acesso em: 8 fev. 2022.

em museus universitários¹⁷. Outros grupos ensaiam dinâmicas. O importante é notar que o setor está em movimento, constituindo uma diversidade de comunidades colaborativas e, ao mesmo tempo, tecendo tramas entre as mesmas.

Cabe ainda pontuar outros espaços de discussão que envolvem a elaboração de políticas culturais dentro das instituições de ensino superior, como o Fórum Nacional de Gestão Cultural das Instituições de Ensino Superior (Forcult).¹⁸ Criado em 2017 com o objetivo de promover reflexões e propostas sobre o papel da cultura nas universidades, teve sua quinta e última edição em setembro de 2021, sob coordenação da UFG em colaboração com a Rede de Cultura das Instituições Públicas de Ensino Superior de Goiás (IPES-GO). Por sua vez, o Fórum de Pró-Reitores de Extensão das Instituições Públicas de Educação Superior Brasileiras (Forproex),¹⁹ enquanto organização dedicada ao fomento de políticas acadêmicas de extensão, se configura em importante palco para articulações em defesa da qualificação dos núcleos museológicos universitários. O Forproex organiza encontros anuais, tendo sido o último (47.^a edição) realizado de forma virtual em março de 2021. A própria Andifes possui uma série de colegiados, fóruns e comissões temáticas,²⁰ dentre as quais uma específica sobre Memória, Museus e Patrimônios Culturais, Artísticos e Científicos, cujos membros são reitores e vice-reitores provenientes de sete universidades federais representativas das cinco regiões do Brasil.

Após esse breve panorama, colocaremos uma lupa nesse amplo e diverso ecossistema das coleções e museus universitários brasileiros para conhecer um pouco da realidade social do Museu Universitário de Arte da UFU.

17 Mais informações em: <http://rbcmu.com.br/gt-tecnicos/>.

18 Mais informações em: <https://www.facebook.com/forcult/>.

19 Mais informações em: <https://www.ufmg.br/proex/renex/index.php/apresentacao/forproex-e-renex>.

20 Mais informações em: <https://www.andifes.org.br/>.

O MUSEU UNIVERSITÁRIO DE ARTE (MUNA): TRAJETÓRIA EM CONTEXTO

O Museu Universitário de Arte (MUnA) da Universidade Federal de Uberlândia é o único museu especializado em artes visuais na região do Triângulo Mineiro e Alto Paranaíba num raio de quase 500 km. Enquanto órgão complementar do Instituto de Artes (IARTE) da UFU, está diretamente inserido numa comunidade acadêmica que reúne 78 docentes atuantes nas áreas de Artes Visuais, Dança, Música e Teatro e cerca de 800 discentes.²¹ Se considerarmos a totalidade das unidades acadêmicas e demais órgãos da universidade, o MUnA atende diretamente uma comunidade muito mais abrangente, formada por mais de 34 mil pessoas.²²

A construção dessa expressiva amplitude tem seu embrião na fundação do Conservatório Musical em 1957, que viria a ser reconhecido como a primeira Escola Superior de Uberlândia. Ao longo das duas décadas seguintes surgiram novas faculdades (Direito, Filosofia, Ciências, Letras, Engenharia, Ciências Econômicas, Medicina e Cirurgia), que foram reunidas na Universidade de Uberlândia (UnU), criada em 1969. Em maio de 1978, a então UnU foi federalizada através da Lei n.º 6.532, durante a gestão presidencial de Ernesto Geisel. Atualmente a UFU é composta por 30 unidades acadêmicas distribuídas em sete campi nas cidades de Uberlândia, Ituiutaba, Monte Carmelo e Patos de Minas.

A origem do museu é anterior à federalização da UFU, remonta ao ano de 1975, quando se iniciou a constituição de um acervo de obras de arte por iniciativa do então Departamento de Artes Plásticas (Deart) da extinta Faculdade de Artes, Filosofia, e Ciências Sociais (FAFCS). Após uma década, a Galeria de Arte da UFU (ou Galeria de Arte da Duque de Caxias, como ficou conhecida) foi implantada no prédio da Reitoria da Universidade como

21 Dados do Iarte de 2019 apontaram 792 alunos matriculados, dos quais 357 em cursos de Artes Visuais, 175 em cursos de Teatro, 190 em cursos de Música e 70 em cursos de Dança.

22 A comunidade UFU é composta pelo reitor Valder Steffen Júnior; pelo vice-reitor Orlando César Mantese; por 2.952 técnico-administrativos, 2.027 docentes e 29.753 discentes, ou seja, 34.734 pessoas (Cavalcanti, 2020).

espaço aberto ao público para visitação (Andrade, 2012, pp. 23-25). Uma primeira tentativa de institucionalização das ações culturais e educativas realizadas pela galeria pode ser identificada no Projeto Galeria de Arte da UFU de 1988.²³ A proposta não teve continuidade, mas as exposições continuaram a existir sob organização do Deart, ocupando espaços improvisados dentro da universidade e incrementando a coleção universitária por meio de doações de artistas.

Em 1995, o acervo reunia cerca de 90 obras de diversas tipologias: gravuras, esculturas, pinturas, desenhos e tapeçarias (Rauscher, 1995). Nesse mesmo ano, o Conselho do Deart instituiu a comissão Projeto Galeria de Arte Amílcar de Castro,²⁴ responsável pela concepção e implantação de um projeto cultural de caráter mais amplo do que a extinta Galeria de Arte da UFU. Partindo da premissa de que a cidade de Uberlândia carecia de espaços culturais públicos dedicados ao fomento das artes plásticas, a concepção desse novo espaço expositivo culminou na constituição de um museu, o atual MUnA (Andrade, 2012, p. 26).

O MUnA foi então criado em 1996 como unidade interna do Deart, tendo efetivamente iniciado suas atividades para o público em dezembro de 1998, com a inauguração de sua primeira exposição, que apresentava obras de professores e professoras do Deart (Kerinska, 2016). Com a mudança da unidade acadêmica à qual o curso de Artes Visuais se vinculava em 2010 a partir do desmembramento da FAFCS, em 2014 o museu passou a ser um órgão complementar do Iarte, por meio da Resolução n.º 16/2014 do Conselho Universitário (Consun), instrumento que regulamenta a organização e funcionamento do referido instituto.

Desde sua fundação, o museu está sediado num edifício de interesse histórico na região central de Uberlândia, o qual abrigava uma antiga fábrica de vasos de cerâmica. O imóvel foi adquirido pela UFU em meados da década de 1990 por meio de uma negociação mediada pelo seu então reitor

23 A comissão era formada pelos professores Alexandre Pereira França, Afonso Lara Leite, Beatriz Basile da Silva Rauscher e Elza Cristina dos Santos.

24 Denominação do projeto em homenagem ao importante escultor e artista plástico mineiro, um dos líderes do movimento neoconcretista ao lado de artistas como Lygia Pape, Lygia Clark e Franz Weissmann.

Nestor Barbosa de Andrade (Andrade, 2012, p. 30). Localizado no bairro Fundinho, o edifício possui localização estratégica, tanto do ponto de vista cultural quanto de circulação, num corredor cultural da cidade, ao lado de outros equipamentos congêneres – como a Biblioteca Municipal, a Casa da Cultura, a Oficina Cultural e a escola e casa de espetáculo Uai Q Dança. O antigo imóvel foi reformado para a implantação de um programa museográfico compreensivo, composto por galerias versáteis para receber exposições; reserva técnica para guarda de acervo; sala de conservação e restauro; oficinas para ação educativa; auditório com 60 lugares; e espaços administrativos.

Desde sua criação, o museu vem ampliando seu acervo iniciado em 1975, por meio de doações e aquisições (Andrade, 2012, p. 23). Formado em sua maioria por obras em papel, sendo grande parte produzida a partir de 1960, contempla representatividade de importantes artistas de projeção nacional – como Amílcar de Castro, Beatriz Milhazes, Cildo Meireles, Carlos Scliar, Cláudio Tozzi, Clóvis Graciano, Di Cavalcanti, Evandro Carlos Jardim, Fayga Ostrower, Júlio Plaza, Louise Weiss, Lucy Citti Ferreira, Maciej Babinski, Marcelo Grassmann, Maria Bonomi, Nelson Leirner, Renina Katz e Shirley Paes Leme – e outros de importância regional – como Adélia Lima, Ido Finotti, Geraldo Queiroz, Hélio Siqueira, Hélios Lima e João Virmondos.

Hoje o MUnA abriga um patrimônio cultural e artístico composto por mais de 750 obras catalogadas e recentemente disponibilizadas na internet para apreciação e pesquisa do público, por meio da plataforma Tainacan. A digitalização do acervo e a implementação de um repositório virtual foram viabilizadas no âmbito do projeto MUnA On-line: do Museu para o Mundo²⁵, contemplado pelo Edital Programa Municipal de Incentivo à Cultura (PMIC) da Prefeitura de Uberlândia, em 2020. Uma conquista importante considerando-se que menos de 1/3 das coleções universitárias disponibilizam seu acervo na web; e, dentre essas, apenas 25,66% utilizam algum tipo de repositório digital (Martins e Martins, 2021, pp. 19-22). Além da constituição e disponibilização on-line de banco de dados informatizado sobre as obras, o projeto realizou cinco minidocumentários monográficos

25 Acervo MUnA disponível em: <https://acervomuna.com.br/>.

sobre obras de destaque presentes no acervo, com depoimentos de docentes do curso de Artes Visuais e convidados/as, bem como criou uma série de materiais didáticos voltados para o/a professor/a do ensino básico.

Cabe pontuar o trabalho de catalogação precursor realizado em 2006 no âmbito do projeto MUnA: História de um Acervo, contemplado em Edital da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (Fapemig). O projeto, desenvolvido em parceria com o curso de História da UFU, sob coordenação da profa. dra. Luciene Lehmkuhl, viabilizou a catalogação de 109 obras e um total de 208 itens. Além de promover a visibilidade de obras do acervo de autoria de artistas regionais e docentes pouco expostas, o projeto teve importante impacto na vida acadêmica das alunas bolsistas envolvidas, as quais utilizaram a experiência para a elaboração de projetos de pesquisa, que, por sua vez, foram propulsores de oportunidades profissionais.

Desde sua fundação, o museu tem se dedicado a preservação, fomento e formação em artes visuais por meio de diversas ações: incremento de seu acervo e projetos de catalogação e extroversão de sua coleção; atividades educativas e culturais (palestras, seminários de pesquisa, oficinas livres); e edital anual de exposição de alcance nacional. Trata-se de uma sólida trajetória que recentemente amadureceu mais uma etapa importante de sua existência: a elaboração participativa de seu primeiro Plano Museológico, ocorrida ao longo de 2020, na gestão da profa. dra. Tatiana Sampaio Ferraz.

O PRIMEIRO PLANO MUSEOLÓGICO DO MUNA

Em 2009, a Lei n.º 11.904 estabeleceu o Estatuto de Museus, que traz um conjunto de diretrizes para o campo de atuação museológica. O referido documento assinala a importância da elaboração do Plano Museológico, entendido como

[...] ferramenta básica de planejamento estratégico, de sentido global e integrador, indispensável para a identificação da vocação da instituição museológica para a definição, o ordenamento e a priorização dos objetivos e das ações de cada uma de suas áreas de funcionamento, [...] constituindo instrumento fundamental para a sistematização do trabalho interno e para a atuação dos museus na sociedade. (Brasil, 2009)

As orientações compreendidas no Estatuto de Museus ecoaram na concepção da política cultural da UFU (2019) pelo Consun, ao destacar a execução de planejamento museológico enquanto diretriz para a preservação e divulgação do patrimônio cultural e artístico sob guarda das unidades museológicas integrantes do Sistema de Museus (Simu)²⁶ da UFU. Essas legislações mobilizaram tanto a Pró-Reitoria de Extensão e Cultura (Proexc) da UFU a criar um Programa de Apoio aos Museus da universidade, o Promus, quanto o Conselho do MUnA a vislumbrar a possibilidade de criar seu primeiro plano museológico por meio desse programa de fomento. Ao longo do segundo semestre de 2019, o conselho do museu elaborou um projeto para a criação do plano e submeteu-o ao Edital Promus 2020. Tendo sido finalmente contemplado, o MUnA pode contratar com recursos extras (externos a seus recursos anuais advindos de um percentual do orçamento geral do Iarte) uma consultoria em museologia para a elaboração do seu primeiro Plano Museológico.

O processo de planejamento iniciou-se em abril de 2020, logo após ter sido decretado o estado de calamidade pública no Brasil devido à pandemia da Covid-19, impactando em medidas drásticas de isolamento social, de trabalho remoto pela equipe técnica do museu, e interrupção da visitação pública com fechamento de sua sede. Em novembro de 2020, quando a versão final do Plano Museológico foi entregue à coordenação do museu, boa parte das medidas preventivas permaneciam ainda vigentes.

A metodologia de trabalho teve por princípio dar voz a todos os membros da equipe técnica do museu: coordenação geral, coordenadores/as de setor, bolsistas de extensão e equipe terceirizada (secretaria, limpeza e portaria). O processo foi enriquecido pela participação de ex-gestores/as do museu, ex-colaboradores/as, uma docente do curso de Jornalismo (que posteriormente assumiu a Coordenação de Comunicação) e um técnico servidor do departamento financeiro do Iarte. O processo todo contou com

26 O SIMU é composto pelas seguintes unidades museológicas: Museu da Biodiversidade do Cerrado (MBC), Museu Dica – Diversão com Ciência e Arte, Museu do Índio (Musíndio), Museu de Minerais e Rochas (MMR), Museu Universitário de Arte (MUnA).

a contribuição de 17 pessoas,²⁷ possibilitando a constituição de um ambiente de reflexão e partilha e a promoção de uma percepção alargada do funcionamento de uma instituição museológica, articuladora de sua visão estratégica com aquela da esfera operacional.

O cronograma de trabalho foi estruturado em três etapas: reposicionamento conceitual (Etapa 1); diagnóstico setorial (Etapa 2) e priorização de ações para cada um dos 12 programas museológicos²⁸ (Etapa 3).

Etapa 1 – Reposicionamento Conceitual/Perfil Museológico

O desenvolvimento desta primeira etapa contemplou a análise de documentos constitutivos do museu (Resolução n.º 16/2014 do Iarte e Regimento MUnA) e de fontes bibliográficas produzidas no âmbito da UFU sobre o museu (coleção, exposições e ações educativas e culturais); a realização

27 Nomeadamente: profa. dra. Tatiana Sampaio Ferraz (Coordenadora Geral e do Setor de Acervo e Presidenta do Conselho Gestor); profa. dra. Daniela Franco Carvalho (Docente do Instituto de Biologia da UFU, Coordenadora do Setor de Ação Educativa e Membro do Conselho Gestor); profa. dra. Mirna Tonus (Docente do Curso de Jornalismo da UFU que assumiu a Coordenação do Setor de Comunicação, e Membro do Conselho Gestor); prof. dr. Rodrigo de Freitas Rodrigues (Docente do Curso de Artes Visuais, Coordenador do Setor de Expografia e Montagem e Membro do Conselho Gestor); prof. dr. Douglas de Paula (Docente do Curso de Artes Visuais da UFU, Coordenador dos setores de Programação Visual e Informática e Membro do Conselho Gestor); Natália Marques Correia (Secretária); Eduarda Cardoso, Laís Martins Bernardes, Patrick Alexander S. Gomes e Vinícius Delavechia (Bolsistas); profa. dra. Beatriz Basile da Silva Rauscher (Docente do Curso de Artes Visuais da UFU e ex-coordenadora geral do museu); prof. dr. Marco Antônio P. de Andrade (Docente do Curso de Artes Visuais da UFU, Membro do Conselho Gestor e ex-coordenador geral do museu); Danilo Cardoso do Nascimento (Servidor do Departamento Financeiro do Iarte-UFU); profa. dra. Luciene Lehmkuhl (ex-docente do Curso de História da UFU e Coordenadora do projeto MUnA: História de um Acervo); Fabiana Carvalho de Oliveira (ex-aluna da UFU e bolsista no projeto MUnA: História de um Acervo); Ueslei Almeida Pacheco (aluno do curso de Artes Visuais da UFU e representante do corpo discente no Conselho Gestor); Claudio Luiz (supervisor das equipes terceirizadas de limpeza e zeladoria pela empresa RCA).

28 Programas: Acervo; Acessibilidade Universal; Arquitetônico e Urbanístico; Comunicação; Educativo e Cultural; Exposições; Financiamento e Fomento; Gestão de Pessoas; Institucional; Pesquisa; Segurança e Socioambiental.

de análise SWOT²⁹ por meio de aplicação de questionário enviado à equipe; e, sobretudo, o estabelecimento de uma agenda periódica de reuniões virtuais por meio da plataforma Conferenciaweb, onde se discutiam amplamente os documentos e os dados coletados.

O diagnóstico da instituição foi construído, assim, a partir da análise desse conjunto de documentos e dados sistematizados. Nele, procurou-se evidenciar traços característicos da trajetória histórica do museu e território de atuação; pontos fortes e fracos no ambiente interno; e oportunidades e ameaças no ambiente externo.

O planejamento conceitual da instituição foi elaborado por meio da (re)definição de sua missão, visão, conjunto de valores e objetivos estratégicos. Enquanto a missão procurou expressar o papel da instituição na sociedade, sua razão de ser e de existir, a visão projetou sua imagem desejada no futuro. Por sua vez, o conjunto de valores e objetivos estratégicos elaborados (gerais ou específicos para cada área de atuação) teve por meta oferecer diretrizes para a atuação cotidiana da instituição.

As discussões nesta fase já sinalizavam referenciais importantes: atuação do museu fundamentada no tripé Ensino-Pesquisa-Extensão da estrutura universitária da UFU à qual pertence e, ao mesmo tempo, atenta quanto ao seu potencial como conectora entre a universidade e a comunidade externa. Ou seja, para além da comunidade universitária da UFU, o museu tinha muito claro seu papel cultural enquanto equipamento inserido na cidade de Uberlândia (principalmente por sua localização fora do campus universitário, numa malha urbana central e conectada com outros equipamentos culturais), e que reverbera no entorno regional (Triângulo Mineiro e Alto Paranaíba).

29 O nome SWOT origina-se dos termos em inglês: *Strengths* (Forças), *Weaknesses* (Fraquezas), *Opportunities* (Oportunidades) e *Threats* (Ameaças). A matriz SWOT é uma ferramenta de gestão para indicar e refletir sobre as forças e fraquezas da instituição em seu ambiente interno e oportunidades e ameaças no ambiente externo. É frequentemente utilizada no campo das instituições museológicas.

As reflexões já indicavam igualmente algumas ações prioritárias, como a revisão do programa de bolsistas³⁰ e do organograma do museu, que foram amadurecidas à medida que se avançava e aprofundavam-se as discussões sobre os programas museológicos nas etapas seguintes.

O diagnóstico escancarou muitas adversidades enfrentadas pelo museu, dentre as quais: contingências de recursos humanos, materiais, estruturais e orçamentários; falta de visibilidade dentro da própria UFU; pouca integração com a vizinhança (bairro); e pouco diálogo com os órgãos municipais. Tais desafios são por vezes circunstancialmente aplacados com o incrível potencial criativo e de trabalho das coletividades de docentes, discentes e colaboradores/as, comprometidas com a trajetória do MUnA. Ao final, avaliou-se que a instituição cumpre um papel importante na universidade e na cidade, estimulando reflexões e constituindo-se em espaço privilegiado para a formação e experimentação artística ao longo de seus 25 anos de atuação.

Ao final desta etapa, chegou-se à concepção de uma primeira versão do Perfil Museológico do MUnA, que centralizava sua missão na preservação, fomento e valorização da produção de artes visuais e o projetava como instituição museológica universitária de referência para a formação de públicos, fomento à pesquisa e valorização da produção em artes visuais.

Etapa 2 – Diagnóstico setorial

A partir dessa primeira versão do Perfil Museológico, a metodologia desenhada para a Etapa 2 foi a aplicação de questionários dirigidos aos setores específicos do museu, e discussão dos mesmos em 14 reuniões setoriais virtuais realizadas igualmente por meio da plataforma Conferenciaweb. A elaboração dos questionários baseou-se nos roteiros apresentados na publicação *Subsídios para a elaboração de planos museológicos* (Ibram, 2016).

30 O MUnA é provido com quatro bolsas de extensão da Diretoria de Cultura (Dicult)/Pró-Reitoria de Extensão e Cultura (PROEXC), voltadas à graduação.

O processo considerou ainda o levantamento e a análise de fontes documentais e bibliográficas sobre o museu, seu acervo, exposições e ações educativas e culturais e de documentos e publicações produzidas no âmbito do Ibram e do Conselho Internacional de Museus (Icom).

Além do diagnóstico dos 12 programas museológicos, uma das reuniões dedicou-se exclusivamente ao impacto da pandemia do Covid-19 nas atividades do MUNA. Diante do fechamento do museu à visitação, a crise sanitária acelerou reflexões sobre como ampliar canais de comunicação on-line e diversificar sua oferta de ações virtuais para permanecer em contato com seus públicos. Nesse contexto, o MUNA reorganizou seu calendário de exposições, contemplando mostras virtuais; criou conteúdos semanais sobre o acervo e sobre exposições e eventos passados (#tbt) na forma de postagens em suas redes sociais (Instagram³¹ e Facebook³²); realizou conversas com artistas ao vivo pelo Instagram (*Lives*); e criou uma conta no YouTube para transmitir eventos ao vivo, a exemplo do primeiro webnário, “Museus em Tempos de Pandemia: perspectivas”,³³ no âmbito do programa #MUSEUEMDEBATE; da palestra “Museologia: história, conceitos e aplicações”; e das duas mesas-redondas no âmbito do lançamento do portal do acervo on-line.

Outra medida fundamental implementada foi a organização de uma escala de revezamento entre Coordenação Geral e coordenadores/as de setor para a realização de visitas técnicas periódicas ao museu para monitoramento dos espaços, do acervo e da climatização. A equipe do museu esteve atenta às recomendações de órgãos do setor museal brasileiro e internacional para a reabertura das instituições³⁴ e às diretrizes de Comitê Gestor da própria UFU e da Prefeitura de Uberlândia.

31 <https://www.instagram.com/muna.ufu/>.

32 <https://www.facebook.com/MUNA.UFU/>.

33 O webnário teve a participação da historiadora e profa. Nainora de Freitas e do arquiteto Nilton Campos, diretor do Museu de Arte de Ribeirão Preto (MARP), com condução do artista e prof. Rodrigo Freitas, membro do conselho do MUNA, e da Coordenadora Geral do MUNA, profa. dra. Tatiana Sampaio Ferraz. O evento está disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=HLzozfY7C-g>.

34 Existe um repositório coletivo de protocolos de reabertura disponível no site do ICOM em: <https://www.icom.org.br/?p=1954>.

Os principais assuntos e reflexões discutidos nesses encontros temáticos foram organizados por programa museológico e sistematizados em um único e extenso documento, acompanhado de uma proposta preliminar de organograma e de planos de ação setoriais. Essa “grande ata” foi compartilhada com a equipe técnica do MUnA para apreciação e orientou as discussões finais do documento, realizadas no último estágio do roteiro de trabalho estabelecido.

Etapa 3 – Priorização de ações para cada um dos 12 programas museológicos

Esta etapa final foi direcionada a análise, complementos e priorização de ações para cada um dos 12 programas por meio de uma reunião de discussão entre pares, e uma segunda e última reunião final para revisão do Perfil Museológico proposto na Etapa 1. Dessa vez, os encontros foram realizados através da plataforma Microsoft Teams, o que permitiu criar salas de discussões paralelas.

Na primeira reunião os/as colaboradores/as foram divididos/as em dois grupos para indicarem as ações prioritárias dentre as inicialmente sugeridas e avaliar igualmente sua exequibilidade a curto, médio e longo prazo. Os resultados foram confrontados em segunda e última reunião, que proporcionou o amadurecimento de diretrizes para a Linha Programática de Ações do MUnA, em conformidade com um organograma factível para o museu.

O plano de ação “Covid-19” reforçou a importância de planejamento para a reabertura do museu por meio da elaboração de protocolos e captação de recursos junto ao Iarte para implementação de medidas de segurança preventiva (por ex.: aquisição de equipamentos de proteção individual, álcool em gel e lixeiras sem acionamento manual; reforço na equipe de limpeza para cumprir protocolos de higienização constante; sinalização de percurso expositivo, de orientação ao público; adaptação espacial, etc.).



Fonte: Plano Museológico do MUnA.

Figura 1 – Organograma MUnA – versão final

Ao final desta etapa, chegou-se à versão consolidada do Plano Museológico do MUUnA,³⁵ que contemplava: Perfil Museológico revisado, uma nova versão de organograma e uma Linha Programática de Ações para as diversas áreas de trabalho do museu (a curto, médio e longo prazo), com indicações de gestão compartilhada entre as coordenadorias, quando pertinente.

A EXPERIÊNCIA DO 1.º PLANO MUSEOLÓGICO DO MUNA: PERSPECTIVAS ATUAIS E FUTURAS

A experiência do processo de elaboração do 1.º Plano Museológico do MUnA foi conduzida pela intensa participação da equipe técnica do museu, visando à consolidação de um documento compreensivo, em sintonia com as expectativas da equipe e realidade da instituição, para os seus próximos cinco anos de atuação. Apesar da atmosfera de insegurança constante por conta da pandemia, a equipe de colaboradores do museu enxergou a “maratona” de

35 Versão completa disponível no site do IARTE em: http://www.iarte.ufu.br/sites/iarte.ufu.br/files/media/publicacoes/21_03_02_plano_museologico_muna.pdf.

exercícios e reuniões que demanda o desenvolvimento de um plano museológico como uma oportunidade única de reflexão sobre o papel atual e futuro do MUnA.

Interessante pontuar que, paralelamente ao aprofundamento das discussões, algumas ações já iam sendo implementadas. Destaca-se a estruturação de uma coordenadoria de comunicação assumida pela profa. dra. Mirna Tonus, do Curso de Jornalismo, que, inclusive, participou das discussões finais realizadas na Etapa 3. Tal setor tem sido desde então fundamental para o planejamento de ações de comunicação nas redes sociais – o meio de atuação principal do museu nos dois últimos anos de pandemia, durante os quais permaneceu com suas portas fechadas.

Outras iniciativas foram elaboradas no início de 2021, mobilizadas pelas discussões coletivas decantadas nas linhas de ações desenhadas no Plano Museológico. É o caso, por exemplo, do Programa #MUnA25anos, organizado em comemoração aos 25 anos de fundação do museu,³⁶ que seguiu uma das ações prioritárias estabelecidas no Plano, qual seja, a de elaborar um projeto de memória institucional do MUnA, cujas ações realizadas no passado estavam dispersas no tempo e nas memórias individuais de seus/suas colaboradores/as.

O programa reuniu uma série de depoimentos dos/as ex-gestores/as do museu ao longo de 2021, entrelaçados com intensa pesquisa nos arquivos da instituição por meio da qual a equipe levantou documentos e materiais iconográficos que foram editados e publicados no perfil do MUnA no Instagram. Os relatos evidenciaram muitas reciprocidades entre uma museologia de caráter social, enquanto ferramenta de desenvolvimento humano, e a trajetória do museu, enquanto prática social, na qual podemos observar o entendimento do MUnA como lugar de experimentação, laboratório de ensino e pesquisa e conector de sujeitos, grupos sociais, territórios e tempos.

O próprio processo de desenvolvimento do Plano Museológico também contou com momentos de extroversão elaborados em atividades extensionistas para o público em geral – como a realização de uma palestra

36 A programação contemplou uma série de conversas ao vivo com ex-gestores do MUnA e estão acessíveis no IGTV do perfil do museu no Instagram.

veiculada pelo YouTube do museu³⁷ e a oferta de um minicurso com 20 vagas no formato remoto,³⁸ ambos sobre museologia, viabilizados pelo mesmo projeto contemplado pelo Edital Promus. Tais ações possibilitaram o alargamento das discussões para fora do âmbito do MUnA, bem como sensibilizaram a comunidade universitária sobre o assunto.

Durante a gestão 2020-2021, período no qual a sede do MUnA esteve fechada por conta da pandemia, as ações do museu se voltaram para as redes sociais, a fim de manter uma comunicação permanente com seus diversos públicos e alcançar outros ainda desconhecidos. Nesse contexto, e na oportunidade de trabalhar a partir do seu acervo disponível para consulta na internet desde novembro de 2020, a equipe soube explorar suas potencialidades em conteúdos elaborados especialmente para o Instagram (#Acervo-MUnA), a partir da seleção de obras singulares – de artistas locais e outros de âmbito nacional e internacional –, estimulando o compartilhamento de olhares sobre a arte contemporânea ali presente, potencializados por *lives* com especialistas convidados.

Paralelamente à difusão do acervo na internet, o Plano Museológico sinalizara a necessidade de se desenhar uma política de aquisição e descarte para o setor, uma vez que até então as consultas eram direcionadas ao Conselho Gestor, que apontava uma comissão específica para análise. Essa lacuna foi ao mesmo tempo mobilizada pela gestão para ser pensada a partir das discussões sobre minorias, especialmente de gênero e raça. Em março de 2021, instituiu-se a Comissão para Elaboração da Política de Acervo do MUnA-UFU, que passou a se reunir mensalmente, com colaboradores externos ao conselho gestor, com discussões pautadas sobretudo na equidade de gênero (com os indexadores do banco de dados do acervo on-line, foi possível identificar lacunas de representatividade na coleção, especialmente de raça e gênero). Para subsidiar a elaboração da política, a comissão construiu diálogos com outras instituições – com museólogos/as do Museu de Arte Contemporânea

37 Palestra “Museologia: história, conceitos, aplicações” realizada em julho de 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=n0Ko9p-Aw9c>.

38 Minicurso “Plano Museológico como ferramenta de planejamento estratégico” realizado em setembro de 2020.

(MAC/USP) e da Pinacoteca do Estado de São Paulo e docentes do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP) – e percebeu-se que esses processos autoavaliativos são mais fáceis de ser encaminhados em instituições de menor porte. Aproveitando-se disso, a comissão, presidida pela profa. dra. Tatiana Sampaio Ferraz, submeteu uma proposta de reunião temática para o Fórum de Museus Universitários, cujo encontro ocorreu em outubro de 2021, sob o título Políticas de Afirmação e Acervos Museológicos: Diálogos Possíveis entre Coleções e Marcadores Sociais. A comissão segue com seus trabalhos, sob nova coordenação, esperando com isso dar andamento às discussões para a formulação de políticas de acervo mais inclusivas.

O diagnóstico aferido no museu confirmou uma realidade recorrente em museus ligados a instituições federais de ensino superior no Brasil: um museu que sofre com as contingências financeiras da universidade; cuja equipe exígua tem grande rotatividade, com coordenadorias que precisam dividir seu tempo de gestão com as demais atividades acadêmicas; e que padece da falta de (re)conhecimento de seu importante acervo como patrimônio cultural e científico universitário. Ao mesmo tempo, o ambiente acadêmico da UFU revelou ser uma fonte riquíssima de recursos (humanos e materiais) para o museu, que, por sua vez, se constitui em elemento integrador entre a Universidade e sua comunidade acadêmica e os habitantes da cidade, da região e do país. Ou seja, uma relação de troca que precisa ser reconhecida e fortalecida, pautada em um conjunto de ações articuladas, comprometidas com o exercício da função social por ambas as instituições.

Há muito o que se fazer pelo MUnA e pelos museus universitários no país, mas é preciso aproveitar os recursos humanos e a diversidade de expertise presente nas universidades para que os museus sigam fortes e atuantes na difusão e no fomento à arte e à cultura. Para tanto, é preciso revisitar o plano museológico periodicamente, estabelecer diálogos permanentes com outras instâncias da universidade (no caso do MUnA, especialmente com o Simu), da municipalidade (outros equipamentos culturais) e da cadeia museal (museus mundos afora), e estar aberto às novas formas de comunicação e de arte, sempre.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, A. M. (2001). *Museus e Coleções Universitários: por que museus de arte na Universidade de São Paulo?* Tese de doutoramento em Ciência da Informação e Documentação. São Paulo, Universidade de São Paulo.
- ANDRADE, A. P. de. (2012). *MunA e seu acervo: lugar de memória e esquecimento*. Dissertação de mestrado em Linguística. Uberlândia, Universidade Federal de Uberlândia.
- BRASIL (2009). *Lei n.º 11.904, de 14 de janeiro de 2009*. Institui o Estatuto de Museus e dá outras providências. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2009/lei/11904.htm. Acesso em: 2 mar. 2022.
- BRASIL (2013). *Decreto n.º 8.124, de 17 de outubro de 2013*. Regulamenta dispositivos da Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009, que institui o Estatuto de Museus, e da Lei nº 11.906, de 20 de janeiro de 2009, que cria o Instituto Brasileiro de Museus - Ibram. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2013/decreto/d8124.htm. Acesso em: 2 mar. 2022.
- BRUNO, M. C. O. (coord.). (2010). *O ICOM/Brasil e o pensamento museológico brasileiro: documentos selecionados*. São Paulo, Pinacoteca do Estado/Comitê Brasileiro do Icom. v. 1 e 2.
- CÂNDIDO, M. M. D. (2013). *Gestão de museus, diagnóstico museológico e planejamento: um desafio contemporâneo*. Porto Alegre, Medianiz.
- CARVALHO, C. R.; CUNHA, M. N. B. da & JULIÃO, L. (2020). *Relatório de análise dos dados coletados pelo MEC/IBRAM junto aos museus das IFES e dos institutos*. GT de Museus Universitários: ANDIFES.
- CAVALCANTI, M. (2020). *Alunos e servidores da UFU escolhem reitor e vice*. Disponível em: <https://comunica.ufu.br/noticia/2020/09/alunos-e-servidores-da-ufu-escolhem-reitor-e-vice>. Acesso em: 30 jan. 2022.
- CONSELHO FEDERAL DE MUSEOLOGIA (1992). *Código de Ética Profissional do Museólogo*. Disponível em: http://cofem.org.br/legislacao/_codigo-de-etica/. Acesso em: 2 mar. 2022.
- CONSELHO UNIVERSITÁRIO da Universidade Federal de Uberlândia (2014). *Resolução Nº 16/2014 do Conselho Universitário que aprova o Regimento Interno do Instituto de Artes e dá outras providências*. Disponível em: <http://www.reitoria.ufu.br/Resolucoes/resolucaoCONSUN-2014-16.pdf>. Acesso em: 2 mar. 2022.
- HERNÁNDEZ, A. I. M. (org.). (2016). *Obras comentadas: doações à coleção do Museu Universitário de Arte-MUnA*. São Paulo, edição do autor.

- INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS (2016). *Subsídios para a elaboração de planos museológicos*. Disponível em: <https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2017/06/Subs%C3%ADdios-para-a-elabora%C3%A7%C3%A3o-de-planos-museol%C3%B3gicos.pdf>. Acesso em: 2 mar. 2022.
- INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS (2018). Apostilas do curso Plano Museológico: Planejamento estratégico para museus. Disponível em: <https://saber-museu.museus.gov.br/plano-museologico-2/>. Acesso em: 2 mar. 2022.
- INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS (2020). *Recomendações aos museus em tempos de Covid-19*. Disponível em: https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2020/06/Recomendacoes_Museus.pdf. Acesso em: 2 mar. 2022.
- INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS (2009). *Código de Ética do Icom para museus*. Disponível em: http://icom.org.br/wpcontent/themes/colorwaytheme/pdfs/codigo%20de%20etica/codigo_de_etica_lusofono_iii_2009.pdf. Acesso em: 2 mar. 2022.
- INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS (2020). *Museus e o fim da quarentena: como garantir a segurança do público e das equipes*. Disponível em: <https://www.icom.org.br/?p=1920>. Acesso em: 2 mar. 2022.
- KERINSKA, N. (2016). “Apresentação”. In: HERNÁNDEZ, A. I. M. (org.). *Obras comentadas: doações à coleção do Museu Universitário de Arte-MUnA*. São Paulo, edição do autor.
- MARTINS, D. L. e MARTINS, L. C. (2021). Acervos digitais e coleções universitárias: o potencial das instituições de ensino para a promoção da cultura digital em rede. *Revista UFG*, v. 21, n. 27. Disponível em: <https://doi.org/10.5216/revufg.v21.70424>. Acesso em: 2 mar. 2022.
- MENDES, P. M. (2020). *O patrimônio museológico universitário: a formação das coleções da Universidade Federal de Lavras (UFLA)*. Lisboa, ULHT.
- RAUSCHER, B. B. da S. (2019). *Memorial ilustrado de uma professora-pesquisadora-artista-etc*. Memorial de titulação. Uberlândia, Universidade Federal de Uberlândia. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/28128/4/Memorial%20Ilustrado.pdf>. Acesso em: 2 mar. 2022.
- SILVA, M. C. da (2019). A Rede Brasileira de Coleções e Museus Universitários: proposição, pesquisa, colaboração e manifestação de apoio ao Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro e ao Instituto Brasileiro de Museus. *Revista CPC*, v. 14, n. 27, pp. 297-309. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.1980-4466.v14i27p297-309>. Acesso em: 2 mar. 2022.

TRIBUNAL DE CONTAS DA UNIÃO (2019). *Acórdão 1.243, de 29 de maio de 2019*. Disponível em: <https://pesquisa.apps.tcu.gov.br/#/resultado/portal?ts=1644348613120&gsc.q=Ac%C3%B3rd%C3%A3o%201243>. Acesso em: 13 jun. 2022.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA (2019). Política Cultural estabelecida na Resolução n.º 13/2019. Disponível em: <http://www.reitoria.ufu.br/Resolucoes/resolucaoCONSUN-2019-13.pdf>.

Sobre os autores

Alberto Luiz Schneider

Alberto Luiz Schneider é professor de História do Brasil e membro do Programa de Estudos Pós-Graduados em História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). É doutor em História pela universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e realizou pós-doutorado no Departamento de História da Universidade de São Paulo (USP) e no King's College London. É autor de *Capítulos de História Intelectual: racismos, identidades e alteridades na reflexão sobre o Brasil* (Alameda, 2019) e vários artigos publicados no Brasil e no exterior. E-mail: alberto.ls@uol.com.br e alschneider@pucsp.br. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-7308-2524>. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2320502547077538>.

Alexandre Saul

Pós-doutorado (em andamento) em Educação pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Doutor e mestre em Educação na área de Currículo pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Professor do Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Educação da Universidade Católica de Santos (Unisantos). Coordenador do Grupo de Pesquisa Currículo e Formação de Professores: diálogo, conhecimento e justiça social, vinculado à Cátedra Paulo Freire da Unisantos. E-mail: asaul@unisantos.br. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-0021-8934>. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6664628457125646>.

Beatriz Bresser Milled Haspo

Beatriz Haspo é conservadora/restauradora sênior e Collections Officer da Biblioteca do Congresso (EUA), Docente na Universidade de Maryland (EUA), responsável pelo curso de mestrado em Preservação de Bibliotecas e Arquivos e doutoranda em Museologia na Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias em Portugal. É fellow do Instituto Internacional para Conservação de Obras Históricas e Artísticas (IIC) e diretora executiva voluntária da APOYOnline – Associação para Preservação do Patrimônio das Américas. Formada em Tradução e Intérprete pela Universidade de Viena (Áustria) e em História da Arte pela Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP) (Brasil). E-mail: bhaspo@haspo.biz. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-0453-9957>.

Carlos Lima Júnior

Doutor em Estética e História da Arte pelo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP), com estágio de pesquisa no exterior pelo Centre Georges Chevrier, da Universidade de Bourgogne (França) [número processo 2016/18102-2]. É docente do curso de especialização Museologia, Educação e Cultura da PUC-SP. Membro do Grupo de Estudos Sociomuseologia, Interculturalidade, Universidade, vinculado à Cátedra Unesco Educação, Cidadania e Diversidade Cultural /Universidade Lusófona Humanidades e Tecnologias (ULHT). E-mail: crslimajr@gmail.com e crslimajr@pucsp.br. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-6684-8579>. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0665460373366096>.

Cauê Alves

Cauê Alves é doutor em Filosofia pela Universidade de São Paulo (USP). Desde 2010 é professor do Departamento de Artes da Faculdade de Filosofia, Comunicação, Letras e Artes da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (Faficla/PUC-SP). É líder do grupo de pesquisa em História da Arte, Crítica e Curadoria da PUC-SP (CNPq). Entre 2016 e 2020 foi curador-chefe do Museu Brasileiro da Escultura e Ecologia (MuBE). É autor de diversos textos sobre arte em revistas e catálogos de exposições, entre eles da mostra Mira Schendel, Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Porto, Pinacoteca do Estado de São Paulo (2014) e Tate Modern, Londres (2013). Em 2020 assumiu o cargo de curador-chefe do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM São Paulo. E-mail: calves@pucsp.br. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-0373-8989>. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0491213883627853>.

Claudinéli Moreira Ramos

Claudinéli Moreira Ramos é historiadora, mestre em Filosofia da Educação e doutoranda em Cultura e Informação pela Universidade de São Paulo (USP). Especialista em Gestão e Políticas Culturais pela Universidade de Girona, é professora da Pós-Graduação em Museologia, Cultura e Educação, da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), e do MBA em Gestão de Museus e Inovação, da Associação Brasileira de Gestão Cultural (ABGC). Pesquisadora do Grupo de Estudos Sociomuseologia, Interculturalidade, Universidade, vinculado à Cátedra Unesco Educação, Cidadania e Diversidade Cultural / ULHT. Na Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo, atuou como coordenadora das Unidades de Preservação do Patrimônio Museológico (2008-2013) e de Monitoramento e Avaliação (2013-2018). Foi representante do Fórum Estadual de Secretários da Cultura no Grupo de Trabalho para elaboração do Glossário da Cultura / Ontologia-base da Gestão Cultural, junto

ao Ministério da Cultura; conselheira fiscal do International Council of Museums Brasil (Icom-BR) e integrante do Grupo de Trabalho sobre Organizações Sociais da Secretaria de Governo do Estado. Desde 2019, atua como consultora e pesquisadora em políticas culturais e parcerias com o terceiro setor para instituições como Unesco, Fundação Getúlio Vargas, Itaú Cultural, JLeiva Cultura & Esporte e Instituto de Preservação e Difusão da História do Café e da Imigração. É membro do Grupo de Pesquisa ColabCult de Arte, Gestão e Ação Cultural, da Escola de Comunicações e Artes (ECA) da USP. E-mail: claumoreiramos@gmail.com e cmramos@pucsp.br. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-3766-8007>. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1851395776321873>.

Daniela Vicedomini Coelho

Graduada em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Mackenzie, com pós-graduação em Administração Pública pela SDA Bocconi School of Management. Mestra e Doutoranda em Museologia pela Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias (ULHT). Atuante há mais de 25 anos na gestão de desenvolvimento, produção e implantação de projetos de exposições e museus e/ou espaços museológicos, tendo integrado equipes técnicas de importantes instituições e produtoras culturais de São Paulo. De maio de 2016 a junho de 2022 ocupou o cargo de Diretora Adjunta de Produção na Base7 Projetos Culturais, tendo anteriormente exercido nessa mesma empresa os cargos de Coordenadora de Produção Executiva e Gerente de Projetos Museológicos. Presta consultorias independentes, tendo recentemente desenvolvido o primeiro Plano Museológico do Museu Universitário de Arte (MUnA) da Universidade Federal de Uberlândia. Membro do Grupo de Estudos Sociomuseologia, Interculturalidade e Universidade (SiU) no âmbito do Departamento de Museologia da ULHT com apoio da Cátedra Unesco Educação, Cidadania e Diversidade Cultural. Membro do Conselho Regional de Museologia da 4.^a Região desde 2016 e do Conselho Internacional de Museus (Icom). E-mail: danivcoelho@hotmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-2562-7067>.

Davidson Kaseker

Davidson Kaseker é mestre em Museologia pela Universidade de São Paulo (USP), especialista em Políticas Públicas pela Universidade de Girona/Itaú Cultural e em Gestão Estratégica da Sustentabilidade pela FIA Business School. Membro do Conselho Internacional de Museus (Icom) e da Associação Brasileira de Ecomuseus e Museus Comunitários (Abremc), desde fevereiro de 2022 responde pela gerência do Museu das Culturas Indígenas. E-mail: dpkaseker@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-6574-2035>. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3771517775649980>.

Felipe Martinez

Felipe Martinez é doutor em História da Arte pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e pós-doutorando no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP). Defendeu mestrado sobre as obras de Van Gogh do acervo do Museu de Arte de São Paulo (Masp), onde também trabalhou como pesquisador. Atua como professor nos principais museus e espaços culturais de São Paulo, como o Museu de Arte Moderna (MAM), o Masp e a Casa do Saber. É professor no curso de Especialização em Museologia, Cultura e Educação na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) e foi pesquisador associado no Netherlands Instituut voor Kunstgeschiedenis (RKD), na Holanda. É membro do Conselho Internacional de Museus (Icom) e da Associação Brasileira dos Críticos de Arte (ABCA). E-mail: felipemartinez@gmail.com e fsmartinez@pucsp.br. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-8330-1807>. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0536394960772726>.

Judite Primo

Doutora em Educação pela Universidade Portucalense Infante D. Henrique. Mestra em Museologia pela Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias (ULHT). Licenciada em Museologia pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Investigadora Principal da FCT-CeiED e Titular da Cátedra Unesco “Educação, Cidadania e Diversidade Cultural”. Professora nos Programas de Doutorado e Mestrado em Museologia da ULHT – no Departamento em Museologia da ULHT. Diretora da Revista Científica *Cadernos de Sociomuseologia*. E-mail: judite.primo@ulusofona.pt. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-6953-9851>.

Juliana Monteiro

Museóloga formada pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) e mestra em Ciência da Informação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). É professora do curso de especialização Museologia, Cultura e Educação, da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) e do curso técnico em Museologia, da Etec Parque da Juventude, em São Paulo. É representante nacional da empresa portuguesa Sistemas do Futuro, especializada em software de gestão de coleções culturais e consultora para projetos culturais relacionados à documentação. E-mail: julianamonteiro47@gmail.com e monteiroj@pucsp.br. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-2881-8424>. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7721095339056649>.

Luciana Pasqualucci

Pós-doutorado (em andamento) em Museologia pela Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia (ULHT). Doutora e mestra em Educação na área de Currículo pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Professora e coordenadora do curso de Especialização em Museologia, Cultura e Educação da PUC-SP. Coordenadora do Grupo de Estudos Sociomuseologia, Interculturalidade, Universidade (SiU), vinculado à Cátedra Unesco Educação, Cidadania e Diversidade Cultural. Cofundadora do Projeto PUC Museus (PUC-SP) E-mail: lucianapasqualucci@gmail.com e lplima@pucsp.br. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-0473-3589>. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6970732117221802>.

Mario Moutinho

Doutor em Antropologia Cultural pela Universidade de Paris VII-Jussieu. É arquiteto diplomado pela Escola Superior das Belas Artes de Paris (ENSBA-Lisboa). Reitor da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia (ULHT) desde 2007. Coordenador do Departamento de Museologia da ULHT, investigador do CeiED. Foi signatário da Declaração de Québec. Membro fundador, presidente e atual vice-presidente do Movimento Internacional para uma Nova Museologia – Minom-Icom. E-mail: mario.moutinho@ulusofona.pt. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-0078-6894>.

Maurício Rafael

Museólogo e gestor cultural. Doutorando em Museologia pela Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias (UHLT). Mestre pelo Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia da Universidade de São Paulo (PPGMus-USP). Atualmente é Assessor de Museologia do IDBrasil, organização social que gerencia o Museu do Futebol e o Museu da Língua Portuguesa. Professor do curso de especialização em Museologia, Cultura e Educação da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). E-mail: mauriciorafaelsp@gmail.com e mrafael@pucsp.br. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-2550-3603>. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7139821110042724>.

Raquel F. Schenkman Contier

Raquel Furtado Schenkman Contier é docente do Departamento de Arte da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) desde 2011, lecionou nos cursos de Conservação e Restauro e de Arte: História, Crítica e Curadoria. É arquiteta e urbanista e mestra na área de história e fundamentos da arquitetura e do urbanismo pela Universidade de São Paulo (USP), atuando há mais de dez anos junto ao Departamento do Patrimônio Histórico (DPH) da Secretaria Municipal de Cultura

da cidade de São Paulo, onde foi diretora entre 2019 e 2020 e membro do Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo (Conpresp). Recebeu o Prêmio APCA em 2019, na categoria de Valorização do Patrimônio Arquitetônico, pela Jornada do Patrimônio, e o Destaque Iniciativa Pública na Premiação de 100 anos do IABsp – 2021, na categoria Cultura Arquitetônica, pelo projeto Placas da Memória Paulistana. Organizou a edição n. 207 da *Revista do Arquivo Municipal*, sobre os 45 anos do DPH, lançada em novembro de 2021. E-mail: rfcontier@pucsp.br. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-8565-2803>. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3782660864055233>.

Tatiana Sampaio Ferraz

Docente de Escultura do Curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Uberlândia (UFU) desde 2016. É doutora pelo Programa de Pós-Graduação em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP), com projeto de pesquisa financiado pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes). É mestra em História da Arte pelo Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes (ECA) da USP. Formou-se em Artes Plásticas pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp). Paralelamente cursou Arquitetura e Urbanismo na Fundação Armando Alvares Penteado (Faap) e na Escola da Cidade. Como artista, desenvolve um trabalho voltado à questão urbana, operando na interface entre arte, arquitetura e urbanismo, a partir de linguagens como objetos, instalações e intervenções (<https://tferraz.wordpress.com>). Já expôs no Brasil e no exterior, e tem obras em coleções privadas e públicas, a exemplo do Museu Victor Meirelles e do Museu de Arte de Ribeirão Preto. Além da prática artística e da docência, tem experiência nas áreas de catalogação de obras e organização de acervos e arquivos de arte (colaborando com instituições, tais como: Instituto Alfredo Volpi, Associação Cultural Videobrasil e Arquivo Wanda Svevo-FBSP), bem como na área de publicações de arte (revista *numero*, *Estado da Arte*-UFU). Atualmente é coordenadora-geral do Museu Universitário de Arte (MUnA-UFU) e líder do grupo de pesquisa O Espaço Delas – artistas mulheres do tridimensional, com projeto financiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa de Minas Gerais (Fapemig). E-mail: tatiferraz@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-4444-2121>. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7418850625833514>.

Vânia Brayner

Doutora em Museologia pela Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias (ULHT), em Lisboa, bolsista Capes (BEX 2302/15-2). Mestre em Antropologia pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Professora do Departamento de Museologia da ULHT. Investigadora associada à Cátedra Unesco/ULHT em Educação, Cidadania e Diversidade Cultural. Orientadora científica do grupo de estudos Museologias Insurgentes en Nuestra América (Mina)/Cátedra Unesco/ULHT. Membro do Grupo de Trabalho de Sistematização e Difusão de Práticas e Metodologias das Políticas Culturais de Base Comunitária do Programa IberCultura Viva. E-mail: vaniabrayner2012@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-0766-4953>. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7326267217832518>.

Viviane Panelli Sarraf

Pesquisadora colaboradora e professora do Programa de Pós-Graduação em Culturas e Identidades Brasileiras do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP). Professora do Curso de Especialização em Museologia, Cultura e Educação da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Diretora e fundadora da Museus Acessíveis – Treinamento e Desenvolvimento de Acessibilidade. E-mail: vsarraf@gmail.com e vpsarraf@pucsp.br. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-7748-0052>. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3986086413052890>.

Yvone Dias Avelino

Professora Titular do Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Coordenadora do Núcleo de Estudos de História Social da Cidade (NEHSC) da PUC-SP. Editora da *Revista Cordis* – Revista Eletrônica de História Social da Cidade. Disponível em: www.pucsp.br/revistacordis. E-mail: yvonediasavelino@uol.com.br e yavelino@pucsp.br. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-6786-0572>.

Apoio



Organização
das Nações Unidas
para a Educação,
a Ciência e a Cultura



- Cátedra UNESCO
- Educação, Cidadania e Diversidade Cultural
- Universidade Lusófona
- Lisboa, Portugal



UNIVERSIDADE
LUSÓFONA

SocioMuseologia



Universidade Lusófona
Lisboa - Portugal

