



MUSEOLOGIA E PATRIMÔNIO NO BRASIL:

PESQUISA E
ANÁLISE CRÍTICA

ORGANIZADORES

Teresa Cristina Moletta Scheiner
Helena Cunha de Uzeda

FINO TRACO



EBOOK GRÁTIS





MUSEOLOGIA E PATRIMÔNIO NO BRASIL:

PESQUISA E
ANÁLISE CRÍTICA

ORGANIZADORES

Teresa Cristina Moletta Scheiner

Helena Cunha de Uzeda

Todos os direitos reservados ao Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (PPG-PMUS – UNIRIO/MAST).

© Teresa Cristina Moletta Scheiner e Helena Cunha de Uzeda

Este livro ou parte dele não pode ser reproduzido por qualquer meio sem a autorização do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (PPG-PMUS – UNIRIO/MAST) e da editora

As ideias contidas neste livro são de responsabilidade de seus organizadores e autores e não expressam necessariamente a posição da editora.

CIP-Brasil. Catalogação na Publicação | Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ

M972

Museologia e patrimônio no Brasil : pesquisa e análise crítica / organizadores Teresa Cristina Moletta Scheiner, Helena Cunha de Uzeda. - Ebook - Belo Horizonte [MG]: Fino Traço, 2023.

360 p. ; 23 cm.

Inclui índice

ISBN: 978-85-8054-612-5

1. Museologia. 2. Documentação. 3. Museus - Métodos de conservação. I. Scheiner, Teresa Cristina Moletta. II. Uzeda, Helena Cunha de.



23-84022

CDD: 069.15

CDU: 069.1

Meri Gleice Rodrigues de Souza - Bibliotecária - CRB-7/6439 16/05/2023 18/05/2023



FINO TRAÇO EDITORA LTDA.

finotracoeeditora.com.br

E-BOOK GRATUITO - PROIBIDO COMERCIALIZAÇÃO

Sumário

Apresentação.....	5
Maria do Rosário Moura Pinheiro	
Documentação museológica subsidiada pelos métodos de campo arqueológicos.....	13
Luciana Messeder Ballardo e Elizabete de Castro Mendonça	
Autenticidade negociada: a valoração das réplicas dos objetos de museus.....	67
Flávio Oscar Nunes Bragança e Priscila Faulhaber	
Espetáculo, espetacularização e museu-espetáculo: antecedentes e atualidades sobre três fenômenos distintos	115
Charles Narloch e Teresa Cristina Scheiner	
A biografia cultural de objetos de museus nos domínios das ciências da saúde	181
Inês Santos Nogueira e Luísa Maria Gomes de Mattos Rocha	
Praxis museológica e redemocratização: exposições do departamento do patrimônio histórico de São Paulo (1983-1985 e 1989-1992)	222
Sergio Ricardo Retroz e Luiz C. Borges	
Programa de Pós-Graduação Mestrado e Doutorado em Física, Instituto de Física, Universidade Federal do Rio de Janeiro: Memória Institucional e Patrimônio Cultural da Ciência em quadro de excelência acadêmica sob o olhar da museologia.....	280
Robson da Silva Teixeira e Prof.ª Dr.ª Diana Farjalla Correia Lima	
Ecomuseus no Brasil.....	312
Vivianne Ribeiro Valença e Teresa Scheiner	

Apresentação

Maria do Rosário Moura Pinheiro¹

É com muito agrado e entusiasmo que apresentamos, a partir deste outro lado do Atlântico, a publicação ***Museologia e Patrimônio no Brasil: Pesquisa e Análise Crítica***, que agrega sete valiosos trabalhos colaborativos desenvolvidos por pesquisadores docentes e doutorados do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio – PPG-PMUS – UNIRIO/MAST. Os estudos que agora se publicam são parte integrante de pesquisas mais extensas sobretudo associadas a teses de doutorado dos primeiros autores, sob a orientação dos segundos autores. Não obstante constatar-se uma variedade de temáticas, âmbitos, objetivos e metodologias de investigação presentes na diversidade dos estudos, estes mantêm uma grande coerência epistemológica entre si, completando-se até. A contribuir para essa coerência epistemológica, concorre o facto de todos os artigos se inscreverem em referenciais teóricos e metodológicos da museologia contemporânea, com seus métodos participativos e comunitários, mostrando as potencialidades do Museu e de patrimônios musealizados na promoção do desenvolvimento social. Ficam, assim, de *livre acesso* saberes diferenciados e consolidados, ao mesmo tempo que inovadores e inspiradores. Esses trabalhos contribuem também para reforçar um dos pontos fortes do PPGPMUS, a sua cultura de produção

1. Maria do Rosário Moura Pinheiro

Doutorada em Ciências da Educação pela Universidade de Coimbra/UC. Docente da Faculdade de Psicologia e de Ciências da Educação da UC. Coordenadora do Mestrado em Educação Social, Desenvolvimento e Dinâmicas Locais. Professora colaboradora do Programa de Pós Graduação em Museologia e Patrimônio/PPG-PMUS.

e divulgação do conhecimento científico, democratizando, assim, quer o sucesso dos que são autores quer o acesso dos que são atores nos museus e/ou que são partes interessadas e envolvidas em processos de pesquisa, construção, transformação e valoração de patrimônio. É também notório o valor heurístico dos trabalhos apresentados, por colocarem não só questões e críticas pertinentes mas também por expandirem os limites e projetarem próximos passos na pesquisa, utilizando os mesmos referenciais teóricos e metodológicos.

Inspirados num *dizer popular* português: “*O Mar tem três vistas... ao longe, ao perto e lá dentro*”, convidamos quem lê este livro a *navegar* pelo Índice (*uma forma de ver ao longe*) e por esta Introdução (*uma oportunidade para ver mais perto*), para depois, em função de seus interesses, *mergulhar* dentro de cada capítulo (*como forma de ver lá dentro*) e *conhecer em profundidade* cada produção científica.

Seguimos, assim, com a apresentação sumária de cada um dos estudos que procuram, com metodologias diversas, conhecer e discutir seus temas, processos e resultados.

O primeiro dos estudos apresentados, da autoria de Luciana Ballardo e Elizabete Mendonça - **Documentação Museológica Subsidiada pelos Métodos de Campo Arqueológicos** - apresenta um trabalho de análise qualitativa das diretrizes para documentação de coleções, com vista a contribuir para a especificidade da gestão museológica de coleções arqueológicas. Numa assumida perspectiva exploratória, com procedimentos típicos de um estudo de multicaso, as autoras apresentam um quadro de referência do que consideram ser as condições fundamentais para a gestão museológica de coleções arqueológicas. Para além disso, concluem que “sempre que os métodos de campo arqueológicos foram utilizados como parâmetros para estabelecer os sistemas de identificação (...) subsidiaram o “tratamento e registro de informação na gestão de coleções arqueológicas”. O diálogo entre

a arqueologia e a museologia é constante nesse trabalho o que demonstra a força que pode ter a junção da oportunidade com a necessidade na produção de novos quadros de referência e atuação interdisciplinares.

O trabalho de Flávio Bragança e Priscila Faulhaber - **Autenticidade Negociada: A Valoração da Réplica dos Objetos de Museus** - permite entender, de novo pelo cruzamento disciplinar, as necessidades de pesquisa que esse trabalho vem colmatar. Assim, acontece a realização de uma análise da prática da replicação dos objetos de museus, a discussão do valor das reproduções e a proposta de uma resignificação da autenticidade das reproduções musealizadas, assente em critérios de eficácia da comunicação, do processo de pesquisa, da preservação e salvaguarda do próprio objeto original e da eficiência do desempenho expositivo. A intensidade da análise interdisciplinar é emocionalmente colocada no título desse artigo, mas também é racionalmente colocada na apresentação do pensamento de vários autores que fazem a problematização da reprodutibilidade técnica da obra de arte e seu impacto no valor da reprodução e autenticidade atribuída. Sem esquecer o posicionamento ético em torno das réplicas dos objetos de museus, “o que exige honestidade” na sua identificação e apresentação, o autor e a coautora claramente se identificam com os valores de “salvaguarda e interação”, uma dicotomia que consideram um “desafio no qual cópias e réplicas encontram sua razão de existir no museu”. Nesse sentido, a autenticidade (então negociada) é “entendida na valoração estabelecida pelas relações dos sujeitos que agregam o objeto com o objeto a conjunturas especiais”. Concluem, assim, que “a condição de autêntico está sujeita a processos sociais para ter sua afirmação de legitimidade garantida como tal”.

No artigo de Charles Narloch e Teresa Scheiner - **Espetáculo, Espetacularização e Museu-Espetáculo: Antecedentes e Atualidades Sobre Três Fenômenos Distintos** - a partir de

uma seleção de considerações geradas por uma pesquisa mais abrangente, surgem “propostas de percepção e atualização crítica dos entendimentos de espetáculo, espetacularização e Museu-Espetáculo” enquanto “fenômenos socioculturais” que multidesafiam o Museu do século XXI, o museu que tem “a meta de fazer acontecer socialmente”, que tem a exigência de uma “comunicação acessível e democrática” e que vive a pressão da sociedade tecnológica e das “imagens rápidas”. Distanciando o Museu-Espetáculo das simples expectativas de atratividade, do rótulo de circunstancial e do mercado de entretenimento, o Museu-espetáculo é apresentado como “conjunto de situações que se manifesta como fenômeno social, cultural, político e ambiental”, numa consciente associação de linguagem museal e teatral, diferenciando-se assim dos fenômenos “espetacularização” e “espetáculo”. Em jeito de desafio é colocada a questão: “Quais situações específicas ainda podem ser observadas na manifestação do Museu-Espetáculo?” Depois de passar pelo fenômeno Museu-Espetáculo nos museus tradicionais e pelo uso intenso do espetáculo associado às expectativas de atratividade, a pesquisa apresenta como a Nova Museologia e os “seus métodos participativos e comunitários” trouxeram, na atualidade, novos sentidos ao “espetáculo nos museus” desvinculando-se da percepção de que apenas responde ao mercado de entretenimento. As considerações finais desse trabalho não deixam dúvidas: “Não há museu sem espetáculo. Isso não significa, porém, que todo museu esteja condenado às consequências nefastas da espetacularização superficial e acrítica, atrelada tão somente às expectativas do mercado e aos processos de turistificação das cidades e territórios”.

O quarto artigo dessa publicação - **A Biografia Cultural de Objetos de Museus nos Domínios das Ciências da Saúde** - de autoria de Inês Nogueira e Luísa Rocha, se propõe a abordar desafios no processo de musealização nos domínios das ciências da saúde. Através do caso específico da trajetória cultural das esculturas da “Mulher com Bócio”, presentes no acervo museológico

da Fundação Oswaldo Cruz, busca-se compreender, como referem as autoras, *as múltiplas relações existentes entre a produção do conhecimento científico e de que forma a trajetória do objeto musealizado influencia o processo de valoração e apropriação como patrimônio cultural*. Aportado numa metodologia exploratória, de abordagem qualitativa, que recorre ao levantamento de fontes documentais, iconográficas e em revisão de literatura ancorada nos estudos da biografia cultural dos objetos, este estudo clarifica o quão a interpretação dos usos e valores atribuídos aos objetos científicos é *reflexo da sua trajetória institucional, bem como de diferentes interpretações dos agentes sociais que com eles interagiram e que os selecionaram como objetos destinados à preservação*. De notar como todo esse trabalho contribui para maior compreensão da importância da pesquisa em museologia e patrimônio como um poderoso instrumento científico para a análise dos bens culturais presentes em instituições, também, científicas.

Com o título **“Praxis Museológica e Redemocratização: Exposições do Departamento do Patrimônio Histórico de São Paulo (1983-1985 e 1989-1992)”** Sergio Retroz e Luiz Borges analisam exposições organizadas pelo Departamento do Patrimônio Histórico de São Paulo no período de 1983 a 1993, de forma a perceber como as questões referentes à democracia e à ditadura aparecem abordados na atividade museológica da Divisão de Iconografia e Museus (DIM) e qual a relação com o contexto político-social em curso. Caracterizando o ambiente social e político da década de 1980, as novas demandas na sociedade, a efervescência dos movimentos sociais (que lutam pela democratização do país e pela revisão do papel do Estado) e as mudanças nas diferentes áreas do conhecimento e ação social, os autores justificam como “campos do patrimônio e da museologia não escapam desse novo panorama e mudanças são provocadas por esse novo contexto democrático, exigente de maior abertura à diversidade e de inclusão nas políticas públicas de grupos sociais tradicionalmente apartados do acesso

aos direitos sociais”. O trabalho, debruçando-se especificamente no campo da museologia, identifica o mesmo recorte temporal para o *que se começou a falar de uma Nova Museologia, como forma de oposição ao fazer tradicional dos museus*. Em resultado ao fortalecimento do movimento, na mesma década, *“inúmeras revisões práticas e teóricas que vinham ocorrendo sobre a função social do museu”* atingiram um estado de consolidação que os autores muito exploram nesse trabalho.

No sexto capítulo sinaliza-se a importância da investigação memorialística-patrimonial em torno da Memória Coletiva institucional interpretada como bem cultural. Intitulado: **“Programa de Pós-Graduação Mestrado e Doutorado Em Física, Instituto De Física, Universidade Federal do Rio de Janeiro: Memória Institucional e Patrimônio Cultural Da Ciência Em Quadro De Excelência Acadêmica Sob O Olhar Da Museologia”**, o capítulo de **Robson Teixeira** e **Diana Farjalla Lima** viaja pela “trajetória de docentes expressando seu pensamento acadêmico, um patrimônio intelectual, que foi pensado e destinado a compor a coleção do Museu Virtual”, como referem. No foco está o Programa de Pós-Graduação Mestrado e Doutorado em Física do Instituto de Física (IF) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) - PPG FIS IF UFRJ - sobretudo, no seu Museu Virtual, “criado para divulgar informação especializada sobre pesquisa, ensino e demais realizações acadêmicas da Física no Brasil e a sua presença no cenário internacional”. Recorrendo a fontes documentais e primárias, a pesquisa se apresenta como “exploratória de teor qualiquantitativo”, “aplicando métodos e técnicas específicos às atividades de coleta e interpretação”. As palavras-chave desse capítulo - Museologia. Memória Institucional. Excelência Acadêmica. Patrimônio Cultural da Ciência. Museu Virtual - revelam o grande compromisso dos pesquisadores com “relacionar conteúdos especializados da Museologia, Memória Institucional e Patrimônio Intelectual e o campo da Física”, enquanto Patrimônio Cultural da Ciência (material e imaterial), “uma composição que

permitiu “resultados indicando que o PPG FIS IF UFRJ é um curso que tem recebido, por vários anos, valores máximos de avaliação acadêmica das agências de fomento CAPES e CNPq, instâncias de consagração, entre outras, e verificar ser um espaço com padrão de Excelência em ensino e pesquisa”.

O sétimo capítulo reflete sobre “**Ecomuseus no Brasil**” numa produção teórica analítica das autoras Vivianne Valença e Teresa Scheiner. Sendo um artigo resultado dos estudos desenvolvidos para a tese de doutorado da primeira autora, orientada pela segunda, “aborda especificamente a formação de Ecomuseus no Brasil”, como surgem “e sobre como foram pensados, discutidos e criados”. Trata, ainda, das “influências e motivações do uso do termo sobre as diferentes iniciativas pesquisadas”. Na pesquisa se adota uma abordagem quantitativa, destacando o número e os dados de desenvolvimento, em resultado de um mapeamento das 50 instituições brasileiras denominadas Ecomuseu. No seguimento do capítulo são apresentados o que designam por “os contornos próprios” do processo de formação de Ecomuseus no Brasil, “respeitando os elementos que identificam o Ecomuseu: Território, Patrimônio e Comunidade, criando suas diferentes formas de saber e fazer ecomuseus”. Considerando que é possível falar em uma “ecomuseologia brasileira”, as autoras, tendo como referência a análise dos diferentes processos de criação de um ecomuseu, elaboram um modelo que denominam de “Influências para a concepção de um ecomuseu”, que sistematiza os elementos que interferem nas escolhas, caminho e atuação de um ecomuseu. Nas palavras das autoras “os ecomuseus apresentam diferentes fluxos, dinâmicas e processos que são construídas em coletividade e em integralidade numa “ecologia de saberes e fazeres” que se torna ferramenta essencial do que denominamos de Museu Integral em sua plenitude”.

No seu todo, a obra apresentada permite *navegar* no tempo e no espaço intercultural, socio-histórico e geográfico, possibilita

interrelacionar o material e o simbólico, facilita o diálogo entre as “linguagens” da prática e da reflexão teórica e incentiva a harmonizar os preceitos da compreensão e interpretação sistémica com os da análise do recorte oportuno da realidade. A obra permite conhecer diferentes iniciativas, experiências e processos, contribuindo para o conhecimento, discussão e ampliação de saberes. Por entre sete capítulos, esta publicação reúne contribuições que abordam assuntos relacionados aos Museus, à Museologia e ao Patrimônio, como lugares importantes de conhecimento científico, tendo como alcance último a inovação, o desenvolvimento sustentável e as dinâmicas de transformação social.

Coimbra, Portugal, 27 de Maio de 2023

Documentação museológica subsidiada pelos métodos de campo arqueológicos¹

Luciana Messeder Ballardó²

Elizabete de Castro Mendonça³

As pesquisas relacionadas à gestão do patrimônio arqueológico no campo museológico são gestacionais e pouco discutem a inserção do conhecimento concebido pelos profissionais que efetuam a documentação na esfera arqueológica⁴, como por exemplo dos métodos de prospecção e escavação arqueológicas, nos processos de documentação no âmbito da Museologia⁵.

1. O texto da tese adaptado para este artigo foi orientado pela Doutora Elizabete de Castro Mendonça no Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (PPG-PMUS).

2. Doutora em Museologia e Patrimônio (PPG-PMUS-UNIRIO/MAST). Docente do Departamento de Museologia (FFCH/UFBA) e pesquisadora colaboradora associada ao Núcleo Multidimensional de Gestão do Patrimônio e de Documentação em Museus (NUGEP/UNIRIO). Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-2005-524X>

3. Doutora em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), professora do Departamento de Estudos e Processos Museológicos (UNIRIO) e do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (UNIRIO e Museu de Astronomia e Ciências Afins). Coordenadora do Núcleo Multidimensional de Gestão do Patrimônio e de Documentação em Museus (NUGEP/UNIRIO). ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4913-1872>

4. A documentação, no âmbito da Arqueologia, é gerada ao longo de todo o processo de investigação, antes mesmo de se iniciarem as intervenções, após a finalização da pesquisa e depois das análises laboratoriais, quando os dados interpretativos são reportados em documentos técnicos. O uso do material e dos registros elaborados a partir dele para fundamentar pesquisas científicas que resultem em artigos, teses e outros textos semelhantes insere esses novos títulos como parte da documentação.

5. O termo aqui empregado se refere não apenas como uma parte técnica ligada à Museografia, mas como realmente museológica, assim como a exposição museológica, baseada em conceitos teóricos da Museologia, da Ciência da Informação e especializados.

Isso contribui para a existência de um grande volume de coleções arqueológicas que, com o passar dos anos, têm sido incorporadas por instituições museológicas com ausência total ou parcial de registros de campo, seja por estes não terem sido depositados com os artefatos⁶, seja por terem se extraviado nesses espaços, aumentando cada vez mais o abismo entre os trabalhos desenvolvidos nas duas áreas.

Essa situação tem se agravado com o avanço das pesquisas realizadas na Arqueologia de Contrato⁷, que, em virtude do cronograma apertado para a realização das pesquisas, tem levado ao aumento do quantitativo de material com ausência de dados que precisam ser protegidos não apenas em sentido físico, mas também por meio de processos museológicos que observem as peculiaridades do patrimônio arqueológico⁸.

O problema disso é que a incorporação de coleções com ausência de registros de intervenção ou com documentação de origem arqueológica inacabada pode inviabilizar a determinação da posição deposicional das evidências arqueológicas, assim como o reconhecimento dos contextos arqueológicos, dificultando a sistematização da documentação na esfera museológica.

6. “Todo e qualquer objeto produzido pelo Homem, incluindo Ferramentas, Utensílios e Objetos de Adornos” (SOUZA, A.,1997, p. 26).

7. Também conhecida como Arqueologia Preventiva ou, ainda, Arqueologia de Salvamento, é definida “como o conjunto de atividades” com o objetivo de impedir ou reduzir os prejuízos “das obras públicas ou privadas no patrimônio arqueológico” (DÍAZ; FERNÁNDEZ, 2013). Segundo Caldarelli e Cândido (2017, p. 190), “procedimentos preventivos, no que concerne à Arqueologia, foram objeto de cartas e documentos similares de proteção internacional ao patrimônio arqueológico, aprovadas e divulgadas entre e pelas nações signatárias desses documentos, destacando-se as abaixo referidas: Carta Internacional sobre a Proteção e a Gestão do Patrimônio Arqueológico, Lausanne, ICAHM/ICOMOS/ UNESCO, 1990; Convenção Europeia para a Proteção do Patrimônio Arqueológico, União Europeia, Valetta, 1992”.

8. É a parte do nosso patrimônio material para a qual os métodos da Arqueologia fornecem os conhecimentos de base. Engloba todos os vestígios da existência humana e diz respeito aos locais onde foram exercidas quaisquer atividades humanas, às estruturas e aos vestígios abandonados de todos os tipos, à superfície, no subsolo ou sob as águas, assim como aos materiais que lhes estejam associados (ICOMOS, 1990).

Além dessas questões, é importante ressaltar que o patrimônio arqueológico apresenta particularidades⁹, principalmente quanto a sua leitura, que é mais complexa, visto que a sua própria definição como material arqueológico depende de perícia especializada. Ademais, o arranjo desse material em coleções também é definido por pesquisadores a partir das interpretações sobre suas relações contextuais dentro do sítio arqueológico.

Estabelecer diretrizes para a gestão do patrimônio arqueológico¹⁰ que abarquem as metodologias de campo permitirá que a documentação museológica inclua também os próprios sistemas desenvolvidos durante a pesquisa de campo, ou seja, a gestão do patrimônio arqueológico contemplará o sítio, o artefato e suas conexões com outros objetos nesse contexto; os vínculos estabelecidos com aqueles que produziram esses objetos; as formas de organização e ocupação sociais e culturais no espaço; e, também, como objeto/testemunho das relações no presente, a sistematização do espaço empreendida pelos pesquisadores no contexto do trabalho de campo, as associações por eles estabelecidas com o sítio arqueológico, com o material coletado e com outros estudos que porventura tenham sido realizados no sítio, assim como as relações estabelecidas entre os membros da equipe de escavação e a posterior análise do material arqueológico em laboratório.

Por isso, elaborou-se uma questão inicial para essa pesquisa: quais diretrizes para a documentação de coleções arqueológicas musealizadas podem ser indicadas para a estruturação de base de dados, tendo como parâmetro os métodos¹¹ de trabalhos aplicados

9. Mais informações sobre essas particularidades estão disponíveis em Ballardo (2013), especificamente entre as páginas 34 e 37.

10. É importante ressaltar que se compreende que a conservação também é parte da gestão do patrimônio. No entanto, esta pesquisa está direcionada para a parte da documentação, e por isso as análises realizadas nos estudos de caso tratam especificamente desse aspecto da gestão do patrimônio.

11. São consideradas para a perspectiva deste projeto as principais metodologias aplicadas às pesquisas arqueológicas em campo, como o sistema por quadriculamentos, o processo de decapagem e plotagem, o método *Wheeler* e a *full coverage survey* (ROSKAMS, 2001).

no campo de modo a contribuir com o processo de gestão dessas coleções?

A hipótese estabelecida está relacionada ao fato de que a gestão de coleções arqueológicas¹² musealizadas, especificamente no campo da documentação museológica subsidiada pelos métodos de campo, possibilita a criação de sistemas de registro e atribuição de categorias de informação referentes ao patrimônio arqueológico em suas particularidades. Isso porque os métodos de campo expõem a maneira com que o grupo de pesquisa sistematiza as unidades (relativas ao espaço e ao tempo, contextuais, representativas) e as distintas relações estabelecidas no decorrer das múltiplas ocupações, sendo estas últimas a base de estruturação do sistema existente no sítio arqueológico, além de servirem como suporte de análises e estudos posteriores ao trabalho de campo.

O principal objetivo foi analisar as diretrizes para documentação de coleções, visando à identificação de quais delas poderiam ser recomendadas para a construção de sistema de documentação que utilizasse como critérios os métodos de trabalho arqueológico de campo a fim de possibilitar a atribuição de categorias de informação ao processo de gestão de coleções arqueológicas musealizadas a partir de estudo vinculado a dois vieses: o primeiro do ponto de vista de instituições que recebem as coleções, neste caso o Museu de Porto Alegre Joaquim Felizardo e o Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade Federal da Bahia (MAE/UFBA); e o segundo na perspectiva de quem envia as coleções, seja uma instituição com a guarda provisória que concedeu um endosso para acondicionamento temporário dessas coleções em suas instalações, caso do Laboratório de Arqueologia, Sociedades e Culturas das Américas da Universidade Federal de Santa Maria (LASCA/UFSM), seja quem realiza pesquisas a partir do acompanhamento dos

12. A gestão de coleções abrange aspectos como a política de coleções, a estratégia de desenvolvimento de coleções, e a documentação e conservação do patrimônio sob responsabilidade de instituições de salvaguarda (LORD; LORD, 1997). Contudo, o enfoque deste trabalho tem por objetivo tratar especificamente da área da gestão relacionada a documentação.

trabalhos de campo, como a empresa Arqueólogos Pesquisa e Consultoria Arqueológica.

Essa investigação utiliza o método qualitativo e é de natureza aplicada, classificada pela sua forma como qualitativa. O tipo de pesquisa é exploratório no que concerne aos objetivos, e no que diz respeito aos procedimentos identifica-se como estudo de multicaso. Busca compreender a documentação em âmbito museológico dentro do processo de musealização, partindo para questões específicas relacionadas ao patrimônio arqueológico e considerando não apenas os aspectos materiais, mas principalmente o próprio sítio arqueológico, as relações estabelecidas nesse espaço e os métodos de pesquisa aplicados em campo.

Foram analisados dados produzidos a partir de intervenções que geraram coleções depositadas nas três instituições que são foco da pesquisa, cumprindo os requisitos do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) de entrega do relatório final, tendo sido consideradas as investigações realizadas em sítios arqueológicos que sofreram intervenções exclusivamente entre os anos de 2008 e 2017¹³.

Concomitantemente, avaliou-se a aplicabilidade de um sistema de documentação em âmbito museológico a partir do acompanhamento de equipe técnica em realização de trabalho de campo em sítio arqueológico, inserindo-se desde o processo anterior até o processo posterior ao campo, buscando observar a análise e as relações que o grupo de pesquisa desenvolve com esse espaço, levando em consideração a abordagem metodológica utilizada nos processos de escavação e prospecção, inclusive para posterior formalização¹⁴ em base de dados.

13. É importante ressaltar que os sítios RS.JA-10, RS.JA-11 e RS.JA-16 foram registrados no Cadastro Nacional de Sítios Arqueológicos do IPHAN nos anos de 1996, 1997 e 1998, respectivamente.

14. A formalização se tornará palpável a partir do uso de formulários e subformulários gerados por tabelas e subtabelas, os quais tornarão possível que os metadados sejam agrupados segundo sua identidade enquanto conjunto, ou seja, que todos os dados relativos ao mesmo sítio arqueológico estejam em um formulário que,

O diferencial desta pesquisa é compreender se e como as equipes de pesquisa arqueológica integram suas atividades como parte do processo de ocupação em seus registros documentais e, em caso de estarem realizando essa inserção, se ela ocorre de maneira consciente. Isso é importante porque, na medida em que a investigação arqueológica busca compreender as transformações durante os processos de ocupação, inclusive a sequência ocupacional, é necessário compreender até que ponto há alguma clareza para os profissionais de que, enquanto realizam suas pesquisas, também estão transformando esses espaços. E, por fim, busca-se compreender como isso se reflete na documentação museológica, uma vez que registrar os processos é tão importante para compreender essas transformações como entender o próprio sítio arqueológico e as demais evidências encontradas nele.

Em termos práticos, a análise de diretrizes e sua posterior disponibilização podem ser levadas em consideração num diálogo interdisciplinar entre as instituições de salvaguarda e a equipe de pesquisadores¹⁵. Nas primeiras, na inexistência de arqueólogo(a)s integrado(a)s à gestão de coleções e, na segunda, na ausência de museólogo(a)s na equipe de pesquisa, espera-se que possam pelo menos estabelecer um mínimo de padronização, assim como que possam promover a colaboração em todo o processo de pesquisa (antes, durante e depois), aprimorando o processo de gestão das coleções de modo compartilhado.

por sua vez, abrigará um subformulário com conteúdos de uma quadrícula (se o método escolhido para o trabalho de campo for o quadriculamento) ou de uma localização específica, que trará outro subformulário com dados sobre cada artefato individualmente.

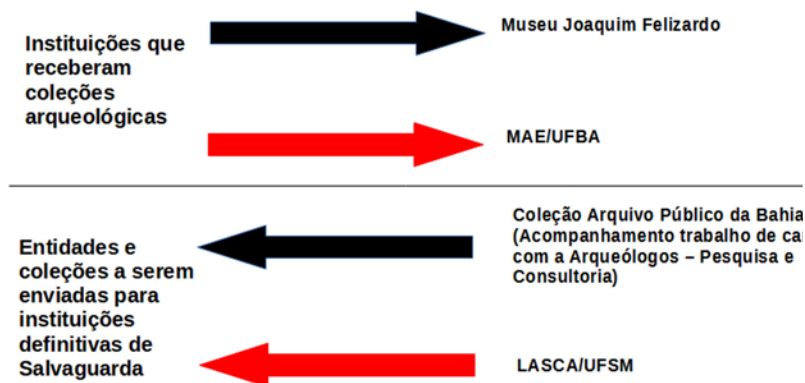
15. Embora tenham se baseado em estudos de caso e, em uma primeira instância, possam colaborar mais diretamente para o estabelecimento de diretrizes e normatizações nas instituições mencionadas com a disponibilização da pesquisa, espera-se que os caminhos percorridos possam auxiliar encaminhamentos e análises de diretrizes em outras instituições de salvaguarda e, também, a participação mais próxima das equipes de pesquisa arqueológica no processo de gestão das coleções.

Uma perspectiva Geral

Inicialmente são evidenciadas as similitudes e as divergências a partir de uma análise geral comparativa sobre os resultados encontrados em cada um dos espaços analisados, apontando a seguir os resultados finais a partir da interpretação do conjunto de dados tratados e decupados.

A análise iniciada no próximo tópico vai considerar as semelhanças entre as coleções que entram e as que saem, nas duas vias de estudos que foram realizados. Como há semelhanças entre uma entidade que recebe coleções e outra que envia coleções – ou coleções que são enviadas –, na imagem a seguir (Figura 1) evidenciam-se através de setas de mesma cor as instituições que são análogas.

Figura 1 – Figura ilustrativa com as entidades/coleções cuja identificação foi sinalizada pela mesma cor: MAE/UFBA e LASCA/UFSM; Museu Joaquim Felizardo e Coleção Arquivo Público da Bahia



Fonte: Elaborado por Luciana Ballardo (25 mar. 2021).

Como se pode observar na imagem, foram escolhidos dois exemplos advindos do Rio Grande do Sul e dois da Bahia. Em cada uma dessas unidades federativas foram eleitas uma entidade

que recebeu coleções arqueológicas e outra que será enviada através de endosso institucional. Como vamos ver agora, foram encontradas semelhanças entre entidades com funções distintas (envio e recebimento), o que mostra que, independentemente da perspectiva de análise, é possível compreender como os métodos de campo podem subsidiar a documentação museológica.

Convergências

Nas pesquisas arqueológicas há um grande interesse em realizar a análise e interpretação do contexto onde o material arqueológico foi encontrado, mesmo em casos em que não é recolhido. Para isso, os pesquisadores realizam registros os mais diversos, desde fotos e croquis até a marcação de localização das unidades de escavação com o GPS, mapas, dados quantitativos e qualitativos, entre outros apresentados no decorrer de todo o texto, com o objetivo de viabilizar a interpretação das ocupações anteriores ou da sequência de ocupações.

Quanto mais preciso o registro, mais fácil associar o material coletado ao seu contexto, e isso está relacionado não apenas à quantidade de informação registrada, mas também à legibilidade dos dados, de forma que mesmo aqueles que não fazem parte da equipe de trabalho e não são pesquisadores da área de Arqueologia, mas são responsáveis pela continuidade no processo de gestão das coleções, possam compreendê-los.

A pesquisa arqueológica cria uma quantidade grande de dados que são registrados não em uma ficha de registro, ou um instrumento geral, mas em vários suportes de informação, que vão desde cadernos de campo, tabelas de sondagem e croquis até fotos do sítio, das intervenções e do material coletado. Conectar essa massa de informações com as coleções é um desafio, que tem sido enfrentado por profissionais que tratam da gestão desse patrimônio.

Esse problema poderia ser minimizado utilizando uma solução que é amplamente aplicada nas mais diversas áreas que trabalham

com o tratamento de informações: a sistematização por registros numéricos. Esse procedimento é utilizado no registro geral de pessoas, é utilizado em museus com o registro de objetos, é utilizado em escolas com números de matrícula dos estudantes, em empresas com números de matrícula de funcionários, ou seja, em diversas situações em que existe o intuito de efetuar uma identificação individual. No caso do patrimônio arqueológico, poderia ser utilizado para reunir várias informações relacionadas a um mesmo objeto, contexto, sítio arqueológico, enfim, todos os elementos que compõem esse patrimônio.

O interessante é que os artefatos e fragmentos são sempre marcados (ou catalogados, como dizem na Arqueologia). Em todos os espaços analisados, há o registro efetuado com tinta nanquim em cada peça, mas o registro numérico estabelece uma relação direta com a localização e com o método de intervenção apenas nas coleções incorporadas pelo Museu de Porto Alegre e na coleção concernente à pesquisa no Arquivo Público do Estado da Bahia realizada pela empresa Arqueólogos, ainda não enviada para a instituição endossante.

No primeiro caso, o Museu Joaquim Felizardo estabelece uma numeração que relaciona o sítio arqueológico ao material, exigindo que os artefatos pertencentes às coleções incorporadas sejam identificados com o número de registro correspondente ao sítio de onde foram retirados, mas sem interferir nos números subsequentes, o que permite que cada pesquisa possa sistematizar, dentro de um parâmetro mais geral, de acordo com a metodologia e o contexto arqueológicos, a documentação do patrimônio arqueológico depositado.

No segundo caso, todos os elementos do sistema de numeração estão diretamente relacionados com a localização do artefato/fragmento no contexto do sítio arqueológico, implementando uma identificação numérica que indica os sentidos vertical e horizontal, em termos abrangentes (denominando a área do sítio em que foi localizada a peça) e específicos (identificando a unidade de

escavação e a camada onde ela se encontrava). A empresa de Arqueologia Preventiva responsável pela pesquisa utiliza o mesmo critério de relacionar o material arqueológico ao contexto através do sistema numérico, facilitando a indexação e organização da documentação arqueológica.

Embora a organização dos dados e a precisão do sistema sejam meticulosos, há uma ressalva sobre o registro de informação relacionado à tipologia do material encontrado em uma unidade de escavação. O material coletado é agrupado por tipo de material: vidro, grés, cerâmica não vidrada, metal e assim por diante. No entanto, o registro em grupos é feito a partir do número corrido, de forma que, finalizados os números corridos designados a uma categoria, o próximo número é atribuído ao primeiro artefato do outro grupo tipológico. Se para cada um dos grupos tipológicos fosse designado um símbolo representativo, uma letra ou talvez um algarismo romano, não seria necessário reiniciar a marcação e o registro de um artefato que porventura fosse encontrado ou analisado equivocadamente em momento posterior por ter se desgarrado do grupo em qualquer das etapas de curadoria.

Nos dois casos, comprovam-se as palavras de Sullivan e Childs (2003, p. 4), segundo os quais o caminho para dissolver a crise da gestão de coleções e o amontoamento de material arqueológico nas Reservas Técnicas é que cada vez mais os responsáveis por pesquisas arqueológicas estejam “familiarizados com o conhecimento, procedimentos, e questões de curadoria de coleções,” desde as atividades desenvolvidas no campo até o depósito na instituição responsável pela salvaguarda, e que auxiliar no planejamento da gestão das coleções é um dever de todos os pesquisadores arqueólogos que depositam essas coleções.

Na verdade, esses dois exemplos, o Museu Joaquim Felizardo como receptor de coleções e o programa de pesquisa no Solar Quinta do Tanque como pesquisa a ser enviada a uma instituição de salvaguarda, implementaram – ainda que não em todos os aspectos, visto que em nenhuma das pesquisas analisadas a equipe

de pesquisa se inclui conscientemente na sequência de ocupação do sítio arqueológico – o uso dos métodos de campo para subsidiar a documentação museológica das coleções arqueológicas.

Essas similitudes estão associadas a algumas características, das quais podem ser citadas: a existência de diretrizes que auxiliaram a desenvolver procedimentos para a coleta e o registro de dados; a existência de objetivos relacionados à análise do contexto arqueológico ou à sequência de ocupações; o registro minucioso, em termos visuais, gráficos e descritivos; além do que foi identificado inicialmente nos parágrafos antecedentes, relacionado aos sistemas de numeração.

O Museu de Porto Alegre passou a utilizar o SGEIA (2005) e o Pergamum (2007), duas bases de dados, para reunir informações relacionadas à pesquisa arqueológica e às coleções, respectivamente, o que serviu como orientação para os pesquisadores que recebem o endosso da instituição antes de serem estabelecidos documentos tais como o protocolo de ingresso. Dessa forma, os projetos de pesquisas que recebem o apoio do museu devem seguir procedimentos básicos que servem de base para as atividades de gestão de coleções arqueológicas. E isso só foi estabelecido na instituição quando foi atribuída à coordenadora do Setor de Arqueologia – que contribuiu para a criação de grande parte do acervo arqueológico da instituição como servidora da entidade – a responsabilidade de gerir essas coleções.

No caso da coleção recolhida no Arquivo Público da Bahia ocorre algo semelhante, mas no sentido inverso: a própria equipe de pesquisa, possivelmente por seu treinamento anterior com a curadoria de coleções arqueológicas enquanto pesquisadoras associadas ao MAE/UFBA, estabelecem uma metodologia que, através do uso de base de dados própria, reúne o conjunto de informações dispersas em toda a documentação arqueológica.

Embora tenha existido um Sistema de Acervo (SIAC) configurado por um conjunto de três bancos de dados no MAE/UFBA (entre 1996 e 2002), ele já não estava mais em utilização entre 2008 e 2012,

período em que emitiu endossos dentro do recorte de pesquisa (2008–2017). E o LASCA/UFSM ainda não possuía base de dados, que foi criada em 2012 no *software Base* do LibreOffice depois do período de ingresso das coleções sob guarda temporária (2008–2012). Ambos possuíam sistemas digitais para armazenamento de dados em desuso, ou porque já tinham deixado de ser utilizados antes mesmo de as coleções por endosso serem registradas, ou por ainda não existirem, mas mesmo depois de sua criação não se priorizou o registro de materiais que estavam e ainda estão “em trânsito”.

Os projetos depositados no Museu Felizardo e o que está em tratamento e pesquisa pela Arqueólogos tiveram objetivos relacionados à análise do contexto arqueológico ou à sequência de ocupação, todos bem definidos, sem se limitar à preservação instituída legalmente no país. Esses objetivos possibilitaram, nos dois casos, a elaboração de uma documentação arqueológica quantitativa e qualitativamente maior, que por sua vez tornou necessária a criação de ferramentas que agrupassem as informações nelas contidas, o que deu origem ao estabelecimento de sistemas de registros.

Por outro lado, as coleções ingressantes no MAE/UFBA estavam atreladas a projetos que tinham como objetivo cumprir as leis de proteção ao patrimônio arqueológico no Brasil, sem objetivos próprios de pesquisa. Ainda que em alguns desses programas de pesquisa a coordenação estivesse ligada à instituição museológica como pesquisadora associada e participasse da gestão de coleções que foram incorporadas pelo museu, não havia interesses ligados à gestão continuada posterior ao ingresso, visto que o trabalho efetivado até aquele momento já cumpria a legislação vigente.

Do mesmo modo, os pesquisadores associados ao LASCA/UFSM, cuja curadoria de coleções também tinha o interesse de cumprir o que a legislação exige, entendiam que a responsabilidade pelo material arqueológico por eles investigado terminava quando deixado na instituição de salvaguarda, ainda que em caráter

temporário, porque as ações realizadas durante as intervenções e as análises advindas da investigação quase sempre, na perspectiva da equipe de pesquisa, deveriam prevalecer em relação à gestão de coleções (LINDSAY; WILLIAMS-DEAN; HAAS, 1980).

Outra correlação entre as coleções depositadas no Museu de Porto Alegre Joaquim Felizardo e o Sítio Arquivo Público é o fato de as pesquisas arqueológicas terem sido desenvolvidas em áreas urbanas¹⁶ e se fundamentado na perspectiva da Arqueologia Urbana¹⁷ para desenvolver suas metodologias e alcançar seus escopos. A concepção aplicada nesses casos teve como enfoque “assimilar a cidade como uma unidade de análise, uma vez que as áreas foco da análise são sensíveis à influência dos processos de mudanças ocorridas no tecido social”¹⁸ (DIAS, 2019, p. 28).

A ótica utilizada nos projetos depositados nos dois casos acima citados possibilitou considerar as características dinâmicas e mutáveis que a malha urbana possui, produzida pelas sequências ocupacionais e pelos crescimentos. Em Porto Alegre, mesmo casos como o do antigo Haras do Arado, território vasto de fazenda, foram inseridos no ponto de vista da metodologia da Arqueologia Urbana, utilizando como justificativa o fato de que “hoje os espaços rurais do município estão cada vez menores e as relações entre rural e urbano são cada vez mais tênues” (OLIVEIRA, 2016, p. 7).

Devido a esse dinamismo, os programas de pesquisa em sítios urbanos consideram um quantitativo de ocupações maior, o que

16. Um dos “temas mais comuns ao âmbito da pesquisa arqueológica em áreas urbanas é o estudo das ‘lixerias’ coletivas, das vias públicas, dos quintais domésticos, em projetos voltados à restauração de áreas históricas/tombadas” (DIAS, 2019, p. 28-29).

17. “Urban archaeology is defined as the study of the relationships between material culture, human behavior, and cognition in an urban setting” (STASKI, 1982, p. 97).

18. “O conceito de arqueologia urbana difere de acordo com a tradição histórica ou antropológica dos diversos autores, e também de acordo com a perspectiva dos mesmos sobre fazer arqueologia na cidade ou da cidade. Na primeira, a cidade é o ambiente onde estão inseridos os sítios arqueológicos que são considerados isoladamente; a segunda perspectiva considera a própria cidade e seu ambiente como objeto de pesquisa e os vestígios arqueológicos são tratados de forma integrada ao sistema urbano” (SANTOS, 2009, p. 38).

amplia a quantidade de dados a serem coletados, registrados e analisados. A metodologia aplicada a partir dessa ótica permite estabelecer entre os objetivos das pesquisas arqueológicas contribuições para a compreensão de um contexto mais amplo, a cidade, uma vez que esses sítios arqueológicos integram-na e podem colaborar nas análises a partir de estudos não apenas de uma unidade ou área do contexto, mas também do desenvolvimento da área onde se situam, inclusive das relações com outros espaços, como por exemplo o fato de o Lazareto ter sido transferido do Solar Quinta do Tanque, onde está situado o Arquivo Público atualmente, para a área que era antes a Fazenda Águas Claras.

Também em decorrência do dinamismo e das mudanças constantes nos espaços urbanos, os estudos realizados apresentaram uma preocupação em inserir entre seus objetivos específicos as interpretações dessas ocupações ou da sequência ocupacional. É claro que, no caso das pesquisas depositadas no Joaquim Felizardo, a aplicação da Arqueologia Urbana se torna mais acessível, uma vez que todos os sítios estão incorporados à cidade de Porto Alegre e suas proximidades, assim como é o caso do Arquivo Público do Estado da Bahia, que está em uma região considerada urbanizada desde o início do período republicano.

É importante ressaltar que, dentre os trabalhos analisados, em um único projeto o objetivo geral foi claramente definido – “a realização da pesquisa arqueológica, baseada em três aspectos:” a perícia da área removida pela equipe de engenharia antes do início da pesquisa arqueológica; o resgate na mesma área periciada, para recolhimento do material arqueológico; e o monitoramento arqueológico durante a continuidade das atividades do empreendedor (DIAS, 2019, p. 12-13).

Essa característica possibilitou uma definição pragmática dos objetivos específicos, que são o ponto de partida para a definição de metodologias de campo, que já são vislumbradas desde a elaboração do projeto de pesquisa, no período pré-campo, resguardadas as adaptações necessárias durante a intervenção de acordo com cada

especificidade. Dessa forma, percebe-se que essa clareza colabora para a utilização dos métodos de pesquisa de campo como subsídios para a realização da documentação museológica.

As atividades desenvolvidas nos projetos que estão sob guarda temporária do LASCA/UFSM, de forma geral, aconteceram em empreendimentos de grande porte e não estão no âmbito da Arqueologia Urbana; pelo contrário, de forma geral são pesquisas que apontam para a presença de sítios arqueológicos pré-coloniais. As pesquisas depositadas no MAE/UFBA foram realizadas em projetos tanto em áreas urbanas como em áreas de grandes empreendimentos distantes do contexto urbano, mas mesmo aquelas dentro da área urbana, na capital e em outras cidades, não foram realizadas da perspectiva da Arqueologia Urbana.

Nesses dois casos, durante as análises da documentação arqueológica disponibilizada, ou não foram detectados métodos que relacionassem o material gerado com seu contexto, principalmente no que concerne ao sistema de numeração, ou, no segundo caso, eles não foram efetuados de maneira a especificar o contexto em unidades interventivas. Mesmo quando as equipes de pesquisa arqueológica estavam envolvidas no processo de gestão das coleções da própria instituição, como foi o caso do MAE/UFBA, por serem projetos com coordenadores que compunham o quadro de pesquisadores colaboradores do museu, não foram implementados métodos documentais que subsidiassem a documentação museológica.

O que fica evidente no âmbito dos dois últimos casos é o fato de que muitos profissionais que atuam nesses projetos de pesquisa entendem que o trabalho de gestão do patrimônio arqueológico é algo a ser realizado nas atividades laboratoriais, ou seja, após as intervenções de campo. Ao contrário disso, esse processo deve ser iniciado durante os trabalhos de campo, mas deve ser concebido como parte da pesquisa arqueológica desde a fase dos estudos de gabinete, ou seja, nas atividades pré-campo. Ademais, de acordo com Sullivan e Childs (2003), deve-se ter clareza de que o processo

de gestão do patrimônio arqueológico é de responsabilidade compartilhada e deve envolver agentes e entidades tanto dentro do âmbito arqueológico quanto das demais áreas envolvidas, incluindo o campo museológico.

Por fim, a capacidade de comunicação e interlocução entre profissionais de áreas afins como a Arqueologia e a Museologia pode auxiliar no desenvolvimento de procedimentos que colaboram com o processo de gestão do patrimônio arqueológico, como a compreensão do que são os métodos de pesquisa de campo, de por que foram eleitos, de quais critérios e diretrizes os fundamentam, e do que é necessário para os profissionais que recebem o material dentro da instituição de guarda para se entender o contexto maior no qual a gestão de coleções se insere.

Ao mesmo tempo, aqueles que realizam a pesquisa de campo precisam compreender como suas atividades podem subsidiar os procedimentos de documentação museológica dessas coleções para que o máximo de dados que fundamentem essas ações seja registrado e disponibilizado no processo de entrega como parte do próprio patrimônio arqueológico, junto com as informações criadas no processo de curadoria.

Quando esse processo de curadoria, realizado pela equipe de pesquisa antes do depósito da coleção na instituição de guarda, é bem direcionado, seja por documentos do espaço de incorporação, seja por conscientização daqueles que são responsáveis pela pesquisa, torna acessíveis as informações necessárias para o processo de gestão no âmbito da documentação museológica.

No caso do MAE/UFBA e do LASCA/UFSM, a ausência dessas articulações desemboca num prejuízo irreparável para a gestão de coleções, no primeiro caso em virtude de os dois processos não caminharem juntos. Analisando o período do recorte temporal da pesquisa, entre 2008 e 2017, enquanto o Setor de Documentação do museu estava preocupado em estabelecer um enfoque mais direcionado para a documentação no âmbito da Ciência da Informação, inserindo todo tipo de informação como um

órgão gerador único, o processo de gestão de coleções que eram incorporadas num mesmo período era integrado a partir das ações de outro núcleo de colaboradores, que integrava as atividades mais direcionadas para a pesquisa arqueológica.

No LASCA/UFSM, as coleções foram recebidas sem profissionais diretamente preocupados com a gestão desse patrimônio a longo prazo e conseqüentemente, até pela total ausência de um setor de documentação museológica, não houve direcionamento das atividades anteriores à curadoria no trabalho de campo, fosse por diretrizes, fosse em termos de protocolos que colaborassem com a elaboração da documentação arqueológica, ou fosse por um sistema de registro relacionando o material recolhido com seu contexto, principalmente no que concerne aos contextos específicos, como é o caso das unidades de escavação.

As coleções que se encontram temporariamente no LASCA/UFSM, a maior parte sob coordenação do arqueólogo Saul Milder, podem estar com sua documentação museológica comprometida e, talvez, com informações irrecuperáveis. Essa situação se deve não apenas ao falecimento do pesquisador, mas também à dispersão dos membros que compunham suas equipes de investigação, que deixaram de ser pesquisadores associados ao espaço por terem seguido suas pesquisas em outros espaços de investigação ou por terem se aposentado.

Essa conjuntura aponta problemas que essas coleções apresentam antes mesmo de serem remetidas para seus espaços definitivos de incorporação. Embora atualmente o LASCA/UFSM conte com profissional responsável pela documentação museológica do espaço, que assumiu e ainda está em processo de reconhecimento e diagnóstico institucional, a prioridade institucional tende ao tratamento daquilo que é parte do acervo definitivo do espaço de salvaguarda.

Não há garantia de que essas coleções ainda estarão sob guarda temporária do Laboratório ao término do processamento das coleções incorporadas pela própria instituição e, mesmo que

houvesse, de acordo com a documentação arqueológica analisada não há subsídios suficientes no material documental depositado para que a equipe do Laboratório consiga dar continuidade ao tratamento documental, visto que ele não foi elaborado pensando na gestão do patrimônio a longo prazo. Na realidade, a curadoria do material não foi sequer pensada como algo que se inicia na etapa de pesquisa de campo; a ideia que fica é que a pesquisa arqueológica é desconectada da gestão do patrimônio.

O resultado desastroso dessas experiências não apenas fica evidente no processo de gestão e documentação museológica do patrimônio arqueológico em seu *continuum*, mas também se reflete na consulta e pesquisa posterior por outros investigadores e na realização de outras atividades museológicas, principalmente aquelas ligadas à difusão dessas pesquisas. Algo que contribui bastante para esse cenário é que, como foi dito neste trabalho anteriormente, o pesquisador coleta o material e faz sua análise como se fosse a última vez que essas coleções seriam utilizadas como fonte de pesquisa.

Discrepâncias

Neste tópico, a abordagem tem o propósito de apontar as dessemelhanças entre as mesmas entidades/coleções das quais foram consideradas as similitudes, de forma a estimular a compreensão das escolhas de parâmetros distintos por serem instituições e pesquisadores diversos, é óbvio, em busca de resultados semelhantes para a gestão do patrimônio arqueológico. Ao mesmo tempo, observam-se exemplos em que a documentação arqueológica não é sequer considerada como fundamentação para a gestão de coleções em suas instituições-fim ou, caso seja presumida para essa função, não se constitui de forma a subsidiar a continuidade dessas atividades.

Eventualmente, em todos os casos analisados há ocorrências de pesquisas arqueológicas que começaram depois do início das

obras de engenharia. Sobre esse tipo de evento, ocorreu de duas perspectivas: pesquisas arqueológicas que não foram sequer cogitadas para a realização do empreendimento, seja uma obra de restauração, seja a construção de um *shopping* ou qualquer outro tipo de obra de engenharia; ou a antecipação das obras da empreiteira sem aguardar a anuência da portaria que concede a permissão de pesquisa arqueológica.

A primeira situação foi observada no caso do Arquivo Público da Bahia; a pesquisa arqueológica apenas foi considerada após serem encontrados pela empresa de engenharia artefatos e fragmentos arqueológicos, e serem realizadas vistorias por parte de servidores do IPHAN, como já abordado no capítulo anterior, de forma similar ao que tinha acontecido no Pelourinho na restauração da fachada do prédio da Faculdade de Medicina em 2009, pesquisa cuja coleção foi depositada no MAE/UFBA. O segundo cenário foi observado na pesquisa desenvolvida na Chácara do Comendador Ferreira Azevedo; as obras de engenharia foram principiadas dois meses antes da publicação da portaria de autorização da pesquisa.

Em alguns casos, durante a obra, ruídos de comunicação entre a empresa encarregada pelo trabalho de engenharia e a responsável pela pesquisa arqueológica podem desarticular atividades de monitoramento, trazendo prejuízos para o patrimônio arqueológico. Dois exemplos disso ocorreram entre as pesquisas com endosso do Joaquim Felizardo: a pesquisa arqueológica do Interceptor Arroio do Salso, sob coordenação de Ângela Cappelletti, em que a engenharia executou atividades na Rua Dorival Castilhos Machada e a abertura da zona de instalação da Estação de Bombeamento de Esgotos na área do Condomínio Jardins do Prado; e no monitoramento arqueológico na instalação da rede de gás no bairro Menino Deus, coordenado por Alberto Oliveira, em que foi efetuada a escavação de sete *tie-ins* na Avenida Ipiranga enquanto a equipe de Arqueologia monitorava uma frente de trabalho na outra extremidade do bairro (CAPPELLETTI, 2011; OLIVEIRA, A., 2009).

De forma dessemelhante do que ocorreu nos projetos que foram depositados no Museu de Porto Alegre, assim como na coleção incorporada pelo MAE/UFBA acima citada, no programa de pesquisa no Solar Quinta do Tanque a pesquisa arqueológica foi introduzida com um atraso de quase um ano, período durante o qual a obra deveria ficar paralisada. Os projetos depositados no Museu Felizardo sofreram defasagem de dois meses ou interferências da falta de comunicação do empreendedor, que desconsiderou a importância da pesquisa arqueológica no processo de preservação do patrimônio.

Ademais, diferentemente das pesquisas realizadas no Rio Grande do Sul¹⁹, no trabalho no Arquivo Público, além da perícia nas escavações para a implantação das sapatas do novo refeitório, a equipe de Arqueologia de Campo efetuou ao menos duas sondagens, na área em que o solo foi remexido pela Marsou Engenharia, para a compreensão do perfil estratigráfico, visando também a recolher outras informações que foram perpassadas por alto pela equipe de engenharia quando exumou 546 artefatos sem considerar quaisquer outras informações de contexto, portanto sem registrá-las.

Outra discrepância entre o trabalho realizado no Museu Joaquim Felizardo e no Arquivo Público está relacionada à presença de profissionais de áreas afins que viabilizem uma interlocução. Enquanto o Setor de Arqueologia do Museu contava, na época da pesquisa, com uma equipe interdisciplinar composta por arqueóloga e museóloga, participantes na gestão das coleções incorporadas, entre o quadro de colaboradores da empresa Arqueólogos para a pesquisa realizada no Solar Quinta do Tanque não constam pesquisadores da área de Museologia.

A inclusão de um(a) profissional museólogo(a) poderia colaborar para a solução de questões como a inserção da classificação tipológica dos fragmentos e artefatos no sistema de registro, facilitando o processo de marcação independentemente de quando

19. Mesmo aquelas em que a equipe de Arqueologia já estava atuando e foram realizadas obras sem o devido monitoramento, no Arroio do Salso (2011) e no Menino Deus (2009), conforme indicado acima.

essas peças fossem processadas. Dessa forma, viabiliza-se que os fragmentos de vidro, cerâmica não vidrada, porcelana, metal, entre outros, advindos de uma mesma unidade de escavação, sejam identificados no sistema de registro, mantendo o contexto, em termos locais, nessa identificação.

Por outro lado, como o Setor de Arqueologia do Museu de Porto Alegre não pode prever quais metodologias são aplicadas em campo por cada uma das equipes de pesquisa em projetos de Arqueologia, estabelece diretrizes para a vinculação do sistema numérico com o sítio arqueológico e orienta em seu protocolo que o material e seu contexto sejam associados através do sistema de registro. Além disso, a documentação arqueológica que acompanha o material, especialmente os relatórios parciais e finais, deve informar quais parâmetros foram utilizados no processo de elaboração do sistema de registro para que outros agentes, profissionais não arqueólogos ligados ao processo de gestão dessas coleções dentro da instituição, tenham uma compreensão clara do trabalho efetuado e possam dar prosseguimento a essas atividades.

Apesar dessas dessemelhanças, cada um de sua forma particular, no Museu Joaquim Felizardo e na coleção do Arquivo Público da Bahia estabeleceram-se sistemas de registro vinculando o material recolhido nos sítios arqueológicos com seus contextos. Ademais, inseriu-se o método de pesquisa de campo como subsídio para estabelecer os dois sistemas, visto que a partir deles é possível saber que caminhos foram percorridos dentro do perímetro de cada sítio arqueológico a partir da ordem das unidades de escavação e das camadas estratigráficas, indicadas através do próprio número de registro.

À primeira vista, pode parecer contraditório dois casos com características distintas trazerem em suas análises resultados congruentes no sentido de considerarem em seus sistemas de registro os contextos e os métodos de intervenção. Embora no projeto do Arquivo Público da Bahia não tenha existido colaboração de profissionais de Museologia, os profissionais que atuaram na

gestão da coleção arqueológica finalizaram ou têm em andamento qualificações profissionais em programa de pós-graduação, no estado de Sergipe, na área de Arqueologia, contando em sua formação com componentes curriculares direcionados para a área museológica.

Embora isso não explique o tratamento em termos da utilização de sistemas de registro e documentais direcionados para o registro contextual, e a preocupação com a continuidade do processo de gestão das informações, colabora na compreensão de que uma formação com debates interdisciplinares estimula a inclusão de outras perspectivas, como é o caso da musealização do patrimônio arqueológico.

Entre o MAE/UFBA e o LASCA/UFSM também ocorreram discrepâncias na análise sobre a presença de profissionais da área de Museologia. No primeiro, eles estavam presentes tanto nas equipes de Arqueologia como nos quadros de colaboradores no Setor de Documentação do museu, enquanto o último, durante o período em que as coleções foram introduzidas para a guarda temporária, não contava com qualquer museólogo(a), mesmo na função de colaborador(a) da entidade ou inserido(a) em algum dos projetos que foram realizados.

Nos dois casos, o sistema de registro elaborado foi incompleto, sem contextualização do material arqueológico quanto à localização onde foi exumado. Também não foram explicitadas as estratégias utilizadas para a criação do sistema numérico na documentação arqueológica, de maneira que elas não ficam evidentes para aqueles que atuam na gestão de coleções em áreas afins, como o(a) museólogo(a)s.

Mesmo na experiência do Museu Joaquim Felizardo, em que houve uma equipe interdisciplinar com olhar do ponto de vista arqueológico e museológico para a realização da gestão de coleções, faz-se necessário que os profissionais envolvidos busquem escutar o outro ainda que pareçam contrapor posições em alguns aspectos,

como por exemplo a individualidade no registro da peça. É, por isso, fundamental compreenderem o papel de cada um, os objetivos e os métodos utilizados para que a gestão de coleções seja alinhada com as diretrizes estabelecidas pela instituição a que pertence.

Para que isso seja possível, deve haver um canal aberto de comunicação entre os agentes participantes do processo de gestão do patrimônio arqueológico, não somente no interior da instituição, quando há no quadro institucional ou de colaboradores profissionais das duas áreas, mas também entre os que depositam os resultados de suas pesquisas e os que estão inseridos na realidade institucional. Seja porque um não conhece a realidade do outro, seja porque estão em pontas distintas do processo de musealização das coleções arqueológicas, a depender de como essas relações se desenvolvem os resultados podem ser muito positivos, mas também se tornar desastrosos.

Somando-se a isso o fato de que museólogos e arqueólogos falam “idiomas” diferentes, é necessária uma atenção redobrada para que cada um seja compreendido pelo outro sem ruídos. Nesse sentido, principalmente no âmbito da Museologia, é preciso estudar e conhecer os procedimentos de pesquisas aplicadas pela Arqueologia no processo de formação de coleções, visto que elas são incorporadas pela instituição enquanto conjunto, previamente organizadas em uma lógica anterior, e não são arranjadas como ocorre com outras especialidades.

Ademais, todos os envolvidos no processo de gestão, principalmente no que concerne à documentação museológica das coleções, devem estar cientes de que realizam um trabalho que pode ser finalizado relativamente a curto prazo – no caso da equipe responsável pela pesquisa de campo – ou a longo prazo – como é o caso dos responsáveis pela continuidade da gestão desse patrimônio na instituição –, mas são parte de um processo maior que continuará muito depois que deixarem de ser agentes, porque como se sabe os objetos têm um ciclo de existência maior que as carreiras profissionais de seus gestores.

Outra questão a ser abordada é a inclusão antecipada no projeto de pesquisa das metodologias de campo, que normalmente são incorporadas de forma mais geral, como caminhamentos, intervenções no solo, aplicação de sistemas de georreferenciamento, atividades planejadas de forma mais ampla. No entanto, deixa de ser incluído o planejamento de estratégias quanto aos níveis de escavação ou quanto à metodologia e definição das unidades interventivas.

O projeto do Arquivo Público da Bahia já previa em seu texto os métodos e estratégias de pesquisa, incluindo o tamanho aproximado das unidades de escavação e os parâmetros que definiram a profundidade alcançada. Em oposição, os projetos de pesquisa depositados no Museu de Porto Alegre não incluíam esse tipo de planificação em suas estruturas, e demonstravam em seus conteúdos um direcionamento para os estudos de gabinete como fundamentação para a realização da pesquisa, centralizados nos dados históricos sobre os contextos arqueológicos conhecidos dos espaços ocupados pelos sítios arqueológicos.

Durante a pesquisa de campo no Solar Quinta do Tanque, as sondagens e trincheiras não foram efetuadas exatamente com as mesmas dimensões previstas. O planejamento se cumpriu com adaptações, como era de se esperar de um estudo dessa natureza. Ainda assim, incluir nos projetos de pesquisa a metodologia de trabalho como uma espécie de esboço corrobora a perspectiva de um dos objetivos específicos de assegurar a “aquisição e tratamentos de dados para geração de informações arqueológicas” e de abranger nos estudos de gabinete o levantamento de dados *in loco* (DIAS, 2019, p. 13).

Como consequência, o planejamento da metodologia de campo na etapa pré-campo viabiliza o estabelecimento preliminar do sistema de identificação, visto que a partir dos métodos de campo podem ser elaboradas, ainda que de forma mais abrangente, a série numérica e suas subdivisões, relacionando-as a sua procedência em sentido vertical e horizontal. Nesse aspecto também foi verificada

uma dissonância entre os projetos incorporados pelo Museu de Porto Alegre e o programa de estudo do Arquivo Público da Bahia.

Nos projetos depositados no Museu Joaquim Felizardo, o sistema de registro era estabelecido durante o processo de curadoria no laboratório. A sequência numérica era definida após a higienização do material, em concomitância com o processo de quantificação, num processo similar ao descrito pelo coordenador do salvamento arqueológico para duplicação das Avenidas João Goulart e Loureiro da Silva (OLIVEIRA, 2014).

No projeto de pesquisa realizado pela empresa Arqueólogos Consultoria na Quinta do Tanque em Salvador, logo após o processo de limpeza, os artefatos e fragmentos foram separados “por contexto e origem, intervenção, nível de procedência e matéria-prima”, informações que serviram de parâmetro para a identificação individual de cada peça, composta por: sigla de identificação do projeto; sigla da unidade federativa; número que designa o setor ou área; código que define a unidade de escavação; algarismo que identifica a camada estratigráfica; e por fim o número individual (DIAS, 2019, p. 43).

Esses parâmetros não são passíveis de análise nos casos do MAE/UFBA e do LASCA/UFMS, visto que os métodos de campo e o sistema de registro não foram utilizados como subsídios para a documentação nem para o sistema de identificação das coleções. Na medida em que essas duas instituições não estabeleceram uma política de aquisição com protocolos e diretrizes que direcionassem os programas de pesquisa como pressuposto para a concessão de endossos, as investigações não seguiram esse tipo de critério para o desenvolvimento do trabalho de campo e era de se esperar que os métodos e sistemas de registro não fossem planejados na etapa de elaboração do projeto de pesquisa.

Principalmente no que concerne às pesquisas de Arqueologia Preventiva, que se centralizam mais no cumprimento das leis de proteção do patrimônio que nas contribuições científicas da investigação, a maneira como as coleções arqueológicas são

incorporadas e a gestão do patrimônio corroboram as palavras de Sullivan e Childs (2003, p. 20, tradução nossa) quando declaram assertivamente que “depois de salvar coleções de artefatos da destruição no campo, arqueólogos estavam permitindo a perda e a degradação de seu valor de pesquisa fora do campo”²⁰.

Isso fica evidente quando a análise enfoca as coleções depositadas no MAE/UFBA cujo objetivo era o cumprimento das leis de proteção do patrimônio arqueológico, distintamente daquelas que se encontram no LASCA/UFES à espera de uma definição sobre o depósito definitivo do material arqueológico, o que, segundo afirmam, tem como propósito contribuições em termos de pesquisa arqueológica tanto para a perspectiva da Arqueologia Preventiva como para os estudos arqueológicos das regiões de onde as coleções procedem.

Apesar das discrepâncias quanto aos objetivos, a documentação arqueológica analisada mostra que em nenhum dos casos houve a preocupação das instituições endossantes em requisitar que as pesquisas realizassem a inclusão dos métodos de escavação para atingir esses objetivos²¹. A ênfase nas atividades desenvolvidas estava mais direcionada para o salvamento do patrimônio arqueológico que para a preservação da pesquisa como um todo. O próprio sistema de identificação não viabiliza uma conexão entre contexto e material, e a ausência total ou parcial de informações sobre a pesquisa arqueológica cria perdas irreparáveis para a gestão do patrimônio a longo prazo.

Enfim, a análise das semelhanças e discrepâncias confirma as aproximações entre os resultados do Museu Joaquim Felizardo e da pesquisa no Arquivo Público do Estado da Bahia, e entre o MAE/

20. “After saving collections of artifacts from destruction in the field, archaeologists were permitting the loss and degradation of their research value out of the field” (original).

21. Justamente por isso, a definição de uma política de ingresso de coleções como pré-requisito para conceder o endosso é tão importante. A partir do momento que isso se torna uma exigência, os trabalhos de campo podem incorporar essas diretrizes no processo de intervenção.

UFBA e o LASCA/UFSM, e os distanciamentos entre os dois pares que se formaram, como pode ser percebido na Figura 2.

Figura 2 – Figura ilustrativa com as entidades/coleções e o uso dos métodos de campo como fundamentação para a gestão de coleções e seus resultados: MAE/UFBA e LASCA/UFSM; Museu Joaquim Felizardo e coleção Arquivo Público da Bahia



Fonte: Elaborado por Luciana Ballardo (29 mar. 2021).

Os dois primeiros exemplos conseguiram utilizar os métodos de campo como subsídios para o sistema de registro e o sistema de documentação como um todo, uma vez que o sistema de registro relaciona toda a documentação arqueológica e a inclui no tratamento da gestão museológica dessas coleções. Os dois últimos, por outro lado, não fundamentaram os métodos de campo na gestão de coleções e, como resultado disso, possuem documentação arqueológica escassa e um sistema de registro que não atende às prerrogativas institucionais nem os parâmetros legais para esses procedimentos.

Independentemente da perspectiva, seja de coleções que ingressam, seja das que estão à espera de serem incorporadas, as análises demonstraram que é possível escolher e utilizar seus métodos de pesquisa especificando aspectos particulares direcionados pelas diretrizes de cada espaço de guarda e coordenadores de pesquisa, e obter resultados satisfatórios.

Resultados finais

Após a análise individual de cada estudo de caso e a avaliação comparativa de um prisma geral, foram detectados seis aspectos que podem contribuir de maneira fundamental para a realização cabal da gestão museológica de coleções arqueológicas:

1. a elaboração de protocolos e documentos indicativos de procedimentos de ingresso e/ou de pesquisa bem definidos;
2. objetivos de pesquisa claramente estabelecidos;
3. a inclusão de arqueólogo(a)s no processo de gestão de coleções;
4. a inserção de museólogo(a)s no desenvolvimento de pesquisas de Arqueologia;
5. o estreitamento no processo de comunicação entre os profissionais que estão diretamente envolvidos na documentação e gestão do patrimônio arqueológico;
6. a inserção consciente da pesquisa arqueológica na sequência ocupacional da área que sofreu a intervenção.

O primeiro aspecto fundamental para a gestão de coleções arqueológicas é a criação de protocolos e documentos indicativos de procedimentos de ingresso²² ou de pesquisa bem definidos.

22. Partindo do pressuposto de que as instituições de salvaguarda já possuem políticas institucionais de gestão de coleções bem definidas, fundamentadas na sua missão institucional, viabilizando, dessa forma, a criação de normativas e protocolos internos. “Dessa maneira, para além das leis e decretos, o museu estará amparado por procedimentos institucionais próprios, como: missão, regimento, regulamentos, e assim poderá ter conhecimento prévio sobre como tratar as coleções – no caso em questão, do patrimônio arqueológico” (MENDONÇA; SANTOS, 2017, p. 129).

Independentemente das leis, portarias e diretrizes internacionais existentes, que regulamentam e orientam os procedimentos em instituições de salvaguarda e também podem direcionar as ações dos pesquisadores durante as pesquisas de campo, esses protocolos devem ser criados a fim de que as coleções que são salvaguardadas em um mesmo espaço sejam normatizadas e sigam padrões preestabelecidos relacionados à gestão de coleções.

Ao estabelecer esses protocolos e outros documentos normativos, as instituições resolvem dois problemas responsáveis pela crise na documentação museológica dentro do processo de gestão de coleções arqueológicas: o primeiro diz respeito a ter diretrizes bem definidas para o uso do sistema de catalogação; e o segundo está relacionado à aplicação desses mesmos padrões a coleções que ainda serão incorporadas a esses espaços e que já podem estar ajustadas à normatização interna.

No primeiro aspecto, as diretrizes devem ser bem definidas para o uso do sistema de catalogação tanto para a inserção das informações advindas da documentação arqueológica e quanto para a gestão da informação e do patrimônio daquelas coleções que já estão inseridas em seus espaços, que normalmente possuem volumes que correspondem a centenas de milhares.

No segundo aspecto relacionado às coleções que ainda serão incorporadas a esses espaços, o material coletado em campo é incorporado com suas respectivas identificações em cada peça. Se essa numeração ou código alfanumérico for implementado durante o processo de curadoria, após a coleta de campo, evitará o processo de remarcação com um número de registro museológico posterior, o que trará pelo menos dois benefícios imediatos: evitar que a peça tenha em sua superfície a marcação de dois números, um do registro arqueológico e outro do museológico, e evitar desperdício do tempo que já foi gasto pelos profissionais que realizaram esse procedimento durante o processo de pesquisa arqueológica, assim como o desperdício de tempo dos profissionais, dentro da instituição, envolvidos com a gestão das coleções.

Isso ajudaria a diminuir a carga de trabalho relacionado à documentação museológica tanto no ingresso de coleções, que são como struthioniformes (aves velozes e pesadas) “que ingressam em grande quantidade e cadência acelerada aos espaços de salvaguarda para processamento e preservação”; quanto nas coleções sob guarda desses espaços, que são como paquidermes cujo volume de material representa “reservas técnicas abarrotadas de material arqueológico, sem condições adequadas de salvaguarda ou sequer espaço suficiente para acondicioná-lo” (BALLARDO; MENDONÇA, 2018, p. 5999 e 6003).

É possível compreender a dimensão do problema ao se imaginar uma reserva técnica composta por um grande montante de material, nas dimensões volumétricas de um elefante, por exemplo, incorporadas em uma linha de tempo correspondente a aproximadamente quatro décadas, como foi exemplificado pelos estudos de caso aqui apresentados nos primeiros capítulos, nos quais os profissionais responsáveis pela gestão precisavam se adaptar a uma defasagem de, em média, trinta anos e equipes reduzidas, ou contando com apenas um profissional, para processar todas as coleções, ao mesmo tempo que realizavam a gestão de coleções de várias “avestruzes” advindas de diferentes pesquisas, fossem de Arqueologia Preventiva, principalmente, fossem de investigações acadêmicas.

Esses profissionais, atolados em reservas técnicas lotadas de material, descobriram através de diagnósticos que a documentação arqueológica é insuficiente ou ausente, e que precisarão ajustar seus sistemas documentais para que as indagações realizadas durante a gestão desse patrimônio possam ser respondidas no tratamento dessas coleções. Nesse sentido, os protocolos e outros documentos normativos internos também podem abranger aspectos relacionados ao detalhamento de dados e à elaboração de informações registradas durante a pesquisa para que sejam mais completos e atendam às prerrogativas institucionais, evitando lacunas comuns no processo de documentação arqueológica que seguramente desencadeariam

problemas irremediáveis à gestão desse patrimônio, como vimos nos capítulos anteriores.

Pode parecer, à primeira vista, que estabelecer esses regulamentos relacionados à gestão de coleções dentro da instituição onera os pesquisadores arqueólogos em seus trabalhos de pesquisa, principalmente quando se trata de trabalhos de Arqueologia de salvamento. Na realidade, os próprios pesquisadores desenvolvem seus parâmetros, como vimos nas experiências analisadas nos dois últimos estudos de caso, e normalmente desenvolvem modelos que são fundamentados em documentos legais nacionais e recomendações internacionais (DIAS, 2019).

É óbvio que, se existe um modelo que já é utilizado, muitas vezes por anos, e uma instituição estabelece normas próprias que devem ser seguidas e que precisam ser adaptadas através da criação de um novo modelo, num primeiro momento atribui-se à mudança um trabalho árduo, o que seguramente resulta em uma resistência inicial por parte daqueles que estão realizando suas pesquisas.

No entanto, a partir da análise realizada neste estudo, percebe-se que os pesquisadores costumam buscar instituições com quem já estabeleceram parcerias e de quem já receberam endossos institucionais com certa frequência, de forma que aderir a um novo modelo é uma tarefa que, uma vez cumprida, pode ser reaproveitada para as demais investigações futuras e é uma atividade de sobrecarga absolutamente menor que o colossal empreendimento de processar o material resultante de uma pesquisa novamente com os parâmetros institucionais depois de incorporada, enquanto ainda se está realizando essa incumbência com o resto das coleções salvaguardadas em suas reservas técnicas.

Ademais, essa ideia corrobora que a gestão das coleções arqueológicas não deve ser responsabilidade de uma instituição²³,

23. É importante ressaltar que, embora a responsabilidade não seja exclusiva da instituição de salvaguarda, essa entidade deve ter um papel central na gestão,

tampouco de um profissional ou servidor, dentro do setor de Documentação ou de Arqueologia em determinado espaço museológico. A gestão do patrimônio arqueológico deve envolver todos, dentro e fora das instituições de salvaguarda, que compõem o processo de musealização desse patrimônio, desde seu projeto inicial de pesquisa, enquanto essas coleções existirem.

Em contrapartida, alguns dos parâmetros e procedimentos que os pesquisadores estabelecem como padrão para seus projetos investigativos, sobretudo na Arqueologia de Salvamento, fazem sentido apenas numa lógica própria, de forma que, assim como uma “avestruz que pode se manter ensimesmada em busca de alimento, com a cabeça escondida pelas savanas africanas, o arqueólogo pode estar tão concentrado em sua pesquisa que seus registros acabam sendo pertinentes apenas para si mesmo” (BALLARDO; MENDONÇA, 2018, p. 6003).

Essa perspectiva se torna muito pior quando o(a) pesquisador(a) acredita que sua metodologia é tão óbvia que não precisa ser explicada, e em muitos casos nem mesmo apresentada dentro dos registros documentais depositados junto com o material. Isso ocorre ou porque ele(a) julga que seu repertório é autoexplicativo ou por considerar que foi a primeira e ao mesmo tempo a última vez que essas coleções foram investigadas.

Prova disso são os projetos depositados em caráter temporário no antigo LEPA/UFSM (cujo espólio compõe o LASCA/UFSM), que já haviam sido regulamentados dessa forma em suas respectivas portarias e/ou identificados com esse atributo nos projetos de pesquisa. O pesquisador designou um número sequencial para cada um dos sítios por ele investigados, que era conhecido dentro do Laboratório entre os que participavam do cotidiano laboral daquele espaço, mas para as instituições que serão designadas pelo órgão regulador como espaços definitivos não fará nenhum sentido.

uma vez que é através do estabelecimento de diretrizes institucionais que os demais agentes podem se mobilizar e ter um papel mais ativo nesse processo.

Outro aspecto fundamental para a gestão de coleções é a definição dos objetivos de pesquisa, tanto gerais quanto específicos, porque a precisão e a clareza ao estabelecê-los contribui para a busca de dados que alimentam as informações registradas na documentação no âmbito arqueológico e a tornam mais completa. Principalmente no âmbito da Arqueologia de Salvamento, cujos projetos tendem a ser direcionados a um objetivo relacionado ao cumprimento da legislação de proteção do patrimônio arqueológico²⁴ e podem tender, como o próprio nome diz, a se tornar direcionados ao salvamento ou à recolha dos materiais arqueológicos, é imprescindível a compreensão de que a pesquisa arqueológica precisa ser incorporada à gestão do patrimônio.

Quando os objetivos do projeto de pesquisa estão alinhados e devidamente elaborados e as pesquisas empenham-se em compreender as sequências ocupacionais, os métodos de pesquisa devem ser nitidamente apontados dentro da perspectiva do projeto, visto que, uma vez que se discerne o alvo a ser alcançado, fica mais fácil descrever de que forma se pretende atingi-lo. Isso não ocorreu na maior parte das análises apresentadas em três dos estudos de caso realizados²⁵, em que o objetivo geral foi confundido com os específicos e não houve uma compreensão clara por parte do proponente de que o objetivo geral deve ser o próprio salvamento, monitoramento, diagnóstico ou investigação prospectiva a que se propõe, uma vez que estamos lidando com uma ciência social aplicada.

Como consequência, objetivos específicos foram propostos sem a definição de um geral, como no caso dos projetos que foram amparados para guarda temporária pelo LASCA/UFSC, e foram omitidos nos projetos das coleções incorporadas pelo Museu de Porto Alegre e pelo MAE/UFBA. Nos dois últimos casos, que apresentaram apenas o objetivo geral, este na verdade era

24. E, justamente por isso, acaba por incorporar entre seus objetivos específicos avaliar os impactos que os empreendimentos causaram aos bens arqueológicos.
25. A exceção foi a pesquisa no Arquivo Público da Bahia pela empresa Arqueólogos.

um objetivo específico; na experiência avaliada no MAE/UFBA, especificamente, esse objetivo era sempre cumprir a legislação vigente no país para a proteção do patrimônio arqueológico.

Principalmente no que concerne à Arqueologia de Contrato, as pesquisas são organizadas mais para atender as demandas do empreendimento que para a gestão do patrimônio arqueológico. Quando o objetivo final é cumprir com a proteção legal, a produção de conhecimento sobre o passado é prejudicada, uma vez que “a legislação em vigor, [...] embora se pretenda protetora do patrimônio arqueológico permite sua destruição na medida em que favorece a mecanização da prática arqueológica” (PELLINI, 2011, p. 13).

Era de se esperar, com os equívocos relacionados aos objetivos gerais dos projetos, seja por omissão, seja por tratá-los apenas como obrigatoriedade legal, que a metodologia utilizada para as intervenções não fosse incluída como fonte de informação para subsidiar a documentação museológica; uma vez que não se sabe aonde se quer chegar, por que se preocupar com como? Foi justamente o que ocorreu nas experiências drasticamente falhas analisadas nos dois estudos de caso acima citados.

Nos projetos incorporados pelo Museu Joaquim Felizardo, apesar de objetivos específicos terem sido transformados em objetivo geral, houve a inclusão dos métodos de intervenção na documentação e no sistema de registro, ainda que de forma não tão completa. No entanto, nesse caso específico o que contribuiu para a inserção foram as diretrizes estabelecidas pela instituição endossante, que instituíram ao menos a padronização relativa à identificação do sítio arqueológico.

Ainda assim, o fato de que a maior parte dos projetos tinha por objetivo estudar a sequência de ocupação, como foi o caso do diagnóstico no antigo Haras do Arado (OLIVEIRA, 2016), ou estudar o patrimônio arqueológico a partir “da localização, identificação e pesquisa” dos vestígios relacionados a diferentes momentos de ocupação anteriores, como ocorreu no monitoramento da mitra da Arquidiocese de Porto Alegre (CAPPELLETTI, 2013), colaborou

para a inclusão, por parte do(a)s arqueólogo(a)s responsáveis pelas pesquisas, do contexto arqueológico associado às unidades de escavação, seja por quadriculamento, seja por sondagem ou a partir de outros métodos interventivos, nos sistemas de numeração, assim como no registro detalhado dos parâmetros utilizados para estabelecê-los na documentação arqueológica.

Para realizar o delineamento da sequência ocupacional do sítio arqueológico ou área de potencial arqueológico, o que a maior parte dos projetos depositados no Museu de Porto Alegre Joaquim Felizardo propõe, é indispensável a inclusão de elementos como objetivos, métodos, dados locacionais apresentados em registros visuais, como mapas, e textuais, como registros imobiliários, entre outros (DREWETT, 1999). Em função disso é que esse estudo de caso, apesar da confusão entre objetivo geral e específico, trouxe aplicações que subsidiaram a documentação museológica através dos métodos de campo.

O terceiro aspecto apresentado é a inclusão de arqueólogo(a)s no processo de gestão de coleções, não apenas daquele(a)s que estão nos quadros das instituições, seja como servidores, seja como colaboradores – partindo do pressuposto de que as instituições endossantes tenham esses profissionais em seus espaços, como é o caso do Museu de Porto Alegre e do MAE/UFBA –, mas também, e principalmente, daqueles que estão nas atividades de campo gerando coleções que serão incorporadas por instituições, como é o caso do LASCA/UFSM e da Arqueólogos Consultoria.

Os profissionais da área de Arqueologia não são equipados, durante sua formação, com conhecimentos relacionados ao gerenciamento do patrimônio, ratificando a mentalidade de muitos desses pesquisadores de que o tratamento de coleções é uma incumbência do museólogo e dos demais profissionais da instituição endossante que estão associados a essa atividade e de que, portanto, seu trabalho não está comprometido diretamente com esse tipo de tarefa (SULLIVAN; CHILDS, 2003).

Em virtude disso, arqueólogos que são incorporados como servidores de instituições que abrigam coleções arqueológicas se deparam com uma realidade distante daquela com que estavam acostumados quando realizavam suas pesquisas. Encontram uma grande quantidade de coleções com documentação incompleta e sistemas de numeração diversos sem qualquer tipo de normatização cuja preservação também passa a ser uma responsabilidade sua, como parte da equipe institucional, da qual não pode declinar e para a qual precisa despender uma quantidade de energia que a princípio pode lhe parecer desvantajosa. E é justamente sob tais circunstâncias que esses pesquisadores passam a compreender a relevância daquilo que realizam em suas investigações, principalmente durante as intervenções e a recolha de dados para a elaboração da documentação arqueológica, na gestão de coleções.

Ao perceberem isso, buscam discernir como podem colaborar, a partir do *know-how* que possuem, para a gestão das coleções. A necessidade faz com que busquem instrução, ainda que não formal, discutindo com seus pares em eventos, acessando publicações e realizando reflexões sobre as questões que passam a inquietá-los, para então contribuir no processo de criação de padrões e diretrizes, organização e indexação documental e física do material arqueológico. Esses foram os caminhos traçados pelo Setor de Arqueologia do Museu Joaquim Felizardo e iniciado recentemente no MAE/UFBA.

A colaboração desses profissionais para a elaboração de normatizações é fundamental, porque eles conhecem os métodos e procedimentos de pesquisa, e são capazes de vislumbrar de maneira mais ampla como esses elementos podem subsidiar o trabalho contínuo de gestão do patrimônio após sua incorporação. Também sabem da importância da inserção das informações relacionadas ao contexto arqueológico, sem as quais se perde a logicidade da própria preservação no caso desse tipo de patrimônio.

O conhecimento do meio da pesquisa arqueológica faz com que saibam que parâmetros podem ser inseridos nos documentos normativos institucionais, a partir do que é e não é possível cobrar dos pesquisadores. Uma dessas questões tem a ver com o sistema de identificação, que deve estar de acordo com o sistema de registro institucional, mas precisa respeitar os métodos de escavação e de ocupação do sítio arqueológico que são particulares de cada pesquisa.

É nesse sentido que esses profissionais podem contribuir na busca por um equilíbrio que atenda os interesses do espaço de salvaguarda sem tolher a independência de decisão de cada pesquisa quanto aos métodos interventivos. As normativas criadas podem inclusive incentivar que os pesquisadores que estão desenvolvendo suas investigações a serem depositadas em determinado espaço tenham um caráter mais participativo na gestão do patrimônio, impelindo-os a não apenas incluir o trabalho interpretativo

na análise dos registros, mas perpassar todas as etapas de atividades, desde a inclusão de dados como mapas e plantas históricos e a forma como são analisados para a tomada de decisões durante as intervenções, até a elaboração de registros, que incluem as narrativas da equipe de pesquisa não apenas em seus cadernos de campo, mas também em relação a decisões de como e onde serão feitas as fotografias e a elaboração do perfil estratigráfico (BALLARDO; MENDONÇA, 2019b, p. 395).

Quanto à organização e à indexação das coleções arqueológicas, as contribuições desses profissionais enquanto funcionários dos espaços de salvaguarda são imensuráveis. A compreensão de como os pesquisadores racionalizam seus trabalhos e de que maneira estes podem ser sistematizados para servir melhor a investigações futuras é parte desse trajeto.

A situação ideal seria que todos os profissionais que participam de programas de pesquisa em Arqueologia passassem por uma formação ligada à gestão de coleções, em cursos de graduação ou pós-graduação, relacionada à musealização desse patrimônio e à curadoria e gestão das coleções geradas no processo de pesquisa. E, sempre que possível, que estabelecessem experiências práticas dentro de instituições endossantes, as incorporassem no trabalho de gestão e tomassem consciência de seu papel nessa gigantesca tarefa.

Foi isso que contribuiu para que o trabalho realizado no Arquivo Público da Bahia fosse bem-sucedido no que concerne ao desenvolvimento das atividades relacionadas à documentação de campo e à elaboração de sistema de registro associado ao contexto arqueológico. Ao fim e ao cabo, foi o único estudo de caso que efetivamente se inseriu por diretrizes próprias, estabelecidas a partir da orientação em documentos internacionais e na legislação em âmbito nacional, na gestão do patrimônio arqueológico, o que se reflete na continuidade desse processo após a incorporação da coleção na instituição.

O quarto aspecto mencionado é a inserção de museólogo(a)s no desenvolvimento de pesquisas de Arqueologia. Essa faceta pode ser considerada uma via de mão dupla, na medida em que serve para o treinamento desse profissional em um meio alheio às suas atividades, possibilitando o entendimento do trabalho realizado na pesquisa arqueológica, e para que compartilhe seus conhecimentos especializados de forma colaborativa para com as equipes que estão realizando as pesquisas arqueológicas a partir de um prisma direcionado para as questões da gestão documental.

A compreensão do trabalho de pesquisa arqueológica serve para aprofundar a concepção desse patrimônio, assim como de suas particularidades relativas ao contexto arqueológico, e as relações estabelecidas pelos pesquisadores entre os artefatos a partir de suas análises e interpretações, entendendo como essas coleções são organizadas ainda durante o processo de pesquisa, o que se

mantém quando são depositadas na instituição. A partir dessas reflexões, o perito em documentação museológica pode buscar meios para que os sistemas documentais sirvam amplamente a pesquisas posteriores a partir de uma lógica interpretativa própria.

Essa consciência da pesquisa arqueológica também pode evitar o uso de sistemas preestabelecidos amplamente utilizados nas práticas documentais da Museologia, assim como o uso de classificação para os sistemas criados na identificação do material arqueológico com denominações como bipartido, tripartido e alfanumérico, que fazem sentido apenas dentro de contextos museológicos para coleções arranjadas na própria instituição.

A prática desses sistemas bem como a tentativa de etiquetar sistemas criados dentro do âmbito da gestão de coleções arqueológicas com essas nomenclaturas em nada contribuem para essa especialidade de patrimônio, porque desconsideram o trabalho de curadoria realizado anteriormente no processo de pesquisa arqueológica, anulam o sistema de identificação ao tornarem sua numeração de campo apenas um metadado da ficha de registro, desvinculado do número de inventário da peça dentro do campo museológico, e desintegram a documentação arqueológica do próprio patrimônio arqueológico.

De outra parte, a presença de especialistas em documentação museológica na pesquisa de campo pode colaborar na sistematização de coleções arqueológicas, principalmente no que compete ao sistema de registro e de classificação do material coletado em campo. Essas articulações podem ser iniciadas antes mesmo do processo de pesquisa de campo, durante a proposição do projeto de pesquisa, com métodos de intervenção inseridos preambularmente, ressalvadas as adaptações necessárias durante o processo de investigação.

Essas contribuições poderiam ser incorporadas ao trabalho de investigação realizado no Solar Quinta do Tanque no que concerne à identificação por tipologia do material, cuja inserção no sistema de registro se deu por ordem sequencial numérica. A falha nesse

sistema é a marcação precisar ser desfeita e refeita sempre que um artefato ou fragmento de mesmo material e posição locacional cujo conjunto já tenha sido devidamente catalogado seja detectado posteriormente.

Embora existam experiências pertinentes da associação de sistemas de identificação com o contexto arqueológico, como o uso de quatro elementos básicos – o ano de ingresso na instituição seguido da sigla de identificação do sítio ou pesquisa arqueológica, mais um algarismo que designe a procedência dentro do contexto arqueológico (obedecendo os registros da intervenção) e, finalmente, um número individual de identificação (RAPOSO; MARTINS; CORREIA, 2000, p. 26) –, estes não podem ser tomados como uma fórmula a ser aplicada, apenas como princípio orientador nas reflexões acerca de suas próprias demandas institucionais.

O que não se pode perder de vista é a “relevância da localização na identificação e no registro dos bens arqueológicos, visto que os algarismos são atribuídos na pesquisa arqueológica a uma posição espacial do sítio” (BALLARDO; MENDONÇA, 2019a, p. 15). Dessa forma, as peças encontradas em uma unidade de escavação são parte de um conjunto que deve receber uma numeração única associada à sua posição locacional, assim como aos outros artefatos recolhidos na mesma unidade interventiva.

É importante ressaltar que de nada adianta que uma equipe de pesquisa disponha entre seus membros de arqueólogo(a)s que tenham uma formação de base na área da Museologia se não inclui a perspectiva especializada de documentação museológica direcionada para a gestão do patrimônio. Isso porque o pesquisador está tão absorto nas particularidades da pesquisa arqueológica que se torna propenso a se afastar do processo de gestão da coleção.

O quinto aspecto traz à tona a necessidade de estreitamento no processo de comunicação entre os profissionais que estão diretamente envolvidos na documentação e gestão do patrimônio arqueológico, nesse caso mais especificamente arqueólogo(a)s e museólogo(a)s. As pontes de aproximação a serem estabelecidas

podem iniciar pelo enfoque das terminologias utilizadas por cada uma dessas áreas de estudo, que muitas vezes usam vocábulos estrangeiros e incompreensíveis em relação à linguagem praticada pelo outro especialista.

Mesmo dentro de uma área de estudo, como é o caso da Arqueologia, os vocábulos utilizados podem ser especializados de forma que se tornem incompreensíveis para os demais peritos, como afirma Rutz (2016, p. 23):

Quanto mais “especialistas” se tornam os “arqueólogos do lítico”, maior a tendência de que seus resultados sejam apresentados em textos que apenas outros profissionais tão especializados sejam capazes de compreender. E, como acontece em outras ciências também, criou-se uma espécie de “idioma” próprio, que neste trabalho é chamado de “Litiquês”.

Ao transpor a análise para uma outra área do conhecimento como a Museologia, que estabelece conexões interdisciplinares, o que a autora chama de outro idioma, o “Litiquês”, pode ser percebido apenas como dialeto de uma linguagem estrangeira que abrange toda a área de estudo, o “Arqueologuês”, com estrutura completamente distinta daquilo que poderia ser denominado de “Museologuês” no seu próprio domínio de interpretação. Para efeito de ilustração, o espanhol enquanto idioma possui variações linguísticas tais como o murciano, o andaluz, o canário, e o estremenho, que são apenas considerados como dialetos, e não como uma língua à parte. O português, por outro lado, é considerado um idioma completamente distinto, ainda que possua a mesma raiz do espanhol.

No português podem ser encontradas palavras semelhantes às do espanhol com definições divergentes. Isso também ocorre com vocábulos utilizados nas duas áreas, como é o caso do termo “catalogação”, que dentro do âmbito museológico é compreendido como o processo completo de registro de um objeto ou conjunto

de objetos, enquanto no “Arqueologuês” é usado para designar o ato de inserir no corpo do artefato ou fragmento a identificação individual, utilizando uma pena ou uma caneta, prática definida como “marcação” em “Museologuês”.

Essas discrepâncias entre os vocabulários das duas áreas podem trazer prejuízos para o processo de gestão de coleções, principalmente no que concerne à inserção de informações provenientes de relatórios de pesquisa e de outros instrumentos documentais elaborados durante os procedimentos interventivos que precisam ser incorporados na documentação museológica. Para que não se incorra em equívocos no processo de registro das coleções arqueológicas é fundamental que exista uma compreensão dos termos e procedimentos aplicados.

Assim como um dicionário não pode tornar alguém fluente em um idioma, as atividades de documentação museológica incorporadas à gestão do patrimônio arqueológico não podem ser orientadas a partir de um “conjunto de conceitos ordenados” que estabeleça o arranjo de conjuntos de objetos “segundo sua função ou estrutura” (FERREZ; BIANCHINI, 1987, p. XV). É fundamental a existência de um especialista em Arqueologia para colaborar não apenas na compreensão de um vocabulário específico, mas também na assimilação da constituição conceitual do conhecimento na outra linguagem, visto que para entender outro vernáculo é imprescindível perceber o seu processo de concepção mental.

Mas o que fazer na ausência um(a) arqueólogo(a) na instituição? Rutz (2016, p.34) indica um caminho nesse pedregoso processo de estreitamento comunicacional entre as duas áreas através da criação de uma cartilha para

ser compreendida por funcionários de museus que não possuam formação em Arqueologia, auxiliando na forma como consideram, armazenam e expõem artefatos líticos lascados. E é dessa abordagem que surgiu o nome “Traduzindo o Litiquês”. Ou seja, a cartilha deve auxiliar os curadores a

compreender a linguagem técnica dos artigos e relatórios que acompanham o material quando este é destinado ao Museu.

A dificuldade de comunicação entre especialistas da Museologia e da Arqueologia traz danos muito maiores do que os desencontros vocabulares apontados anteriormente. Os resultados podem ser desastrosos para a gestão de coleções arqueológicas com a criação de sistemas de catalogação e instrumentos de documentação desconectados, elaborados isoladamente para satisfazer particularmente os requisitos relacionados a cada um dos campos de conhecimento.

O último aspecto é a inserção consciente da pesquisa arqueológica na sequência ocupacional da área que sofreu a intervenção, visto que isso pode contribuir para a incorporação dos métodos de campo como subsídios para a documentação museológica. Muito além da leitura de contextos arqueológicos e de análises interpretativas de vestígios exumados, a documentação arqueológica pode incluir a organização espacial e a ordem temporal escolhida durante a intervenção, que se apresentam de uma maneira particular e distinta das incalculáveis outras como poderiam ter se apresentado.

A falta de percepção de que a intervenção é uma ocupação resulta em dados insuficientes ou inexistentes nos registros documentais, ou compilados sem detalhamento. Dessa forma esses dados, ao serem disponibilizados para a elaboração das informações na documentação arqueológica, deixam de utilizar mecanismos e perícia acessíveis, tornando-se incompletos ou imprecisos.

A inclusão da pesquisa arqueológica na sequência de ocupação do sítio não é apenas um elemento positivo para a gestão do patrimônio porque torna o processo documental mais completo. Antes de mais nada essa ocupação é um fato, visto que a equipe de Arqueologia, “por um período específico, organiza, analisa, interpreta, coleta e, como resultado, modifica o espaço” (BALLARDO; MENDONÇA, 2019b, p. 393).

Cada uma das ocupações, independentemente de ter ocorrido por um grupo de caçadores-coletores, por um grupo familiar no período colonial ou por uma pesquisa arqueológica, possui uma lógica estruturada que dá origem a realidades distintas no espaço-tempo. A diferença é que durante as ocupações pretéritas os registros não eram formalizados nem criados intencionalmente. A similitude, por outro lado, é que nessas situações apresentadas nenhum dos grupos ocupantes tem a pretensão de ter suas atividades como fonte de estudo e informação.

No entanto, as pesquisas arqueológicas possuem à sua disposição conhecimento e mecanismos que possibilitam registros conscientes de maneira efetiva. A tomada de consciência as afasta da situação de existência despreziosa de ocupação, vivência cotidiana e desenvolvimento de atividades, e as aproxima da cientificidade a que elas se propõem, seja qual forem seus objetivos específicos.

A efemeridade da ocupação do sítio arqueológico pela equipe de pesquisa pode abrir margem a discussões sobre a necessidade de incorporá-la à sequência de ocupação. Para demonstrar a viabilidade dessa inclusão em termos de interesses de pesquisa distintos com que se realiza a análise vinculada aos vestígios materiais, a Arqueologia tem exemplos de diferentes contextos de duração da ocupação.

Por exemplo, os estudos arqueológicos podem se ocupar de uma área com séculos de ocupação, como a civilização da antiga Pompeia, com cerca de sete séculos de história antes de sua dissolução através da erupção do Vesúvio. Também podem se direcionar para os eventos ocorridos em uma guerra, como a Primeira Guerra Mundial em um dos diversos sítios arqueológicos com trincheiras e estruturas no subsolo na localidade de Wijtschate, Bélgica, ou em uma batalha com duração de alguns dias, como a batalha de *M'Bororé* no século XVII no Rio Grande do Sul. E, ainda, podem se interessar por um acontecimento específico que

pode ter durado alguns minutos, como a execução do faraó egípcio Seqenenre-Taa-II.

Da mesma forma, a ocupação de um sítio arqueológico por uma equipe de Arqueologia, não importa se por uma semana, um mês ou um ano, pode e deve ser incluída como processo de ocupação. Isso porque, ao fim e ao cabo, o processo de intervenção é uma atividade coletiva, composta por ações individuais, que cria realidades mediada pela cultura material como qualquer outra que a antecedeu.

Considerações finais

A realização desta pesquisa resultou na identificação de diretrizes e critérios estabelecidos pelas instituições endossantes e pelas entidades de pesquisa responsáveis pelo envio de coleções que estão em situação de espera para serem incorporadas em seus espaços definitivos de salvaguarda, no que concerne tanto ao estabelecimento de sistemas de identificação quanto à elaboração da documentação no âmbito arqueológico, que podem ser usados como fundamentação para a manutenção da gestão de coleções no âmbito da documentação museológica.

Quanto ao sistema de registro, as instituições receptoras possuem códigos padronizados que identificam o macrocontexto, seja por sítio arqueológico, seja por programa de pesquisa ao qual as investigações são atreladas, ou ainda pela designação a partir de siglas ou números ou alfanumérica. No entanto, apenas os cenários em que foram criados documentos e protocolos com orientações sobre a inclusão de dados relacionados aos métodos de campo como atribuidores de categoria através da identificação das unidades de escavação possibilitaram a elaboração de informações na documentação arqueológica vinculadas ao sistema de registro. A análise mostrou que a inclusão desses dados é altamente recomendada para a atribuição de categorias de informação.

Quanto à documentação arqueológica, especificamente aquela relacionada aos métodos de campo, os dados recolhidos durante o processo de pesquisa não obedecem a normativas instituídas pelas entidades responsáveis pela gestão do patrimônio. Verificou-se que os critérios eram estipulados pelos próprios pesquisadores com base nos objetivos das pesquisas e a partir da inclusão do trabalho de intervenção como processo ocupacional, ainda que não de forma consciente. Registros visuais como os perfis estratigráficos, os mapas e croquis interventivos, fundamentalmente no que tange às unidades interventivas, acabam se tornando ausentes ou incompletos na medida em que ficam à mercê de critérios individualizados do pesquisador ou da equipe.

Também é imensamente recomendado que sejam exigidos pelas instituições endossantes, ainda na etapa pré-campo da documentação arqueológica, projetos de pesquisa que transcrevam com clareza seus objetivos gerais e específicos, que estes estejam atrelados à perspectiva da gestão de coleções empregada internamente pelo espaço de salvaguarda, e que a metodologia de campo, incluindo-se as estratégias nessa perspectiva, seja esboçada ainda nessa etapa, permitindo-se as adaptações que se fizerem necessárias durante os procedimentos interventivos.

Ademais, é aconselhado que esses espaços explicitem em seus documentos normativos a necessidade de que o trabalho interventivo seja incorporado como processo ocupacional nos registros elaborados para a documentação arqueológica, visto que isso forçosamente pode impelir não apenas que a pesquisa seja minuciosamente registrada, mas também que os registros sejam disponibilizados a fim de se configurar nas categorias de informação da documentação museológica a cargo da entidade que realiza a continuidade da gestão dessas coleções arqueológicas.

Essas categorias de informação devem incluir dados do próprio sítio arqueológico (quando for o caso), do programa de pesquisa, da intervenção em campo e das interpretações e análises realizadas

pela equipe de pesquisa. Esse conjunto de dados serve de base para compreender, a partir da análise contextual, como os artefatos e fragmentos estão posicionados no espaço e um em relação ao outro, permitindo que seja traçado, ainda que virtualmente, um mapa locacional desses objetos.

A reunião desses dados também permite visualizar o patrimônio arqueológico da forma que ele é realmente, algo integrado, composto por espaço de coleta (sítio arqueológico), processo de construção (sequência ocupacional), métodos de intervenção (processos de estudo e construção do conhecimento) e documentação arqueológica (incluindo todo o processo de registro de dados e elaboração de informação).

Para utilizar os métodos de intervenção como subsídio para a elaboração da documentação museológica, é importante conhecer quais metodologias e estratégias de campo são empregadas nos projetos depositados na instituição de guarda, de modo a abranger as diferentes formas de apresentação ao inseri-las nas categorias de informação dentro do sistema de documentação museológica.

Foram identificados como principais métodos de intervenção o quadriculamento, o método *wheeler* e a *full coverage survey*, além das escavações que utilizaram como unidades interventivas as sondagens e trincheiras. No que concerne às estratégias, mais frequentemente são realizadas escavações por camadas predefinidas, mas também foram identificados projetos que realizaram o rebaixamento dos níveis a partir da estratigrafia natural.

A formalização das categorias de informação presentes nos instrumentos de registro da documentação museológica deve ser capaz de incorporar esses dados nas diversas formas em que eles se apresentam, mesmo quando parecem ser opostas, como é o caso da estratégia de intervenção por atributo numérico ou descritivo.

No entanto, o mapeamento sobre o registro e tratamento da informação no processo de pesquisa arqueológico revelou que nem sempre os métodos e as estratégias de escavação são explicitados

ou, quando o são, ocorre uma ausência dos detalhes, seja porque os dados sobre esse aspecto não foram recolhidos, seja porque simplesmente não foram disponibilizados.

De forma geral a preocupação maior, nos estudos de caso avaliados, foi com o registro visual, do qual consta a existência de mapas de situação, croquis, desenhos de perfis estratigráficos, fotografias e plantas de localização das unidades interventivas. Quanto ao tratamento informacional, foram identificados dados tabulados, principalmente no que concerne à vinculação do material recolhido assim como a sua relação com os respectivos contextos, tais como arrolamentos de material e tabelas de controle de sondagem ou outro tipo de unidade interventiva.

O tratamento da informação também ocorreu a partir de elementos visuais tais como gráficos com dados interpretativos de análise e fichas de registro relacionadas ao material coletado e às unidades de escavação, assim como recursos descritivos relativos aos dados presentes em diários de campo e a procedimentos curatoriais em laboratório, por exemplo.

Todas essas informações devem constar no sistema de documentação museológica, seja através do sistema de registro que pode estar diretamente ligado aos métodos de escavação, como explicitado anteriormente, seja através de categorias de informação elaboradas dentro de instrumentos de registro, como a própria base de dados.

Os dados, principalmente os que são incorporados aos relatórios parciais e finais depositados junto com as coleções nas instituições, são transformados em informações concernentes aos aspectos descritivos do sítio arqueológico, sobre o quantitativo, a categorização e aspectos descritivos do material recolhido, e em dados interpretativos relacionados com a sequência de ocupação.

Nesse sentido, o relatório é a documentação arqueológica que reúne mais diretamente esses dados, talvez não de forma tão detalhada dependendo da metodologia de elaboração de cada pesquisador ou equipe de pesquisa. Contudo, de forma geral,

foi verificado que os dados quantitativos, pelo menos em relação aos macrocontextos, pensando no caso de sítios arqueológicos e, frequentemente, de classificação, são apresentados nesse documento.

Quanto à elaboração de sistemas de identificação, estes foram encontrados em todos os casos analisados, nem sempre individualizando as peças, mas sempre referenciando o sítio ou a área de coleta e/ou o projeto de pesquisa a que foram relacionados. No entanto, nem todos foram relacionados aos seus contextos específicos, principalmente no que concerne às unidades interventivas.

Como já foi relatado, esses sistemas de registro foram aproveitados na documentação museológica nas entidades em que já existiam normativas baseadas em diretrizes e critérios previamente estabelecidos. Nos espaços em que esses documentos ainda não existem e a padronização da gestão de coleções ainda está sendo estudada, os registros foram mantidos de acordo com o elaborado para a identificação e o registro arqueológico.

Durante o estudo realizado, foi verificado que o trabalho desenvolvido de forma interdisciplinar com a colaboração de especialistas das áreas da Museologia – especificamente ligados à documentação museológica – e da Arqueologia favorece o desenvolvimento de conhecimentos e mecanismos que aperfeiçoam o processo de gestão de coleções arqueológicas. Isso ficou evidente sempre que foram respeitadas as especificidades do patrimônio arqueológico, principalmente nos estudos realizados em instituições endossantes, em oposição às tentativas de incorporar as coleções arqueológicas em sistemas documentais previamente instituídos.

A perspectiva de buscar o olhar dos dois lados da via – das entidades e equipes que geram as pesquisas e recolhem o material arqueológico formando as coleções, e também das instituições endossantes – oportunizou que cada um dos envolvidos, do ponto de vista desta análise, pudesse ser “ouvido”, por assim dizer. Ademais, isso tornou possível perceber que as iniciativas podem

ser realizadas de qualquer um dos lados, e que o interesse em o fazer evidencia a preocupação com a gestão do patrimônio e a consequente preservação a longo prazo. Mas não se deve perder de vista que a preocupação maior com a continuidade da gestão das coleções é das instituições que as acolhem e, portanto, devem estabelecer normas e padrões que assegurem essas ações.

A hipótese constituída foi confirmada, visto que foi verificado que os métodos de campo são informações fundamentais para compreender como as equipes de pesquisa se organizam durante suas atividades de campo e como interpretam as sequências de ocupação presentes nesses espaços, estruturando a compreensão do sítio arqueológico como parte integrante do patrimônio. Sempre que os métodos de campo foram utilizados como parâmetros para estabelecer os sistemas de identificação, incluídos como dados para elaboração da informação na documentação arqueológica e incorporados a partir de normativas institucionais à documentação museológica, subsidiaram o tratamento e registro de informação na gestão de coleções arqueológicas.

Espera-se com a finalização deste trabalho que as contribuições sobre o tema se multipliquem em estudos interdisciplinares, estreitando cada vez mais as relações entre Museologia e Arqueologia, principalmente em âmbito nacional, em virtude não apenas das grandes proporções que o patrimônio arqueológico alcança em todo o país, que também é um gigante em extensão, mas também pelo grande quantitativo de instituições que sofrem com o crescimento descomunal das coleções em uma avalanche de projetos endossados, que só engrossam as prateleiras de suas reservas técnicas com mais materiais à espera da continuação e, por que não dizer em muitos casos, da introdução da gestão e, mais especificamente, da documentação museológica desse patrimônio tão vasto e tão singular.

Referências bibliográficas

- BALLARDO, L. O. M. *Documentação museológica: a elaboração de um sistema documental para acervos arqueológicos e sua aplicação no Laboratório de Estudos e Pesquisas Arqueológicas/UFSM*. 2013. 125 f. Dissertação (Pós-Graduação Profissionalizante em Patrimônio Cultural) – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2013.
- BALLARDO, L. M.; MENDONÇA E. C. Struthioniformes e paquidermes: considerações sobre a musealização do patrimônio arqueológico em instituições de salvaguarda. *In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO*, 19., 2018, Londrina. *Anais [...]*. Londrina: Ancib, 2018. p. 5998-6017.
- BALLARDO, L. M.; MENDONÇA, E. C. Gestão de coleções arqueológicas: da intervenção à incorporação no museu. *In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO*, 20., 2019, Florianópolis. *Anais [...]*. Florianópolis: Ancib, 2019a. p. 1-22.
- BALLARDO, L. M.; MENDONÇA, E. C. Diagnóstico de lacunas da documentação arqueológica e seu impacto na gestão do patrimônio. *In: SEMINÁRIO DE PRESERVAÇÃO DE PATRIMÔNIO ARQUEOLÓGICO*, 5., 2019, Rio de Janeiro. *Anais [...]*. Rio de Janeiro: Museu de Astronomia e Ciências Afins, 2019b. p. 387-402.
- CALDARELLI, S. B.; CÂNDIDO, M. M. D. Desafios da Arqueologia Preventiva: como gerir e socializar o imenso volume de materiais e documentos por ela produzidos? *Revista Arqueologia Pública*, v. 11, n. 2, p. 186-214, 2017. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/322966987_Desafios_da_Arqueologia_Preventiva_como_gerir_e_socializar_o_imenso_volume_de_materiais_e_documentos_por_ela_produzidos. Acesso em: 10 dez. 2018.
- CAPPELLETTI, A. M. *Monitoramento arqueológico nas obras de implantação de rede de drenagem pluvial e escavação para área de estacionamento no terreno da mitra da arquidiocese de Porto Alegre, sede da cúria metropolitana – RS*. Porto Alegre: [s. n.], 2013. 101 p. (Relatório Técnico).
- CAPPELLETTI, A. M. *Pesquisa arqueológica junto à obra de instalação do interceptor Arroio do Salso*. Porto Alegre: [s. n.], 2011. 140 p. (Sondagens e Monitoramento – Vol. 1)

COSTA, C. A. S. Proposta de instrumento documental museológico complementar para as coleções arqueológicas do MAE-UFBA. *Revista eletrônica Jovem Museologia: Estudos sobre museus, Museologia e Patrimônio*. Rio de Janeiro, v. 2, n. 4, p. 4-23, 2007.

DIAS, J. A. *Programa de resgate, acompanhamento e perícia arqueológica para a obra de restauro do Solar do Tanque – Arquivo Público da Bahia, Salvador, Bahia*. 2019. 53 p. (Projeto de Pesquisa). Disponível em: https://sei.iphan.gov.br/sei/modulos/pesquisa/md_pesq_documento_consulta_externa.php?9LibXMqGnN7gSpLFOOgUQFziRouBJ5VnVL5b7-UrE5TE3yQyPdcA-0oC-f-5DNUweB_jJFmJ_tipYcJr6PQ9dli4x-2BjHPpN_c_QSoyu4w0l-UBoWw6BRkk0KM90Zfo. Acesso em: 10 mar. 2021.

DÍAZ, B. M.; FERNÁNDEZ, M. A. Q. Arqueología preventiva. Gestión del patrimonio arqueológico. In: CASTILLO, J. A. Q. (Coord.). *La materialidad de la historia: la arqueología en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Ed. Akal, 2013. p. 143-175.

DREWETT, P. *Field archaeology: an introduction*. London: UCL Press, 1999.

FERREZ, H. D.; BIANCHINI, Maria Helena. S. *Thesaurus para acervos musicológicos*. 2 v. Rio de Janeiro: Minc/SPHAN/Fundação Nacional Pró-Memória/MHN; Coordenadoria Geral de Acervos Museológicos, 1987. 482 p.

INTERNATIONAL COUNCIL ON MONUMENTS AND SITES (ICOMOS). Carta de Lausanne, Carta para a proteção e gestão do património arqueológico, 1990. *Cadernos de SocioMuseologia*, Lisboa, v. 15, n. 15, jun. 2009. Disponível em: <http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosocioMuseologia/article/view/344>. Acesso em: 27 jul. 2018.

LEAL, A. P. R.; SALLES, J. M. Arqueologia, museologia e conservação: análise da documentação e do gerenciamento de dados relativos à coleção proveniente do Sítio Santa Bárbara (Pelotas-RS). In: ENCONTRO DE PÓS-GRADUAÇÃO UFPEL, 11., 2013, Pelotas. *Anais [...]*. Pelotas: UFPel, 2013

LINDSAY JR., A. J.; WILLIAMS-DEAN, G.; HAAS, J. The Curation and Management of Archaeological Collections: A Pilot Study. *Cultural Resource Management Series*. U.S. Department of the

Interior, Heritage Conservation and Recreation Service, Washington, D. C., 1980.

LORD, B.; LORD, G. D. *Manual of Museum Management*. London: Stationary Office, 1997.

MENDONÇA, E. C.; SANTOS, H. R. S. dos. Musealização do Patrimônio Arqueológico: reflexões sobre a gestão de coleções. *In: CAMPOS, G. do N.; GRANATO, M. (Org.). Preservação do Patrimônio Arqueológico: desafios e estudos de caso*. 1. ed. Rio de Janeiro: Museu de Astronomia e Ciências Afins, 2017, v. 1, p. 120-141.

OLIVEIRA, A. T. D. de. *Diagnóstico Arqueológico Interventivo para o terreno do antigo Haras do Arado, Belém Novo, Município de Porto Alegre / RS*. Porto Alegre: [s. n.], 2016. 249 p. (Relatório Técnico).

OLIVEIRA, A. T. D. de. *Pesquisa Arqueológica junto à obra de Ampliação do Shopping Praia de Belas: Etapa Prospecção, Bairro Menino Deus – Município de Porto Alegre / RS*. Porto Alegre: [s. n.], 2009. 48 p. (Relatório de Pesquisa).

OLIVEIRA, A. T. D. de. *Salvamento Arqueológico para Duplicação das Avenidas João Goulart e Loureiro da Silva, Município de Porto Alegre/RS*. Porto Alegre: [s. n.], 2014. 99 p. (Relatório Técnico).

PELLINI, J. R. Nem melhor nem pior: apenas uma escavação diferente. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, n. 21, p. 3-15, 2011.

RAMOS, R. N. Políticas de preservação para acervos arqueológicos. *Cadernos do LEPAARQ: Revista do Laboratório de Ensino e Pesquisa em Antropologia e Arqueologia da UFPel*. Pelotas, v. VIII, n. 15/16, p. 11-26, 2011.

RAPOSO, L.; MARTINS, A. S.; CORREIA, V. *Arqueologia: Normas de Inventário*. 1. ed. Lisboa: Instituto Português de Museus, 2000.

ROSKAMS, S. *Excavation*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

RUTZ, C. *Uma abordagem comunicativa em arqueologia: traduzindo o Litiquês*. 2016. 127 f. Dissertação (Pós-Graduação Profissionalizante em Patrimônio Cultural) – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, Rio Grande do Sul, 2016.

SANTOS, N. F. *Interface entre arquitetura e arqueologia na preservação do patrimônio cultural urbano*. Pelotas, 2009. 156 f. Dissertação (Mestrado em Memória Social e Patrimônio Cultural) – Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2009.

SOUZA, A. M. de. *Dicionário de arqueologia*. Rio de Janeiro: ADESA, 1997.

STASKI, E. Advances in urban archaeology. In: SCHIFFER, M. B. (Ed.). *Advances in archaeological method and theory*. New York: Academic Press, 1982. p. 97-149.

SULLIVAN, L.; CHILDS, S. T. *Curating archaeological collections: from the field to the repository*. Archaeologist's Toolkit 6. Lanham: Rowman Altamira, p. 150, 2003.

Autenticidade negociada: a valoração das réplicas dos objetos de museus

Flávio Oscar Nunes Bragança
Priscila Faulhaber

A reprodução de objetos do patrimônio, seja por meio de réplica física ou digital, desperta questionamentos sobre quais funções e significados específicos a sociedade que os produziram delegaram a eles. Cabe apontar para os sujeitos, já que a classificação e seleção dos objetos a serem copiados revelam igualmente as motivações da escolha. Tal apreciação de fundamentos repercute intrinsecamente na determinação dos critérios que os profissionais de museu utilizam na escolha de procedimentos para confecção das réplicas.

Objetos considerados históricos prevalecem numa posição de superioridade nos acervos de museus por serem valorados não por seus atributos intrínsecos, mas por estarem impregnados de sentidos, como legitimidade, autenticidade, singularidade. A maioria dos objetos de museus, principalmente nos museus históricos, estão marcados pela distinção de classe, são símbolos de poder, e como tal, relacionados ao luxo sagrado ou mundano, os trajés musealizados estão comumente nessa categoria. Tais objetos são uma síntese da lógica econômica e como tal são impregnados por ideologias, o que nos faz pensar que são fontes de conhecimento sobre a sociedade que os produziu. Assim sendo, “o artefato neutro, asséptico é ilusão, pelas múltiplas malhas de mediações internas e externas que o envolvem no museu” (MENESES, 1994, p.20), e encontra nesse espaço um processo de transformação de um estado original para outra projeção como objeto documento, já que é um suporte de informação.

O que faz de um objeto documento não é, pois, uma carga latente, definida, de informação que ele encerre, pronta para ser extraída [...] a questão de conhecimento que cria o sistema documental. O historiador não faz o documento falar: é o historiador quem fala e a explicitação de seus critérios e procedimentos é fundamental para definir o alcance de sua fala. Toda operação com documentos, portanto, é de natureza retórica. (MENESES, 1994, p.21)

Para Meneses, tais objetos são “singulares e auráticos, na expressão benjaminiana ou, mais precisamente, não fungíveis. Não poderiam ser substituídos por cópias ou por objetos de atributos equivalentes” (1994, p.18). Todavia, ao refletir sobre o objeto musealizado como documento e evidência, Waldisa Rússio indica o caráter da fidelidade como qualidade, e pondera que “fidelidade, em Museologia, não pressupõe necessariamente autenticidade no sentido tradicional e restrito, mas a veracidade, a fidedignidade do documento ou testemunho” (GUARNIERI, [1990], 2010, p.205).

O problema da autenticidade é discutido por Meneses (1998, p.92) a partir de um dilema proposto pelo historiador e filósofo Plutarco (46 d.C. – 120 d.C.) sobre o navio de Teseu. O autor grego narra uma questão sem solução na qual o navio é trazido ao estaleiro para reparos e tem suas pranchas substituídas uma a uma, até a última. O problema se dá a partir de qual momento neste processo a embarcação poderia ser ainda considerada o navio de Teseu. Referenciado no historiador estadunidense David Lowenthal, Meneses especula se as pranchas antigas fossem levadas para outro dique e o navio remontado, haveria dois navios. E se esse restaurado fosse destruído num incêndio, quando os responsáveis reivindicassem para o navio sobrevivente a condição de “navio de Teseu”, a questão da autenticidade se deslocaria do original para a reprodução. Ao pensar o “navio de Teseu” como documento, o historiador consideraria que os artefatos estão sujeitos

a transformações, que os objetos materiais têm uma biografia, porém “não se trata de recompor um cenário material, mas de entender os artefatos na interação social” (MENESES, 1998, p.92). A questão proposta, nos faz pensar a estatuária grega na qual só se conhecem cópias. Como a Atena Parthenos, colossal escultura da deusa Atena criada pelo escultor Fídias para o Parthenon. Embora tenha se perdido sem sabermos em que circunstâncias, suas características são conhecidas em detalhes devido às narrativas, mas também por inúmeras cópias romanas, muitas delas feitas para decoração de termas e jardins. Na ausência do original, as reproduções prosaicas testemunham sua importância na compreensão do classicismo grego e contribuíram na sua difusão no mundo antigo. Reproduções de qualidade duvidosa, que não tinham os quase doze metros e o marfim da escultura original, mas compuseram evidências de sua existência¹. Cópias que adquiriram autenticidade como tal, visto ser uma atribuição instituída na relação das pessoas sobre determinados objetos².

Damos sentido aos objetos na comparação subjetiva destes com coisas diferentes, assim como buscamos características semelhantes entre eles. Contudo, a reprodução de artefatos museológicos não se restringe à uma metáfora visual quando é resultado de processo de investigação que se origina na preservação do objeto original. A aproximação desse com a sua réplica não se dá de maneira subjetiva, a transferência de informação e significados é realizada de maneira determinada e com clareza. Os procedimentos de replicação podem revelar ao pesquisador metodologicamente capacitado novos dados sobre o objeto.

1. Uma pequena versão romana da Atena Parthenos, com 1,05 m de altura, executada em mármore, encontra-se no acervo do Museu Arqueológico Nacional de Atenas, considerada pela instituição como a cópia mais fiel e mais bem preservada da estátua original criada por Fídias. Disponível em <https://www.namuseum.gr/en/collection/klasiki-periodos-2/>

2. Como a reprodução da Atena Parthenos criada pelo artista Alan LeQuire, em 1990, inserida na réplica em escala real do Partenon no Centennial Park, na cidade estadunidense Nashville, estado de Tennessee. Disponível em https://alanlequire.com/athena_parthenos_gallery/

Ao avaliar o valor da autenticidade nas representações oriundas de coleções, José Reginaldo Gonçalves (2007, p. 56) examina o problema da reprodutibilidade com base no conhecido ensaio de Walter Benjamin sem afirmar que o original é insubstituível. A oposição entre o objeto autêntico enquanto original e a cópia ou reprodução como inautêntico é desafiada por algumas formas de arte cuja reprodutibilidade é condição intrínseca, como o cinema e a fotografia. Nesses casos, se pressupõe uma quebra na singularidade, visto que são técnicas onde é possível a multiplicação de cópias, “não faz sentido perguntar pela cópia autêntica” (GONÇALVES, 2007, p.119). Todavia, se no conceito benjaminiano, a reprodutibilidade anuncia a perda da aura da obra de arte, Gonçalves por sua vez, defende que os bens culturais que compõem patrimônios em função de sua reprodutibilidade técnica desenvolvem “uma forma “não-aurática” de autenticidade” (GONÇALVES, 2007, p. 120).

Gonçalves diferencia “autenticidade aurática”, tendo como princípio a não reprodutibilidade dos objetos, das formas “não auráticas” de autenticidade, nas quais os objetos são reproduzidos e transitórios. Logo, aponta para o caráter documental da segunda categoria:

No segundo caso, a imagem (ou o objeto), ou o “visível” é entendido como uma “imitação da aparência”, como uma “cópia imitando um modelo”, valorizando-se o “visível” em detrimento do “invisível”. O esforço aí é no sentido de que as imagens (ou os objetos) venham a ilustrar, ou documentar, e não manifestar a realidade que representam. (GONÇALVES, 2007, p. 56)

Mesmo ponderando o caráter ilustrativo das cópias, se considerarmos as limitações técnicas da exibição de peças originais, podemos especular que as réplicas podem ter melhor desempenho expositivo. “A característica basilar e de cujas implicações pouco nos damos conta é o caráter da exposição como convenção visual,

organização de objetos para produção de sentido” (MENESES, 1994, p.22). O que nos provoca o questionamento em relação ao desequilíbrio entre o tipo de apelo oriundo das estratégias expositivas de artefatos originais em oposição às cópias destes, visto que esses não têm as mesmas restrições em termos de conservação.

O propósito deste estudo é explorar algumas questões sobre os limites entre o real e a cópia na contemporaneidade e ponderar se existe um “deslocamento” da autenticidade de objetos musealizados enquanto réplica, visto que já foram descontextualizados de seus usos cotidianos para o contexto institucional e discursivo dos acervos. De que maneira o público que vivenciou nas últimas décadas uma crise de “pertencimento” às culturas étnicas, religiosas, nacionais etc. percebe a perda do caráter original dos objetos expostos no espaço consagrado do museu? Essa última análise considera uma mudança estrutural que fragmentou os referenciais de classe, gênero e nacionalidade, anteriormente sólidos no conceito de individualização; “essas transformações estão mudando nossas identidades pessoais, abalando a ideia que temos de nós mesmos como sujeitos integrados” (HALL, 2015, p. 10). Os ancoramentos como indivíduos sociais foram descentrados nas sociedades modernas abalando a ideia que temos de nós próprios, conseqüentemente a contemporaneidade revela uma multiplicidade de identidades, que nos faz pensar que uma visão segura da singularidade dos objetos é ilusão. Como afirma o sociólogo britânico-jamaicano Stuart Hall, “ao invés disso, à medida que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis” (2015, p. 12). Tal deslocamento tem características positivas, visto que além de desarticular as identidades estáveis do passado, abre a possibilidade de novas articulações (HALL, 2015, p.17-18). Se constituímos os objetos a partir das experiências subjetivas de identidades descentradas, essa perda de sentido estável encontra ressonância na compreensão que todo objeto de museu é baseado

em algum tipo de ficcionalização de correspondência ao objeto preexistente (MALRAUX, 2000).

O sistema de representação dos objetos deve ser revisto tendo como premissa que a ideia de identidade do sujeito testemunhou seu próprio deslocamento, visto que está inserida em sociedades baseadas na mudança constante e rápida da vida real em digital. Identificamos que a crise identitária do sujeito se estende na própria compreensão do real, que passa a ser substituído pelo simulacro (BAUDRILLARD, 2011), ou, como apontam defensores do pós-modernismo, pelo pastiche, e quando as sociedades capitalistas ocidentais celebram essa troca através do consumo imagético, é importante questionar o papel das réplicas do patrimônio nesse processo.

Perdas e ganhos na reprodutibilidade

As cópias das obras originais, sejam do campo da arte, da produção científica, ou mesmo da natureza, são viabilizadas por meio artesanal ou decorrente do desenvolvimento dos meios técnicos de reprodução, e podem ser valoradas positivamente ou negativamente.

Em seu famoso texto sobre a reprodutibilidade técnica publicado primeiramente em 1936, Walter Benjamin conceitua a aura da obra de arte para anunciar o seu declínio. A aura da obra de arte remonta ao seu valor de culto, cuja qualidade é ser inatingível, mesmo próxima materialmente seu caráter é ser longínqua. Esse valor foi abalado pelo desenvolvimento das técnicas de reprodução. Se para Benjamin, a obra de arte sempre foi reproduzível por meios artesanais, com o surgimento da litografia, no século XIX, foi inaugurado um comércio de reproduções de artes gráficas, que inclusive permitiu a criação de obras novas. Sua análise é ampliada ao perpassar pelo aparecimento das técnicas fotográficas e cinematográficas e uma mudança no olhar e na sensibilidade do observador que repercute na própria percepção da obra de arte. Benjamin aponta

que o desenvolvimento das técnicas de reprodutibilidade no século XX deu condições às reproduções se imporem como formas de arte, como o fora com o cinema (BENJAMIN, 1975, p.12). Antes desses adventos técnicos de reprodução em série, a cópia de uma obra jamais poderia ser comparada com a original, já que lhe faltava o que Benjamin definiu como o princípio do “aqui e agora” (*hic et nunc*) que confere ao original vínculo com a história e lhe atribui autenticidade. “O que caracteriza a autenticidade de uma coisa é tudo aquilo que ela contém e é originalmente transmissível, desde sua duração material até seu poder de testemunho histórico” (BENJAMIN, 1975, p.14). Com a reprodução mecanizada o lugar e o tempo da obra são alterados, se perde o caráter de autenticidade e singularidade. Benjamin contrapõe a noção de autenticidade da obra produzida pela mão do homem daquela feita pela reprodução técnica, já que a segunda é independente do original por criar situações que aproximam a obra do espectador, como é o caso da indústria fonográfica (BENJAMIN, 1975, p.13).

Consequentemente deriva do próprio declínio da aura a propagação das cópias nas instituições e mesmo nos espaços públicos. Como provocação a essa discussão, pensemos na quantidade de réplicas do David de Michelangelo, cujo original está no interior da *Galleria dell'Accademia di Firenze*, a notoriedade das reproduções é corroborada pela mais famosa cópia exposta desde 1910 e que atrai milhares de visitantes, exposta no lugar do original na fachada do *Palazzo Vecchio* próximo à porta de entrada para a *Galeria Uffizi*, em Florença. Mesmo não sendo a escultura original, a localização da réplica em seu lugar proveniente lhe atribuiu um valor histórico num dos espaços mais significativos da Itália. Por sua vez, existem milhares de réplicas menores reproduzidas mecanicamente e vendidas como suvenires que são geralmente consideradas *kitsch*, mas que colaboram na fetichização da obra pela indústria cultural. Benjamin considera que as técnicas de reprodução não separaram a obra da tradição, mas a multiplicação das cópias as transformou num fenômeno de massas, conferindo-lhe “atualidade permanente”

(1975, p.14). O acolhimento das reproduções cumpre uma exigência feita pelas massas para que as coisas estejam espacialmente mais próximas e humanas, em conseqüente depreciam o caráter daquilo que é dado apenas uma vez. “Dia a dia, impõe-se gradativamente a necessidade de assumir o domínio mais próximo possível do objeto, através de sua imagem e, mais ainda, em sua cópia ou reprodução” (BENJAMIN, 1975, p.15). A reprodutibilidade técnica desenvolve padrão mesmo nas coisas que foram feitas para existirem uma só vez, como na reprodução de obras de arte célebres.

Apesar da desvalorização da autenticidade, a imagem do David de Michelangelo se multiplica através das suas reproduções, como no *Victoria and Albert Museum*, em Londres, mas também numa praça em Copenhague, num hotel casino em Las Vegas, ou numa casa em qualquer parte do mundo. É possível pensar que o valor de autenticidade é intrínseco ao da reprodutibilidade, já que só se outorga autenticidade quando esse valor está ameaçado. A escultura do David na época que foi feita não precisava receber a alcunha de autêntico, apenas nos séculos seguintes mediante a fabricação das suas réplicas. Mas a própria arte do século XX apontou para o que poderíamos chamar de crítica à autenticidade do objeto único, análise que vai dos *ready-mades*³ de Marcel Duchamp às múltiplas serigrafias⁴ de Andy Warhol.

Para Benjamin, o testemunho histórico da obra se baseia em sua duração material. Sendo assim na reprodução esse princípio está abalado, assim como a sua autoridade. Ao afirmar que a noção de autenticidade não tem sentido para uma reprodução, seja técnica ou não, Walter Benjamin lembra-nos que a história da obra, os vestígios das alterações sofridas, investigadas por análises físico-químicas, são impossíveis de serem feitas numa reprodução (1975, p.13). Por outro lado, tendo em vista que a obra está sujeita à fatores de

3. Nas Artes Plásticas, um *ready-made* constitui de um objeto cotidiano retirado do seu contexto usual para ser legitimado como objeto artístico.

4. A serigrafia é uma técnica de impressão mecânica ou automatizada, também conhecida como *silk-screen*, que utiliza uma tela matriz que possibilita imprimir em vários tipos de materiais e superfícies.

deterioração inerentes a sua própria constituição ou determinantes no que diz respeito ao ambiente, não pode ser compreendida por informações estáticas. Consequentemente, cópias registram um tempo e lugar no qual o objeto está no momento da reprodução (MENSCH, 1985a, p.19).

Benjamin sentencia que com as técnicas de reprodução pela primeira vez na história a obra de arte se emancipou “com relação à existência parasitária que lhe era imposta pelo seu papel ritualístico” (1975, p.17). Aponta para a arte fotográfica para demonstrar que seria absurdo identificar qual reprodução seria autêntica. Podemos contemporanizar a análise com a arte digital e sua capacidade ilimitada de reprodução e massificação pela internet. Com a perda da unicidade e consequentemente da autenticidade, a função da arte se subverte numa outra forma de *praxis*: a política, adverte Benjamin (1975, p.17). Emancipada da sua aura, a obra de arte teria maior alcance social.

A relação da reprodutibilidade da obra de arte e a popularização dos museus foi levantada no Brasil pelo poeta Mario de Andrade (1893-1945) em seu artigo Museus Populares, de 1938. Dois anos após ter escrito o anteprojeto que serviu de base na criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN, um dos seus esforços que demonstra sua atuação na política de preservação do patrimônio. Todavia, mesmo neste período que atua na institucionalização, se empenha na socialização da cultura tornando-a mais acessível para todos e combatendo a discriminação do “popular”. Em seu texto sobre os museus populares publicado na época na revista Problemas, Mario de Andrade diz acreditar no conceito pedagógico de museu e sua atuação na disseminação da cultura através do poder das técnicas modernas e seus meios de reprodução.

Em vez de tortuosos museus de belas-artes, cheios de quadros verdadeiros de pintores medíocres, com menos dinheiro abramos museus populares de ótimas reproduções

feitas por meios mecânicos. Com todas as escolhas e suas obras principais. Museus claros. Museus francos. Museus leais. Com visitas explicadas. Com conferências, com revistas, concursos, plebiscitos. (ANDRADE, 2005, p.131)

Em um museu acessível o problema da democratização das obras de arte estaria solucionado através do progresso técnico da reprodução. Acompanhadas de um conjunto de procedimentos, atividades e publicações que favorecessem a promoção da aprendizagem de maneira democrática. “Hoje qualquer Mogi das Cruzes pode ter a sua Gioconda, impossível à primeira vista de distinguir da legítima” (ANDRADE, 2005, p.128). Para o poeta modernista, a reproduzibilidade não desvalorizava os quadros legítimos, nos quais ainda se guardava reverência para certa gente.

Vejamos uma situação ocorrida em um patrimônio mundial cuja reprodução ocupou os assuntos públicos, o complexo de cavernas de Altamira, na Espanha, famosas pelas pinturas rupestres pré-históricas. Com o crescimento do turismo, a caverna foi fechada aos visitantes, após indícios de deterioração das pinturas serem identificados devido ao gás carbônico expelido pelo público. Como alternativa à expressiva afluência turística, foram construídas réplicas em escala natural de partes representativas da caverna. Em artigo publicado em 1998, o diretor do Museu Nacional e Centro de Pesquisa de Altamira, José Antonio Lasheras descreve o projeto do novo museu e seu principal atrativo, as réplicas, a partir do estudo de público feito por uma empresa consultora de mercado que identificava 568 mil visitantes potenciais por ano, comparando, inclusive, com dados de 1994, os 834 mil visitantes do Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, em Madri. Em sequência, Lasheras descreve o impacto econômico que o projeto geraria no turismo da região, que ultrapassa seu caráter cultural para beneficiar diferentes setores, mas identifica críticas tanto na imprensa espanhola quanto em representantes do patrimônio cultural

à grande expectativa de visitantes qualificando-o como “Disneylândia Rupestre”. As críticas não estavam nas réplicas em si, mas nos numerosos usuários, transformando o patrimônio num parque para as massas. De maneira irônica, Lashereras retruca que a quantidade do público não está relacionada à sua qualificação, e que os críticos parecem “defender que somente é Cultura – com maiúsculas e por excelência – que é apreciado na calma da minoria e no aroma da elite” (LASHERAS; HERAS, 1998, p. 98, tradução nossa⁵). E assegura: “a réplica não é uma falsificação nem pretende substituir a contemplação do original, só propõe informação” (LASHERAS; HERAS, 1998, p. 99, tradução nossa⁶).

A nova estratégia favoreceu a circulação dos visitantes, o que incluiu um novo museu e a réplica, chamada de Neocueva, com informações didáticas sobre a caverna, para David Barreiro *et al* (2018) na concepção de José Antonio Lashereras a réplica foi projetada para funcionar como um complemento ao original. Todavia, após o novo museu ser inaugurado em 2001, houve novos sinais de contaminação, e o Conselho da Caverna de Altamira decidiu o fechamento da caverna original, gerando um impasse que se estendeu pela década seguinte. Em 2014 foi criado um programa que permitia a abertura restrita da caverna a cinco pessoas por semana (BARREIRO *et al*, 2018, p.484), que terminou no mesmo ano com a definição de um Plano Preventivo de Conservação, que é o que está sendo seguido no momento. Entre os desafios, estão propostas de ações de recuperação de vínculos e de comunicação social que girassem em torno da identidade de Altamira como um lugar de encontro, num modelo de gestão que converta os espaços de patrimônio em lugares de socialização. A restrição à visita da caverna original de Altamira, não impede que haja um fluxo anual de 250.000 visitantes ao novo museu e à Neocueva.

5. [...] o parece que se defiende que solo es Cultura – con mayúscula, e por excelência – la que se disfruta en la calma de la minoria y el aroma de la elite [...].

6. La réplica no es una falsificación ni pretende sustituir la contemplación del original, sólo propone información.

No caso das cavernas de Altamira, a ausência de autenticidade não teve um impacto significativo na visitação. Indícios de que a compreensão contemporânea dos objetos perpassa pelas imagens mediadas, e de que sua condição de real foi substituída pelo simulacro. Assim sendo, a mudanç a de percepção descrita na situação exposta indica, além de uma expansão est tica do panorama da arte, um sentido político em relação   identificação pela cultura de públicos diversos.   possível considerar, no caso do estudo feito pelo Museu Nacional de Altamira, a concepção de um tipo de instituição museológica contemporânea voltada para a multidão, e a definição de ações que contemplam um vasto público voltado para o consumo de informações.

Não foi apenas a proximidade do público com a obra que as técnicas de reprodução relegaram   arte. Quando Benjamin anuncia a quebra da aura da obra de arte, indica também uma alternância de percepção. Na arte tradicional, a arte era recebida com recolhimento contemplativo decorrente do seu valor como objeto de culto, na arte mecanizada, chamada de emancipada, a percepção é coletiva, e passa a ter seu valor como realidade exib vel (BENJAMIN, 1975, p.17). As reações individuais dependem do coletivo, e se controlam mutuamente, o que contrasta com a pintura, já que essa nunca fora produzida para ser contemplada pela multidão. Na análise benjaminiana, modificou até a atitude da massa que se tornou muito retrógrada em relação à vanguarda de um Picasso e bastante progressista diante da comédia de um Chaplin, por exemplo. Todavia, Benjamin identifica que o cinema provocou um aprofundamento da percepção dos objetos tanto no sentido visual como no auditivo. Conseqüentemente, permite uma análise melhor dos conteúdos dos filmes e maior precisão na investigação da realidade. Para o pensador, o cinema atinge sua função revolucionária ao convergir o aspecto artístico da fotografia com seu uso científico, uma vez que “nos faz enxergar melhor as necessidades dominantes sobre nossa vida” o que nos abre “imenso campo de ação no qual não suspeitávamos” (BENJAMIN, 1975,

p.28). Ao contrário do que sugeriria sua crítica quantitativa, a visão benjaminiana é otimista por revelar que as técnicas de reprodução promovem uma mudança qualitativa na relação das massas com a obra de arte, “a quantidade tornou-se qualidade” (BENJAMIN, 1975, p.31). E afasta o julgamento de que o cinema seria uma diversão vazia que não requereria concentração. O acolhimento do cinema e de outras formas de arte através da diversão pode ser uma maneira de se adquirir hábitos, que provoca modificações importantes quanto à maneira de percepção.

Reproduções não são identificadas com aura, esse valor mítico, que mantém os objetos em seus postos de culto. Como reforça Peter Van Mensch, “objetos originais têm uma conotação emocional, não inerente ao objeto material como tal, que nunca pode ser copiado” (1985a, p. 20, tradução nossa⁷). Tal valor ritualístico que suscita o original em nossa cultura ocidental não pode ser igualado pela admiração por uma cópia. Contudo, Walter Benjamin aponta para um empobrecimento desses valores atrelados à tradição e revela novas categorias estéticas resultantes das técnicas de reprodutibilidade.

No artigo citado, Mário de Andrade aponta para aspectos de transformação das instituições museológicas a partir da destruição de preconceitos e respeito falsos pela pátria e a tradição, da desaristocratização da obra-prima e do exemplar único. O poeta reforça sua contundente defesa do museu popular tendo como base as reproduções. Afirma “que o verdadeiro museu não ensina a repetir o passado, porém a tirar dele tudo quanto ele nos dá dinamicamente para avançar em cultura dentro de nós, e em transformação dentro do progresso social” (ANDRADE, 2005, p.130). Indica que já existiam museus de artes compostos de reprodução, mas não deveríamos nos importar com a Europa. Afirma que “tradição não se importa, mas cultura se importa. Pelo menos, deve-se importar aquilo em que a cultura não estraga a nossa realidade” (ANDRADE, 2005, p.130).

7. No original: “Original objects have an emotional connotation, not inherent in the material object as such, which can never be copied”.

E critica a atitude de superioridade de nós americanos dentro de um museu diante de uma obra medíocre.

Ocorre uma subversão na função da arte, colocando sob suspeita o critério de autenticidade. Uma nova maneira de percepção de elementos oriunda de uma vivência que desperta o inconsciente visual, que seria de grande valia para as massas. As obras produzidas pelas técnicas modernas de reprodução causam o rompimento da dicotomia distância-proximidade e provocam o acolhimento, uma experiência social geradora de hábito. A produção da obra de arte, ou a reprodução dessa, através dos meios tecnológicos propiciam acesso às massas e contribui na sua divulgação, essas seriam dimensões positivas apontadas por Benjamin que se somam ao aumento da percepção sobre ela, por evidenciar detalhes e propor movimentos não vislumbrados no original. “Mas o valor cultural da reprodução é o mesmo, ou quasi, nos ensinam as coleções científicas de estudo, em que se aprende o atraente colorido (diria o meu amigo Flávio de Carvalho que admiro) dum tumor, tanto no caso vivo como na sua reprodução em cêra” (sic), reforça Mário de Andrade (2005, p.130).

Todavia, a exposição de reproduções pode levar a uma possível descontextualização da obra que esvaziaria seu aspecto crítico. Nessa análise o sentido do que é exibido é rescindido em favor da espetacularização. A possível banalização ocasionada pela reprodução é contrária à consideração de Benjamin que a reprodutibilidade operou uma mudança qualitativa na relação das massas com o objeto. Na análise benjaminiana, o valor de culto foi substituído justamente pelo valor de exposição, e essa transposição requer aprendizado, o exercício de novas percepções e reações. As novas técnicas de reprodução tornaram o ato de se concentrar longamente a atenção numa ação coletiva (BENJAMIN, 2005). Na descrição dos projetos da Caverna de Altamira, é possível constatar, tanto no plano de José Antonio Lasheras, quanto nas novas propostas de gestão, a preocupação com a visitação e concepção de um patrimônio que promova a socialização. Em ambas as propostas

a reprodução das pinturas rupestres não sinaliza para o longínquo, mas promove a presentificação do objeto a partir da imagem. Ou melhor de uma vivência comunitária do aqui e agora.

Ao refletir sobre reprodutibilidade técnica, José Reginaldo Gonçalves desvia da oposição autêntico/inautêntico, e analisa a questão a partir da ideia de uma forma “não-aurática” de autenticidade, em contraste com a autenticidade “aurática”. Os objetos imbuídos de autenticidade “não-aurática” dispensariam o vínculo orgânico com o passado, abraçando o aspecto da “recriação” (GONÇALVES, 2007, p.125). Argumenta utilizando como exemplo o distrito Colonial Williamsburg, onde edifícios históricos se confundem com reconstruções mais recentes numa interpretação de uma cidade colonial americana, a recriação é apoiada por encenação do cotidiano do ano de 1775 por parte de muitos atores. Williamsburg, que no século dezoito foi capital do domínio inglês na América do Norte, entrou em decadência ao longo de todo o século seguinte, e somente foi redescoberta como patrimônio na segunda metade do século XX, quando foi totalmente reconstruída. Para que a cidade do século XVIII ressurgisse, 82 edifícios coloniais foram restaurados, 341 edifícios reconstruídos e 616 prédios modernos foram demolidos para dar lugar a jardins e reconstruções antigas que “não parecem vir de nenhum passado, mas antes de um eterno presente. O desaparecimento da “aura”, de que nos fala Benjamin, parece aqui ter atingido um limite extremo” (GONÇALVES, 2007, p.127).

Na distinção entre “autenticidade aurática” e formas “não-auráticas” de autenticidade, Gonçalves formula que o segundo caso está articulado com o princípio da reprodutibilidade. Estabelece uma relação entre a imagem (ou o objeto) e sua condição de “visível”, tendo em referência “o invisível” que ela representa. Na “autenticidade aurática”, a imagem é entendida como uma manifestação da realidade “invisível”, um artefato original representa a totalidade de sua cultura. Sendo que, na condição da autenticidade “não-aurática” o objeto, “visível” é percebido como uma “imitação da aparência”, se valoriza o “visível” em detrimento do “invisível”

(GONÇALVES, 2007, p.56). Sobre as representações provocadas por experiências similares ao Colonial Williamsburg, Gonçalves retorna a ideia de Walter Benjamin, afirmando que constituem patrimônio cultural “na época de sua reprodutibilidade técnica”:

Elas tornam explícito o caráter “artificial”, “construído” ou “tecnicamente reproduzido” dos chamados patrimônios culturais. Sua autenticidade é “não-aurática”. Ela está fundada não numa relação orgânica com o passado, mas na própria possibilidade, no presente, de reprodução técnica desse passado. (GONÇALVES, 2007, p.132)

Gonçalves identifica nos objetos oriundos da reprodutibilidade técnica uma autenticidade “não-aurática”, mas afasta a ideia de inautenticidade, e distingue que tais imagens “ilustram a realidade”, mesmo que não as manifestem. Se levamos em conta, que “ilustrar” também pode ser “esclarecer”, podemos lembrar que a perda da sacralidade em razão das técnicas de reprodução multiplicou a imagem (objeto), ao mesmo tempo que a tornou mais próxima, a fez compreensível. Eis a função social procedente da perda da aura.

Em consonância com a reflexão sobre reprodutibilidade de Walter Benjamin está a ideia do “museu imaginário” do André Malraux, publicado na primeira versão em 1947⁸. Para o escritor francês “imaginário”, neste caso, significa “de imagens”, “de reproduções”, já que mesmo um estudante dispõe de reproduções de obras de arte, sejam elas magistrais ou secundárias, capazes de corrigir as falhas da memória, “do que um grande museu é capaz de conter” (MALRAUX, 2000, p.14). Desde o século XIX, se instituiu uma metamorfose na representação das obras de arte que se fortificou com a institucionalização dos museus. Por exemplo, uma Madonna de Rafael, para muitos poderia ser a própria aparição

8. O Museu do Imaginário foi publicado numa segunda vez como parte do ensaio *Voix du silence*, em 1951, e numa terceira edição revisada em 1965. Essa última traduzida em português, serve como referência para nosso texto.

da Virgem, menos para os pintores e parte dos apreciadores que a identificava como uma obra pictórica. Para Malraux, “com a descoberta da fotografia, desvalorizando as técnicas de ilusão, deixaram de existir estes espetáculos [...], mas sim quadros, no sentido que hoje utilizamos” (MALRAUX, 2000, p.34). Com Édouard Manet e os impressionistas, e suas influências científicas, como a ótica e a teoria das cores, a arte moderna caminhou para uma concepção nomeadamente pictural. Uma metamorfose ocorreu, já que o valor da pintura não mais estava na representação fidedigna e pouco menos na admiração como espetáculo, “o Museu Imaginário só virá a impor-se quando a arte moderna tiver destruído esta ficção” (MALRAUX, 2000, p.25).

O pensamento malruciano articula duas formas de museu, o institucional e o imaginário, e descreve as metamorfoses que ambos provocaram na relação entre o espectador e a obra de arte. Das coleções privadas da realeza aos museus públicos, e depois com o uso das reproduções da arte por meio da fotografia, houve maior acessibilidade por grande número de indivíduos. A aproximação com as obras, tanto nas coleções dos museus físicos, quanto na proliferação de reproduções, deu origem ao Museu Imaginário. Malraux identifica na obra de artistas do século XIX, como Honoré Daumier, por exemplo, uma série de influências pertencentes a um sistema consonante com o museu. Com as rupturas alcançadas, os pintores descobrem nas coleções os primitivos, as artes da antiguidade, do oriente próximo, a arte pré-colombiana, as estampas japonesas, e muitas obras são reproduzidas tecnicamente formando o museu imaginário. Inicialmente, em relação à gravura, a fotografia foi um método mais barato de difusão das obras-primas que se expandiu e os métodos de reprodução agiram sobre a seleção dessas obras (MALRAUX, 2000, p.77).

A reproduzibilidade, seja no registro fotográfico ou na sucessão de planos do cinema, mudou a concepção tradicional do que seria uma obra-prima. A reprodução é um meio da intelectualização da arte, seja através de um enquadramento de uma escultura, do

destaque por iluminação, no efeito de proximidade com os objetos que o preto e branco sugere, seja na alteração da escala, a ampliação de uma arte considerada menor, pôde valorá-la de tal maneira que o objeto original jamais pode fazê-lo. “A reprodução liberta o estilo da servidão que o torna menor” (MALRAUX, 2000, p.96).

nenhuma foto da Vitória de Samotrácia nos emociona tanto quanto esta estátua (de resto isolada) que se ergue, como uma proa ao cimo da escadaria do Louvre; mas, quantas esculturas nos atingem menos do que as suas fotos, quantas nos foram reveladas por estas? A tal ponto que o museu começa a assemelhar-se ao Museu Imaginário: as estátuas cada vez menos agrupadas, cada vez mais iluminadas, e a Pietá Rondanini de Miguel Ângelo, no castelo de Sforza (também ela isolada) parece – admiravelmente – esperar pelos fotógrafos. (MALRAUX, 2000, p.106)

As obras no museu pertencem simultaneamente ao mundo real da beleza e um mundo irreal que só existe através da fotografia. “A reprodução não rivaliza com a obra-prima presente: evoca-a ou sugere-a”, completa Malraux (2000, p.108). Os museus de moldagens e cópias também aproximam “obras dispersas” ao selecioná-las, visto que não são obrigados a adquirir os originais que copiam, “estes museus, tal como as exposições, encontram, de resto, e muito rapidamente, a sua expressão fotográfica” (MALRAUX, 2000, p.141).

Imaginamos os estilos antigos de acordo com nossas concepções contemporâneas, que são muito mais ilusórias que a materialidade revelada pelas investigações. Sabemos que as esculturas gregas eram coloridas, assim como o Cristo nos tímpanos das igrejas românicas, mas nada disso altera a compreensão estereotipada que temos destas obras de arte.

A mutilação que causou a glória da Vênus de Milo poderia ser a obra de um antiquário genial; as mutilações também obedecem a um estilo. Uma seleção a que é muito simples chamar de gosto, contribui para as ressurreições: as coleções de antiguidades, a partir do Quattrocento, recolheram mais torsos do que pernas [...]. O acaso quebra e o tempo metamorfoseia; mas, somos nós que escolhemos. (MALRAUX, 2000, p.162)

As obras passam por uma metamorfose quando são incorporadas no museu institucional ou no Museu Imaginário, já que são acolhidas, e ao serem eleitas numa coleção são interpretadas como modelos. Se a obra já não se refere à própria obra, nem mesmo às motivações que as fizeram existir, “refere-se à totalidade das obras conhecidas e reproduções”. Um catálogo que se destina ao conjunto de obras de um museu “não é o testemunho de um local”, mas “cria um lugar imaginário que só existe por si” (MALRAUX, 2000, p.225).

A decadência da aura da obra de arte anunciada por Walter Benjamin, o levou a conceber a transformação do valor de culto para o de exposição e identificar nesta dessacralização uma função social, Malraux incrementa esse pensamento ao idealizar um tipo de autoridade advinda da reprodução técnica. Tal poder é oriundo primeiramente da imensa capacidade de difusão, mas também da possibilidade de descontextualização da obra de seus valores político-religiosos originais, na direção de uma valoração puramente estética.

No âmbito do museu, identificamos que a reproduzibilidade técnica fez com que a obra de arte, ou o artefato oriundo da etnografia, estejam mais próximos do visitante, seja através de substitutos, reproduções, multimídias, fotografias. Museus modernos costumam vender cópias de objetos de suas coleções (MENSCH, 1985a, p.15). Se pode pensar nos souvenirs das lojas de museus,

seus imãs de geladeira, cartões postais, marcadores de livro, miniaturas, uma parafernália de objetos que são uma extensão do acervo do museu, ou porque não dizer, memorabilia, já que tais objetos suscitam lembranças, apontam afinidades e interesses. Ou podemos considerar um objeto mais nobre, que não esteja tão ligado ao comércio trivial, mas com um valor atribuído, o catálogo da exposição, publicação que comumente é prevista como estratégia da curadoria, permite que a obra circule além das paredes do museu. No catálogo, a exposição é reproduzível, e como tal se permite que o visitante a leve consigo, num olhar pragmático que obtenha informação ou que seja documentação, mas em níveis simbólicos se torna objeto de representação, tratado como fetiche por estar impregnado de aspectos subjetivos. O que nos faz pensar que o catálogo é uma obra oriunda dos meios de reproduzibilidade, mas que amplia o seu sentido de objeto a ser vivenciado no aqui e agora. Uma pista para esta fetichização, é que os catálogos raramente ilustram o ambiente expositivo, neles as obras são inseridas na área de impressão frontalmente diante do observador, aqui o papel se desdobra ele mesmo num espaço expositivo. O catálogo é por si só um acontecimento a ser vivido continuamente, já que estabelece uma temporalidade diversa do mote original.

Os substitutos, oriundos dos meios técnicos de reprodução impuseram mudanças ao museu, não somente compreendido como repositório de objetos, mas um meio de promover conhecimento através da aproximação do público. Para Bernard Deloche, a alteração que os substitutos promoveram na relação dos museus com suas coleções modificou no âmbito epistemológico a compreensão do papel da instituição. De antigo local de culto, o museu foi “transformado secretamente em um laboratório de análise e memória informatizada, que abre o caminho para a ideia de uma estética experimental” (DELOCHE, 1985, p. 35, tradução nossa⁹). Se

9. [...] se transforme secrètement en laboratoire d'analyse et en mémoire informatisée, qui ouvrent la voie à l'idée d'une esthétique expérimental.

substitutos provocam o distanciamento do caráter de autenticidade culturalmente atribuída ao original, por outro lado promovem alterações nos processos de conservação e comunicação desses mesmos objetos, de fato como despertar nas multidões o respeito da herança cultural se essas evidências não estão ao alcance da fruição.

Os próprios substitutos são conservadores da aura do original, já que foram criados primeiramente como instrumentos de preservação. Outro argumento seria que os substitutos afastariam o público dos objetos originais, crença desmentida pela prática, já que a difusão das reproduções tornou mais acessível o conhecimento do original (DELOCHE, 1985). Seja por meio físico ou digital, o objeto de museu é reproduzível, transportando-o para pessoas que não teriam a oportunidade de vê-los no próprio local, grande parte dos museus disponibiliza itens do acervo digitalizados para serem consultados em qualquer parte, a qualquer hora. Outros confeccionam reproduções para que portadores de deficiência visual possam percebê-los com o tato.

Por favorecer à memorização, ao arquivamento e às técnicas de processamento, os substitutos se converteram em ferramentas de conhecimento metódico que proporcionam diversas confrontações cognitivas, analisa Bernard Deloche (1985). Suas representações codificadas favoreceram o registro e a análise de dados que foram responsáveis por transformar o museu de templo num espaço científico.

Museália, originais e substitutos

Objetos de museu, sejam originários da natureza ou da cultura, são identificados como evidências irrefutáveis selecionados e preservados a fim de interpretá-los e exibi-los, por tanto são vistos como fontes autênticas.

Este princípio implica que a coleta em museus é a recolha de certos objetos – objetos de museu –, que são fontes autênticas de conhecimento e experiências emocionais e são, como resultado, capazes de documentar de forma duradoura o desenvolvimento da natureza e da sociedade; e que outros tipos de material chamado de material de apoio ou material auxiliar de museu – desempenham um papel secundário em matéria de transmissão de conhecimento. (SCHREINER, 1985, p.65, tradução nossa¹⁰)

Um objeto histórico autêntico aceito como evidência precisa ter sua existência percebida como genuína e inquestionável. Essa percepção decorre de sujeitos igualmente autenticados numa estrutura, portanto a autenticidade deriva dessa declaração relacional. Segundo o museólogo alemão Klaus Schreiner, “essa autenticidade, portanto, não é um elemento imanente e permanente, nem propriedade do objeto em si, o que determina sua essência e estrutura, mas apenas uma declaração especial sobre o objeto” (1985, p.63, tradução nossa¹¹).

CrITÉRIOS têm variantes de julgamentos na medida que a própria estrutura legitimadora de valor se modifica, a importância dada e o entendimento da autenticidade variam com a época e lugar em que tal juízo é aplicado. Compete-nos questionar o porquê necessitamos de peças autênticas como evidência histórica. Schreiner assinala que a evidência é uma condição no processo de reprodução na sociedade, ela nos familiariza com o passado,

10. This principle implies that museum collecting is the gathering of certain objects – museum objects – which are authentic sources of knowledge and emotional experiences and are, as a result, capable of lastingly documenting the development of nature and society; and that other types of material called supporting or auxiliary museum material – play a secondary role in matters of knowledge imparting.

11. This authenticity therefore is no immanent, permanent element and no property of the object itself, what determines its essence and structure, but only a special statement about the object.

indica desenvolvimento econômico, político, social e cultural, ou tem a finalidade de comparar tais estágios de desenvolvimento com a finalidade de transmitir conhecimentos (1985, p. 63).

O homem multiplica seus signos e busca transmitir suas ideias para seus descendentes, assim ele preserva como estratégia de comunicar sua cultura. A preservação e comunicação de peças autênticas é instrumento desse processo social, em que toda produção promove condições para produções subsequentes. A conservação de elementos da cultura, da ciência e da arte se torna essencial neste processo de reprodução. Todavia, na medida que eram preservados, também eram colocados distantes. Para Bernard Deloche, “a preocupação com a proteção incondicional do original foi prontamente favorecida pela ideologia ocidental, trazendo consigo o sacrifício da presença real da obra” (1985, p.37, tradução nossa¹²). Tal necessidade social de preservação pode ser encontrada em diferentes campos, que inclui o cultivo do patrimônio no qual os objetos de museu fazem parte.

Assim, ainda segundo Schreiner, compreenderíamos o material dos museus em duas categorias, a dos objetos de museu, propriamente ditos, fontes autênticas de conhecimento e experiências emocionais, e o material auxiliar, que serviria como auxílio na transmissão do conhecimento e das experiências. Uma fotografia, um vídeo, um aplicativo digital, favorecem o contato do público com os objetos musealizados, estejam esses inseridos dentro do próprio museu, ou em outro lugar, transportando o acervo para pessoas que não teriam oportunidade de estar diante do original. Nessa segunda categoria estariam as imitações, como por exemplo as cópias, moldes, réplicas e reconstruções. “Material de museu auxiliar é indispensável dentro dos aspectos da pedagogia do museu, especialmente para transmitir conhecimento do museu e experiências emocionais” (SCHREINER, 1985, p.66, tradução

12. Il semble toutefois que le souci de protection inconditionnelle de l'original ait été assez volontiers favoris par l'idéologie occidentale, entraînant avec lui le sacrifice de la présence réelle de l'uvre.

nossa¹³). Tais substitutos protegem os originais de riscos, ao mesmo tempo que favorecem na sua comunicação.

Os museólogos André Desvallées e François Mairesse ao conceituarem objeto de museu, ou museália, apontam que “uma certa tensão opõe o objeto autêntico ao seu substituto”, o problema ocorre quando se considera o objeto como semióforo, ou seja “portador de significado quando se apresenta por si mesmo e não por um substituto” (2013, p. 71). Para os autores, esse entendimento do objeto não advém das origens do museu, pouco menos corresponde ao desenvolvimento e à diversidade alcançada pela museologia contemporânea.

Também não leva em conta o trabalho de certo número de museus cujas atividades são essencialmente semelhantes, como por exemplo na internet ou sobre suportes duplicados e, mais frequentemente, todos os museus feitos de substitutos, como os museus com acervos de moldes, as coleções de maquetes, os museus de cera ou os centros de ciência (que expõem principalmente modelos). (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 71)

Privilegiar os objetos originais em detrimento de uma concepção que amplie a potencialidade de instrumentos de mediação, pode indicar uma visão ortodoxa de museu. Numa concepção mais aberta, uma coleção é definida com objetos materiais, mas também por objetos imateriais, que pode incluir desde testemunhos locais às performances de arte contemporânea, essas novas configurações promovem igualmente novos desafios de aquisição, conservação e comunicação. A inserção de substitutos pode ser essencial quando se privilegia a documentação e a comunicação. Assim coleções podem incluir objetos autênticos os quais são vistos como

13. Auxiliary museum material is indispensable within the aspects of museum pedagogics, especially for the imparting of museum knowledge and emotional experiences.

evidências, mas também instrumentos que mediam testemunhos, que favoreçam a comunicação das pesquisas efetuadas.

Imbricada no processo geral de comunicação está a função de exposição. Entre os elementos expostos estão os que têm sua própria importância e aqueles que evocam conceitos, como lugar de visualização de “fatos ausentes pelos objetos”. Dessa maneira, a exposição compreende tanto a museália, os objetos autênticos, “quanto os substitutos, (moldes, réplicas, cópias, fotos etc.) [...] que permitem ao visitante melhor identificar a sua significação” (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p.44). Cada um dos elementos presentes no seio da exposição, sejam eles objetos de museu, substitutos, textos etc., podem ser definidos como *expôt*¹⁴, uma unidade elementar da exposição.

Ao identificar tal objeto como *expôt*, o compreendemos a partir do atributo que o caracteriza em seu caráter expositivo, dito assim, comunicacional, num processo midiático de compartilhamento de ideias. Se *expôts* ocupam a função de signos no processo de comunicação que constitui a exposição, caberá ao museólogo validá-los pela qualidade das informações e realizar pesquisas para melhor utilizar esta linguagem como forma de expressão.

Com efeito, a partir do momento em que os objetos foram considerados como elementos de linguagem, eles permitem construir exposições-discursos, mas não são suficientes para sustentar tais discursos em todos os casos. É preciso, então, imaginar outros elementos de linguagem de substituição. (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p.71)

Dessa forma, se caracteriza por substitutos os *expôts* que visam a troca de um objeto autêntico por outro similar, um semelhante é colocado no lugar de outro, num processo de deslocamento da autenticidade. Se entendermos essa troca a partir de valores, esse

14. O termo *expôt* não tem tradução para português e foi mantido em francês.

é um processo de câmbio, em que para conseguir um discurso adequado é necessário cambiar o valor de autenticidade pela informação. Um substituto nem sempre é uma réplica exata, visto que pode haver alterações de dimensões, proporção e materiais, assim um modelo menor ou uma fotografia podem ser substitutos. Muitos museus de arte compõem suas coleções por substitutos, o que leva à discussão da finalidade da inserção desses dispositivos nos acervos e, por conseguinte dos aspectos éticos que decorrem da conservação e comunicação, nos quais repercutem na própria função do museu. Esse deve se preocupar em introduzir o seu público às convenções que constituem toda exposição. O caráter convencional da exposição acarreta o entendimento do objeto como suporte de significações propostas pela própria exposição. “A impressão de contato com o real, aparentemente garantida pela autenticidade dos objetos, mascara o papel que eles desempenham nos expositores como signos, pontos de referência em um mapeamento nada transparente” (PHILLIPS, 1997, p.202, tradução nossa¹⁵).

Os sentidos e valores não são intrínsecos aos objetos, mas das sociedades que os produziu ou consumiu, ou aquelas que intencionam a sua preservação como evidências. “Se é limitador, para a exposição, fetichizar objetos, é, ao contrário, de extremo interesse procurar registrar e explicar a fetichização, estudar e dar a conhecer o objeto-fetice” (MENESES, 1994, p. 27). O desafio está em desfetichizar o objeto na exposição contextualizando-o dentro da história e sua relação com indivíduos e grupos sociais. Para tanto, Meneses critica o objeto expositivo a partir de duas figuras de linguagem, o objeto metonímico e o objeto metafórico. No primeiro, mesmo havendo relação de sentido toma a parte pelo todo, transmutando o objeto num ícone cultural de caráter emblemático; enquanto no segundo produz sentidos figurados por meio de comparações ao expor objetos que ilustram sentidos que não foram

15. The impression of contact with the real, apparently guaranteed by the authenticity of objects, masks the role that they have within the displays as signs, points of reference in a mapping that is not transparent at all.

deles extraídos. “Esta postura revela, assim, uma incapacidade de se defrontar com o objeto, de explorá-lo em seus próprios termos” (MENESES, 1994, p.28). Cabe-nos analisar o papel dos substitutos nas convenções estabelecidas nesses discursos expositivos.

Retomando Walter Benjamin (1975), e relativizando a função contemplativa, a obra de arte sempre foi reproduzível, já que a produção humana sempre pôde ser imitada por outros homens. Réplicas de obras de arte podem ser produzidas pelo próprio artista, ou possivelmente executada pelos discípulos de sua época ou até posteriormente como um estudo. Também expomos que muito do que conhecemos da escultura da Grécia Antiga nos chegou através do intenso comércio de cópias romanas, às vezes reduzindo as estátuas em tamanho, e mesmo em materiais diferentes do original. “As cópias romanas da escultura grega são um exemplo bem conhecido, onde às vezes é impossível até mesmo para o especialista distinguir um original de um substituto” (HELLSTROM, 1985, p.49, tradução nossa¹⁶). Tais réplicas satisfaziam um mercado prestigiado, como algumas esculturas são muito antigas, torna difícil a diferenciação dos autênticos gregos das reproduções romanas. Segundo Ivo Maroevic (1985, p.177), a coleção de pinturas e esculturas de Eumenes II, rei de Pérgamo que governou entre 197 e 159 a.C., era composta tanto das obras originais quanto das cópias com o intuito de formar a linha integral de desenvolvimento da arte grega. Dessa forma a ideia de autenticidade estava em detrimento à apresentação de substitutos na coleção com caráter “científico e educacional”.

Durante o Renascimento, observamos o uso de moldes de gesso nos ateliês de pintores e escultores primeiramente com a intenção de serem fiéis à realidade e, a posteriori, com o intuito de aprendizado. Como o objetivo do artista era a imitação da natureza, executar cópias de partes do corpo, de elementos naturais ou mesmo de uma escultura, fez com que os moldes de gesso fossem

16. Roman copies of Greek sculpture is a well-known example where it is sometimes impossible even for the specialist to distinguish an original from a substitute.

um método bastante utilizado. Esses foram utilizados desde o século XV como estudo e emulação do trabalho dos mestres, o método se tornou um instrumento importante no aprendizado dos escultores e pintores. O artista de Pádua, Francesco Squarçione (1397-1468), atraiu para seu ateliê alunos, como Andrea Mantegna (c.1431-1506), por causa da sua impressionante coleção de cópias de obras de arte reunida em viagens pela Itália e no exterior. Sua coleção incluía fôrmas de mestres antigos e contemporâneos e que eram estudadas por seus aprendizes (FREDERIKSEN; MARCHAND, 2010). A precursora do ensino acadêmico da arte, a Accademia di San Luca, de Roma, fundada em 1577, utilizava moldes de gesso como parte importante do aprendizado (MENSCH, 1985a, p.19). Muitas cópias de esculturas clássicas em moldes de gesso foram realizadas no século XVI e formaram coleções que decoravam as casas das famílias burguesas italianas. Na França, Francisco I, patrocinador dos artistas e dos poetas, impossibilitado de adquirir obras antigas originais, enviou artistas para a Itália com o propósito de moldá-las.

Apesar do grande esforço do século XIX na valorização da autenticidade individual do artista resultante de uma criação livre, a época experimentou um comércio vigoroso de moldes de gesso (MENSCH, 1985a, p.19). Alguns meses após a sua inauguração, o museu do Louvre abriu seu “Atelier de Moulage”, em 1794, com o objetivo de favorecer a sua missão pós-revolucionária de tornar as obras de arte acessíveis aos cidadãos, e a grande fidelidade dos moldes em gesso reproduziam-nas com eficiência. O “Atelier de Moulage” atendeu ao crescimento do mercado de peças moldadas fielmente dos originais, durante o século XIX, o ateliê produziu milhares de moldagens em gesso destinados a completar coleções de outros museus e servir de material educativo para as academias. Localizado na área de Trocadéro, de frente à Torre Eiffel, o Museu dos Monumentos Franceses (*Musée des Monuments*

*Français*¹⁷) oferece uma narração da história da arquitetura desde a Idade Média à modernidade em moldes de gesso de esculturas e elementos arquitetônicos, e maquetes de uma centena de edifícios pioneiros da história da arquitetura na França, de 1850 até os dias de hoje. Originalmente criada em 1795, como resultado dos empreendimentos revolucionários, teve seu acervo incrementado por iniciativa do arquiteto e teórico da conservação Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879), desde então ocorreram sucessões de melhorias e ampliações, como a Galeria de Arquitetura Moderna e Contemporânea, inaugurada em 2007. Na Alemanha, o museu *Gipsformerei* (Ateliê de Réplica), remonta a 1830, logo após a criação do *Alte Museum* (Museu Antigo) com a ideia de criar uma coleção de moldes de gesso especificamente para os museus de Berlim, até o fim do século XX compreendia 7000 moldagens. Desde que foi fundado, em 1852, o museu londrino Victoria and Albert¹⁸ colecionou e exibiu moldagens de grandes obras de arte e arquitetura como instrumentos educacionais em seus grandes salões *Cast Courts*, onde se destaca o incrível molde em gesso da monumental Coluna de Trajano e a réplica do David de Michelangelo, citada na seção anterior.

No Rio de Janeiro oitocentista, se destaca a formação da coleção de cópias em gesso de esculturas clássicas da Academia Imperial de Belas Artes, posteriormente Escola Nacional de Belas Artes, que objetivava a formação acadêmica baseada na emulação da tradição artística europeia. “Os modelos em gesso serão a principal ferramenta de ensino, e formarão uma coleção estruturada, respondendo a uma ideologia e necessidades básicas num estabelecimento acadêmico, o aprendizado dos modelos clássicos e renascentistas” (CHILLÓN, 2017, p. 129). Essa coleção de gessos tem origem na coleção particular do escultor francês radicado no Brasil e professor da Academia Imperial, Marc Ferrez (1788 – 1850),

17. Disponível em www.citedelarchitecture.fr/fr/article/le-musee-des-monuments-francais .

18. Disponível em www.vam.ac.uk .

que a trouxe de Paris, e foi ampliada em sucessivas aquisições. A Escola Nacional de Belas Artes passou a ocupar sua nova sede na atual Avenida Rio Branco em 1908, no edifício que abriga o Museu Nacional de Belas Artes, aonde parte dessa coleção de cópias está exposta nas duas Galerias de Moldagens.

No século XX, muitos educadores questionaram a eficácia das coleções de moldagens e sua importância para os museus. Todavia, o aumento das reproduções e as melhorias nos espaços de exposição, demonstram que o interesse dos visitantes não diminuiu. Para Van Mensch (1985a, p.19), o renascimento do interesse por cópia em gesso se deve ao fato de que moldes velhos são muitas vezes mais completos que os originais, ou mesmo, em certos casos, em que os originais desapareceram completamente. Como é o caso do relevo do século XV da catedral de Lübeckd “Cristo lavando os pés dos Apóstolos” destruído na Segunda Guerra Mundial, cujo único registro é a moldagem pertencente à coleção do Victoria & Albert Museum, segundo informação do próprio museu.

Nos exemplos citados acima, as cópias foram feitas a partir de obras existentes, e embora muitas delas tenham sido produzidas com fidelidade, não houve a intenção de ludibriar, assim sendo não podem ser categorizadas como falsificações. O historiador e crítico de arte Cesare Brandi, especialista em teoria da conservação e restauração, afirma que a “diferenciação entre cópia, imitação e falsificação não está nos modos de produção, mas na intencionalidade diversa” (BRANDI, 2004, p. 114). Assim, ele desloca a problematização da cópia do âmbito da fabricação para a ética. Mesmo se o objeto obedecer aos procedimentos técnicos precisos da manufatura e a reprodução da matéria-prima, ele não constitui a peça original. Portanto a questão não está no objeto em si, mas no juízo, oriundo de valores morais que orientam o comportamento humano, que consideraria correto ou não o uso requerido da cópia. O crivo está na faculdade de avaliar dois objetos materialmente “sem variações de nenhuma espécie”, como imitação ou falsificação. Quando se copia um objeto de um período histórico objetivando a documentação,

não se recai na acepção da falsificação, o que não ocorre quando a intenção é levar os outros ao engano, ou quando as peças são produzidas para comercialização.

Para Van Mensch a questão das cópias nos museus começa se consideramos que os artefatos são portadores de dados, “um portador de uma ideia, ou um ‘pensamento fóssil’” (1985a, p.15). Alguns dados, como procedimentos de fabricação, são “informações não intencionais”, todavia, as mais importantes são, claro, as informações intencionais apresentadas deliberadamente pelo criador. Mesmo quando cópias são realizadas atendendo a princípios éticos, seja para documentação, pesquisa, educação, ou exibição por falta ou danos no original, a finalidade da cópia será determinada pelo tipo de informação que se deseja obter. Importa ponderar que mesmo considerando cópias como imitação de originais, “cópias são sempre diferentes dos originais”. Assim sendo, “toda cópia é, *ipso facto*, uma interpretação. Cada cópia é o reflexo de uma visão subjetiva do original; subjetivo no que é visto como informação essencial e na atenção relativa dada à informação não essencial” (MENSCH, 1985a, p.16, tradução nossa¹⁹). Dessa maneira, uma cópia também é portadora de uma ideia. Para Brandi, mesmo aquele que executa a cópia para documentação ou para falsificação “será sempre movido a documentar ou falsificar, sobretudo aquilo que as predileções ou a moda do momento apreciam e buscam na obra, e que não será jamais a obra na sua fenomenologia, mas apenas aquele aspecto” (BRANDI, 2004, p. 116). Visto que se até mesmo as cópias têm uma data, elas pertencem a um período histórico e refletem o momento cultural em que foram executadas, e assim sendo apresentam dupla historicidade.

As informações de uma obra advêm do material empregado, do processo de construção e da morfologia, o que inclui forma e tamanho, superfície, cores, imagens e texto, se houver. Existem

19. Every copy is, *ipso facto*, an interpretation. Every copy is the reflection of a subjective view on the original; subjective in what is seen as essential information and in the relative attention for non-essential information.

também o que poderia ser chamado de informação não intencional inseridos pelo fabricante não de propósito para expressar sua criação, como pregos ou o tipo de madeira utilizada. Diante deste complexo de informações fornecidas pelo objeto, se reitera que cópias, por mais fiéis que sejam, são sempre diferentes dos originais. Aponta Van Mensch que, “curiosamente, formas de reprodução menos limitadas, quando por exemplo material e construção também são copiados, são menos facilmente aceitas” (1985a, p.18, tradução nossa²⁰). Logo, a fabricação de cópias de estátuas trouxe menos problemas do que as reproduções das pinturas.

Para Van Mensch, “a primazia do original é, portanto, indiscutível quando se trata de pesquisa” (1985a, p.17, tradução nossa²¹). Se em contrapartida, de um ponto de vista arquivístico, o original é insubstituível, cabe interrogar se somente o original pode ser abordado para novas pesquisas em tempos futuros. A intenção do uso da cópia influenciará o tipo e a quantidade de informação reproduzidas do original. Em perspectiva, a preferência do valor visual é considerada quando se pensa nos principais requisitos de comunicação de um objeto em exibição. Um objeto pode se tornar cópia de si mesmo, caso seja submetido a restaurações sucessivas, afirma Van Mensch, por enfatizar os valores visuais em detrimento do valor arquivístico. A dicotomia entre o valor de uso e o valor como monumento é um fator complicador no caso da restauração de edifícios²². Assim como em máquinas e instrumentos a manutenção de seu dinamismo tem valor de informação. “Nós temos que escolher: conservar o original e usar uma cópia para demonstração ou aceitar que o original gradualmente mude para uma cópia de si mesmo” (MENSCH, 1985a, p.19, tradução nossa²³).

20. Curiously enough less limited forms of reproduction, when e.g. material and construction are also copied, are less easily accepted.

21. The primacy of the original is therefore indisputable when it is a question of research.

22. E nesse caso, podemos acrescentar a reconstrução, como a do campanário da Basílica de São Marcos em Veneza, situado na praça do mesmo nome, totalmente reconstruído após o colapso ocorrido em 1902, é uma cópia de si mesmo.

23. We have to choose: conserve the original and use a copy for demonstration or accept that the original gradually changes into a copy of itself.

O historiador da arte David Phillips, professor de *Museum Studies* da Manchester University, questiona até que ponto uma reconstrução substancial de um artefato se torna uma espécie de falsificação. As evidências sobreviventes são persuasivas neste processo, como Uppark, casa do século dezessete localizada em West Sussex, Inglaterra, devastada por um incêndio em 1989, e reinaugurada em 1995 após extensa restauração. A ideia não foi a reconstrução do interior como novo, mas como a edificação estava antes da queima, os tecidos foram refeitos em teares do século XVIII, época em que a casa foi extensivamente decorada, cabelo foi misturado ao gesso para combinar com as receitas da ocasião, assim como alterações do século XIX foram refeitas (PHILLIPS, 1997, p.129). Independente do dano, ou perda, o respeito às evidências do processo histórico é um procedimento complexo, principalmente se os membros remanescentes das famílias outrora prósperos habitaram a propriedade. Phillips também exemplifica com a restauração da casa vitoriana Brodsworth Hall em South Yorkshire, incorporada no English Heritage na década de 1990, na tentativa de aceitar a edificação como ela se tornou, não houve a intenção de retirar as modernas bacias e banheiras baratas canalizadas dos quartos de hóspedes. Enquanto alguns tapetes foram substituídos por réplicas feitas à mão cujas cores foram retiradas de sobreviventes, outros originais mantiveram o desbotamento. Esses têxteis que permaneceram apresentam dificuldades ainda maiores do que as réplicas, visto que o desbotamento adicional inevitável com a luz do dia entrando com os visitantes (PHILLIPS, 1997, p.130).

A observação da “visibilidade” do artefato precede as demais investigações. Se somarmos a essa reflexão que os próprios originais estão sujeitos às interpretações de épocas posteriores, como foi a importância dada aos mármores da estatuária grega, originalmente pintados, se conclui que o artista deu ênfase no visual em detrimento ao material utilizado. Não sendo a escultura grega simbólica, “a ideia exprime-se numa imagem e termina nela” (MAFFESOLI, 1996, p. 72), é construída para ser vista, estabelece sua existência

pelo sentido da visão. Ulpiano Bezerra de Meneses destaca que com frequência as coleções da Renascença eram chamadas de *Theatrum Mundi*, *Theatrum Naturae*, *Theatrum Sapientiae*. A palavra 'teatro', como se sabe, privilegiando a visualidade, conserva sua vinculação etimológica à família do verbo grego *theáomai*, ver [...] (MENESES, 1994, p.9). Nos valores universais propagados pelo Classicismo, o belo se confunde com o moralmente bom, longe de ser iconoclasta, a instrução técnica das academias é iconófila, se baseava na visão das formas consideradas belas. Dessa maneira, no aprendizado das academias, os moldes satisfizeram a produção artística a partir da pesquisa visual das reproduções das esculturas.

Seja no ensino das academias ou nas salas de moldagens dos museus, as cópias são compreendidas como imagens para serem contempladas, se inscrevem num contexto, e são valoradas por determinado grupo. Fenômeno paradoxal, visto que na medida que são reprodutíveis tenderiam a perder sua "aura" no sentido benjaminiano da análise, mas por outro lado, assumiriam um tipo de autoridade, como identificou Malraux, por seu poder de difusão universal e recontextualização dentro da estética.

Substitutos, réplicas e as concepções atuais de museu

Substitutos de originais apresentam uma série de categorias baseadas em diferentes mídias, assim sendo, nos interessam categorias identificadas como cópia, já que esses implicam uma reflexão sobre autenticidade. Todavia, nem sempre objetos semelhantes são por princípio cópias, apesar de serem identificados como tal. Por exemplo, objetos análogos produzidos ao mesmo tempo, sejam manufaturados ou massificados, não devem ser identificados como cópia, já que nenhum deles pertencentes à série pode ser considerado o original. Algumas obras de arte podem ser criadas ao mesmo tempo com a mesma imagem e o mesmo material e são chamadas de múltiplos. Mesmo quando o objeto é realizado a

partir de um protótipo, seja uma maquete ou modelo, não há garantia absoluta da semelhança, e mesmo se fossem análogos, pode não ser exatamente apropriado detectá-los como uma cópia. Certos objetos são reproduzidos por um modelo original que se perde durante o processo de produção, como no método de escultura de peças metálicas por moldagem em cera derretida no procedimento. Em casos diferentes, matrizes de uma seriação criadas para serem reproduzidas podem ser vistas como modelos originais perenes, e por isso adquirem valor aurático, como uma pedra calcária utilizada na impressão litográfica de uma obra de arte célebre inserida em acervos museológicos.

Reproduções podem revelar a inconsistência da taxonomia em História da Arte diante das classificações de outras categorias, como em História Natural. O historiador da arte David Phillips distingue dois modelos de atribuição, um baseado na criatividade, denominado romântico, e outro genérico. O primeiro, normalmente utilizado em pinturas e esculturas ocidentais, privilegia o critério autoral, distinguindo a obra pelo nome sempre que possível, ou qualificados como “escola de”, “estúdio de”. Se esses critérios falharem, apenas “escola”, com a procedência, como em escola francesa. “Mesmo múltiplos de obras nesta categoria autoral, ‘variante’, ‘réplica’ ou ‘cópia’, são distinguidos como múltiplos verdadeiros, ‘reprodução’, ‘impressão’, ‘fotografia’” (PHILLIPS, 1997, p.98, tradução nossa²⁴). Entretanto, obras de arte decorativa ou não ocidental podem ser identificadas apenas pelo critério geográfico ou grupo social, ou especificar um período histórico. Um tecido talvez seja descrito apenas pelo local de origem e pela provável datação, sem necessariamente a especificação de autoria. A distinção de termos entre as categorias autorais e genéricas não é rígida, objetos de arte decorativa podem ser classificados pelo fabricante, assim como o termo ‘cópia’.

24. Even multiples of works in this authorial category, ‘variant’, ‘replica’ or ‘copy’, are distinguished from true multiples, ‘reproduction’, ‘print’, ‘photograph’.

Quanto a múltiplos, falamos de ‘impressão’ e ‘reproduções’, mas por um lado, embora uma impressão possa ser uma reprodução, também pode ser tão única quanto uma monotipia, e por outro, uma reprodução geralmente será uma impressão, mas pode ser uma peça de mobiliário. (PHILLIPS, 1997, p.99, tradução nossa²⁵)

Existem muitas sobreposições dentro das categorias de classificação. Uma pintura de um artista pode ser identificada como do “estúdio de” outro artista, e se for um imitador muito posterior pode ser chamado de “seguidor de”, nenhuma dessas categorias são utilizadas em arte decorativa ou artefatos não ocidentais, segundo Phillips (1997, p.99):

Consequentemente, a hierarquia da criatividade estabelecida pelo sistema, da qual é difícil escapar de observar de perto reflete o *status* político das sociedades originárias e o *status* social dos fabricantes dentro delas. As classificações às quais as obras de arte são atribuídas, portanto, podem parecer categorias objetivas baseadas na natureza essencial dos objetos, mas na prática estão carregadas de presunções. (PHILLIPS, 1997, p.99, tradução nossa²⁶)

A legitimidade de uma cópia pressupõe um original cuja fidelidade pode ser mais ou menos atribuída. A semelhança da cópia com o original pode ser exata ou não. Essa exatidão é dada pelo grau de semelhança reproduzida com a imagem, os materiais empregados, a construção e a escala (MENSCH, 1985b). Quando

25. As to multiples, we speak of ‘prints’ and ‘reproductions’, but on the one hand whilst a print may be a reproduction, it may also be as unique as a monotype, and on the other a reproduction will usually be a print but could be a piece of furniture.

26. Hence the hierarchy of creativity established by the system, which it is hard to escape remarking closely reflects the political status of the originating societies and the social status of makers within them. The classifications to which works of art are attributed, therefore, may seem objective categories based on the essential nature of the objects, but in practice they are laden with assumptions.

esses critérios não são exatamente reproduzidos, são imitações e podem ser chamadas de pastiche, ou se estiverem motivadas por tom satírico, como paródia. Numa reprodução, em gesso ou em novas tecnologias, como uma impressão 3D, a escala e o material não são exatamente reproduzidos.

Uma réplica fundamentalmente entendida como uma cópia reproduzida exatamente do original pelo mesmo autor ou por seus pupilos, é uma cópia ou um objeto original duplicado? Visto que não exerce sua presentificação por ausência de outro não pode ser tipificada como um substituto. Entretanto, ao listar as tipologias das cópias, Peter Van Mensch (1985b, p.125), indica que réplicas podem ser produzidas durante ou após a vida do criador. Neste caso a imagem é exatamente reproduzida, mas o material nem sempre é precisamente repetido. Em sua função museológica, enquanto instrumento de investigação, conservação e comunicação, a cópia deve ser sempre a mais próxima possível do original, todavia deve se considerar os impedimentos da cópia ser uma réplica exata do original, devido ao distanciamento cronológico do desenvolvimento técnico e da matéria original (BRO-JØRGENSEN, 1985, p.159).

Réplicas de objetos são utilizadas em museus para validar uma experiência com um objeto ausente, a verossimilhança produzida por uma boa réplica tem seu valor como comunicação, mas deve ser resguardada nas coleções e exposições por exigir honestidade ao identificá-las e apresentá-las como tal. Ao visar a comunicação, um museu pode insistir no uso de cópias e réplicas em vez de originais, e às vezes é inevitável a adoção dessas como estratégia utilizada pela museologia contemporânea. Uma série de implicações pode levar ao museólogo a optar por réplicas, como atesta Marianne Bro-Jørgensen, do *Viborg Museum*, Dinamarca, pelo objeto ser raro, por ter informações vitais sobre a cultura da região, por vezes, o original pertence a uma pequena localidade, ou mesmo no caso desse ter se perdido. Nesses casos, uma réplica ilustra melhor que imagens em duas dimensões. Cópias e reconstruções fazem ver detalhes, aumentam nosso conhecimento sobre o objeto, “na

maioria das equipes de museus é possível encontrar um equilíbrio entre fragilidade, condições de exposição e comunicação para limitar a quantidade de cópias ao absolutamente necessário” (BRO-JØRGENSEN, 1985, p.159, tradução nossa²⁷). Se cópias são instrumentos eficazes na educação quando se objetiva demonstrar a função dos objetos, as réplicas expressam melhor as qualidades inerentes desse objeto, a força exercida, sua densidade, textura, provocam vivências ao visitante que complementam a sua percepção como imagem.

Por serem autênticos e constituírem evidências de uma realidade, objetos de museu perdem sua função original e não podem ser manipulados, sendo esse o mote que produz os substitutos. Entretanto, a preservação que é função do museu não equivale a trancar as riquezas culturais num cofre, seus objetivos se somam à pesquisa e à comunicação, no qual se enfatiza a provocação do fluxo da informação.

Dispositivos da comunicação museal

A comunicação museal não é necessariamente verbal. Os profissionais de museus promovem instrumentos favoráveis à fruição do público participante em acontecimentos que reforcem linguagens onde as percepções visuais, auditivas e táteis sejam afetadas. Mais que transmissão unilateral de conhecimento, o processo cognitivo proposto pelo museu calca-se na promoção de novas experiências que visem desenvolver os indivíduos. Essa metodologia de aprendizagem não será eficiente se manter o público passivo diante dos objetos, sejam eles da cultura ou da natureza, a eficácia virá da ação compartilhada entre tais objetos e os indivíduos. Salva-guarda e interação, nessa dicotomia se encontra o desafio no qual réplicas encontram sua razão de existir no museu.

27. [...] in most museum staffs it is possible to find a balance between fragility, exhibition conditions and communication in order to limit the amount of copies to the absolutely necessary.

Aberto em 1978, com o intuito de contar a história do povo judaico e fortalecer sua identidade, o Museu do Povo Judeu *Beit Hatfutsot* (Museu da Diáspora Judaica), está situado no campus da Universidade de Tel Aviv, e almeja apresentar 4.000 anos de história, segundo o seu *site*²⁸. Sua principal exposição permanente proporciona uma coleção de maquetes de sinagogas de diferentes épocas representando várias comunidades e a vida judaica relacionadas aos locais de culto e estudo. Juntamente com cada maquete, expõe um artefato original, seja da sinagoga ou de sua respectiva comunidade, a exposição também inclui filmes, videoarte e atividades interativas para adultos e crianças. Na entrada do museu há uma reprodução gigante do friso do Arco de Tito, originalmente em Roma, que retrata os romanos levando consigo os vasos sagrados após a destruição do Segundo Templo de Jerusalém. Também expõem réplicas enormes de rochas representando fragmentos do Muro das Lamentações. As réplicas expostas visam resgatar a cultura judaica ameaçada após o holocausto e alcançar com estratégias visuais modernas e interativas os jovens que acham difícil entender a história dos seus ancestrais. Em depoimento ao *New York Times*, em 1983, Karl Katz, do *Metropolitan Museum of Art*, que liderou a unidade criativa e foi responsável pelo design interno do Museu da Diáspora Judaica, descreve que em princípio não utilizariam nenhuma obra de arte original, já que se assim o fizessem estariam forjando o princípio de autenticidade, já que não havia obras originais sobre o assunto, assim optaram por fazer seus próprios objetos (CROYDEN, 1983). O artigo do *New York Times*, assinado pela crítica de arte e jornalista Margaret Croyden, descreve que os visitantes ficaram visivelmente comovidos, alguns com lágrimas no rosto, outras com expressões de orgulho, emoções geradas por um museu cuja coleção é essencialmente composta por substitutos. Diante das reações do público, é possível constatar que o museu

28. Disponível em: <https://www.bh.org.il/>

cumpra seu objetivo de gerar o sentimento de pertencimento da comunidade judaica.

Os modos de comunicação do museu foram renovados na medida que seus propósitos sociais e seu caráter interdisciplinar ganharam enfoque pelos teóricos reunidos a partir dos anos 1960 na chancela do que viria a ser difundida nos anos 1980 como Nova Museologia. Novos modelos de museu foram desenvolvidos, como os ecomuseus, os museus de sociedade, os centros de cultura científica e técnica, concebidos em oposição ao modelo tradicional e sua ênfase na salvaguarda das coleções (DESVALLÉS; MAIRESSE, 2013, p.63). A dinâmica do museu é direcionada à democratização e em sua reflexão como instrumento de educação que modifica a linguagem museográfica, no qual a reconstituição de cenários e a possibilidade de tocar alguns objetos expostos têm papel transformador. O *Écomusée de la Communauté Le Creusot Montceau-les-Mines* (Ecomuseu da Comunidade Urbana Le Creusot/Montceau-les-Mines²⁹), na região da Borgonha, França, oficializado em 1974, é considerado um marco nas mudanças da museologia em direção à participação da comunidade com foco nas pessoas. Instituído numa região industrial, sua missão é identificar, estudar e promover o patrimônio de um território marcado desde o final do século XVIII pelo desenvolvimento das principais atividades industriais: metalurgia, mineração de carvão, vidro, produção de cerâmica. Primeiramente denominado Museu do Homem e da Indústria, se distanciou dos modelos tradicionais de museu ao gerar conhecimento do patrimônio a partir dos valores das pessoas locais. Após a crise pela saída da família herdeira de 150 anos da indústria, os membros da comunidade e pesquisadores aspiraram contar a história industrial pelo viés da cultura, então com a instituição do ecomuseu promoveram o desenvolvimento da coletividade. Dessa forma, o projeto museológico procurou transpor valores, como a raridade e a excepcionalidade que o patrimônio industrial do

29. Disponível em: <http://www.ecomusee-creusot-montceau.fr/>

Creusot suscita, para a valorização da cultura compartilhada pelos moradores, se distanciando do imperativo de constituir uma coleção, mas principalmente de uma memória local coletiva. Os objetos que compõem a exposição permanente do *Château de la Verrerie* são procedentes da memória dessa comunidade e estabelecem relação com a história industrial local (BRULON, 2015). Atualmente, após 45 anos da sua fundação, se configurou uma coleção de objetos, muitos deles doados, a saber equipamentos, cartazes de segurança, fotografias, pinturas, cristais e maquetes.

Certos objetos expostos no ecomuseu de Creusot desafiam a nossa discussão sobre objetos de museu, cópias e substitutos. São maquetes de equipamentos, miniaturização de locais de fábrica e locomotivas produzidos a partir dos conhecimentos técnicos dos próprios membros da comunidade local. São ao mesmo tempo, substitutos, já que são representações da realidade fabril, e originais, como evidências do saber comunitário, autênticos por estarem impregnados de profunda identidade local. Esse duplo *status* que marca a pedagogia museal do *Creusot*, foi problematizado por Mathilde Bellaigue, que esteve no projeto do ecomuseu de 1976 até 1984, a partir de dois objetos expostos. Um modelo animado de 1/10 das oficinas do *Creusot* e um modelo da locomotiva *Pacific*, construída no local. Segundo Bellaigue, as maquetes reconstituem fielmente a realidade, mas desviam dela na medida que apontam para a inovação, e nesse sentido figuram mais como protótipos que reproduções. Tais objetos comunicam o essencial da informação, mas também é intérprete da realidade devido ao virtuosismo do criador, e estabelecem uma comunicação com o público.

[...] por essa subjetividade essencial que é a aura sensível do objeto em relação à frieza dos substitutos profissionais, esse limite tão estreito, e às vezes mal e maravilhosamente transgredido que existe entre a reprodução exata da realidade e a realidade naturalmente ultrapassada pela

expressão criativa que domina a técnica e domina o real. (BELLAIGUE-SCALBERT, 1985, p.30, tradução nossa³⁰)

Entre o realismo na reprodução dos detalhes técnicos e a ilusão criada pelo movimento, a maquete animada da fábrica, evoca o contexto humano e social presentificado através dos ruídos, das vestimentas, do posicionamento dos operários. Objeto contemplado pelos visitantes, mas valorado pelos trabalhadores que conhecem o esforço do ofício, aqui eles são espectadores e atores. O valor educacional de tal objeto reside na comunicação que é estabelecida pela afetividade, assim como pela memória, está impregnado de significado, sentido que uma reprodução técnica utilizada como substituto de museu não poderia fazer ressoar. Então haveria substitutos e substitutos? Questiona Bellaigue, aqueles cuja função é a demonstração racional, e depois aqueles que, mesmo em realidade, permitem a irrupção da imaginação (1985, p.33).

A revisão do princípio de autenticidade promovida pelos sujeitos do campo museal e do patrimônio na segunda metade do século XX, pode ser atestada pelo entendimento que as cartas patrimoniais fazem sobre o tema. O tópico é posto de maneira indireta em algumas cartas, mas de forma explícita é destacado na Carta de Veneza, de 1964, e na Carta de Nara, de 1994 (CURY, 2000). Na primeira, sobre conservação e restauração de monumentos e sítios, a palavra autenticidade aparece no preâmbulo acompanhada do substantivo “plenitude”, e em decorrência de uma série de preceitos como “mensagem espiritual do passado”, “unidade dos valores humanos”, “patrimônio comum” etc. Trinta anos após, o documento de Nara afirma ter sido concebido no “espírito da Carta de Veneza”, mas desenvolve e amplia seus conceitos devido “às forças da globalização e da homogeneização”, e alerta para a

30. [...] par cette subjectivité essentielle qui est l'aura sensible de l'objet par rapport à la froideur des substituts professionnels, cette limite si étroite, et parfois à peine et merveilleusement transgressée, qui existe entre la reproduction exacte de la réalité et la réalité tout naturellement outrepassée, par l'expression créatrice qui à la fois maîtrise la technique et domine le réel.

perseguição que o “nacionalismo agressivo” e a “supressão da cultura das minorias” faz da identidade cultural. Aponta que o valor da autenticidade “ilumina a memória coletiva da humanidade”, uma vez que a diversidade da cultura é fonte de informações, e conclama pela promoção da valorização e respeito da diversidade cultural e patrimonial. A carta do Japão reconhece a autenticidade como uma atribuição de valores, conseqüentemente os julgamentos “podem diferir de cultura para cultura, e mesmo de uma mesma cultura, não sendo, portanto, possível basear os julgamentos de valor e autenticidade em critérios fixos”. Nesse sentido, observamos uma mudança do entendimento de autenticidade de um valor humano absoluto, para uma ênfase na contextualização do bem cultural cujo reconhecimento esteja de acordo com as especificidades de cada cultura. A valoração nesta perspectiva não está no objeto em si, mas nas pessoas que atribuem relevância ao bem cultural.

Réplicas de instrumentos científicos históricos e de artefatos arqueológicos também fazem parte das estratégias de pesquisa e exibição dos museus de ciência. Como os projetos de reproduções digitais para documentação desenvolvidos pelo Laboratório de Conservação de Objetos Metálicos do Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST³¹, que criou uma réplica virtual de uma luneta meridiana utilizada para interação com o público através de animações usando o modelo 3D. Modelos virtuais de objetos são obtidos por digitalização tridimensional e reproduzidos fisicamente através das tecnologias de fabricação digital contribuindo na conservação e, inclusive na acessibilidade em museus. A digitalização pode constituir registro imprescindível na preservação de dados de objetos danificados ou perdidos. O Museu Nacional – UFRJ expunha réplicas de alguns de seus artefatos originais, como o crânio Luzia, considerado o mais antigo fóssil encontrado nas Américas. A digitalização e prototipagem dos objetos do acervo certamente auxiliam no resgate e catalogação das coleções após o

31. Disponível em http://site.mast.br/hotsite_lamet/digitalizacao.html

incêndio de 2018. Mais de 300 peças dos acervos de paleontologia e arqueologia tinham sido detalhadamente digitalizadas e mantidos em backups externos às instalações que foram destruídas. Após a tragédia começaram a impressão tridimensional destes arquivos com a inclusão de restos e cinzas do acervo destruído à resina que formam as réplicas. A estratégia demonstra escolhas de caráter afetivo por parte dos pesquisadores e a preocupação de aproximar materialmente a cópia do objeto original³². A tecnologia de replicação digital seja virtual ou em impressão 3D oferece métodos de interpretação do objeto na tomada de decisão por parte dos conservadores. Propostas de conservação podem ser testadas virtualmente, evitando o manuseio. E nos casos em que, por questões ambientais ou por circunstâncias intrínsecas ao objeto, a preservação seja impossível de ser realizada, a réplica constituirá uma estratégia documental mais segura.

De acordo com Walter Benjamin, a reprodutibilidade alterou a nossa percepção das obras de seu valor de culto para o valor de exposição reveladas em sua multiplicidade ao alcance do público. Objetos de museu e substitutos são elementos de exposição que funcionam como dispositivos da comunicação da realidade, e como tal renovam a gramática do campo museal. A revisão que os museus promoveram em relação as suas coleções é resultado de uma profunda investigação de suas funções como agentes de transformação da comunidade. Neste processo, os substitutos contribuíram com uma nova pedagogia museológica. Substitutos foram assimilados de tal forma além do emprego como análogo do objeto ausente, e ele próprio se tornou parte integrante do patrimônio, na medida que promoveram o estar-junto. As réplicas ultrapassaram seu sentido de reproduções do real, e se transformam em promotoras da criação coletiva, da imaginação e do afeto, com capacidade de religar as pessoas.

32. Projeto realizado pelo Instituto Nacional de Tecnologia (INT) e do Núcleo de Experimentação Tridimensional (Next), da PUC-Rio, junto ao Museu Nacional. Disponível em <https://www.int.gov.br/revista-inovativa-edicoes/n27-2019/1834-inovativa-27-impresao3d/file>

Nessa reflexão em torno das relações que se estabeleceram entre sujeitos e objetos de museu, o princípio que outorga o caráter de autenticidade foi revisto. A autenticidade sendo uma valoração estabelecida pelas relações que agregam o objeto a situações especiais, depende desses processos sociais para ter sua afirmação de legitimidade garantida como tal. Essas conclusões nos levam a identificar que assim como o valor potencial de um objeto de museu não é intrínseco a ele, o da reprodução também não. Nesta economia simbólica o valor que damos às reproduções é que as tornam fungíveis, assim sendo, dependerá da vontade desses sujeitos a substituição por cópias que traduzam os mesmos atributos.

Referências

ANDRADE, Mário. Museus Populares. *In*: CHAGAS, Mário (Org.). Museus: antropofagia da memória e do patrimônio. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), nº31, 2005, p.127-131.

BARREIRO, David *et al.* Las tres vidas de Altamira y el futuro. *In*: SÉMATA, *Ciencias Sociais e Humanidades*, 2018, vol. 30, p.479-502.

BAUDRILLARD, Jean. *A sociedade de consumo*. Lisboa: Edições 70, 2011.

BELLAIGUE-SCALBERT, Mathilde. Créativité populaire et pédagogie muséale – substituts ou originaux ? *In*: *Symposium originals and substitutes in museums*. Zagreb: ICOM, International Committee for Museology/ICOFOM, 1985. p. 27-33. (ISS 08, ICOFOM STUDY SERIES, n. 8).

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. *In*: *Textos Escolhidos, Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1975.

BRANDI, Cesare. *Teoria da Restauração*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

BRO-JØRGENSEN, Marianne. (sem título). *In*: *Symposium originals and substitutes in museums*. Zagreb: ICOM, International Committee for Museology/ICOFOM, 1985. p. 157-160. (ISS 08, ICOFOM STUDY SERIES, n. 8).

BRULON, Bruno. A invenção do ecomuseu: o caso do Écomusée du Creusot Montceau-les-Mines e a prática da museologia experimental. *In: MANA* 21(2): 2015, p.267-295. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/mana/v21n2/0104-9313-mana-21-02-00267.pdf> Acesso em: 16 de maio de 2019.

CHILLÓN, Alberto Martín. Coleções Escultóricas no Rio de Janeiro do Segundo Reinado: Honorato Manuel de Lima e a Academia Imperial de Belas Artes. *Anais: VIII Seminário do Museu D. João VI, IV Colóquio Internacional Coleções de Arte em Portugal e Brasil nos séculos XIX e XX*. EBA/UFRJ, Rio de Janeiro, 2017. p.128-139. Disponível em: http://forumpatrimonio.com.br/seer/index.php/forum_patrimonio/article/viewFile/185/146 Acesso em: 03 abr. 2019.

CROYDEN, Margaret. Jewish odyssey is recalled in Tel Aviv. *New York Times*, New York, EUA, 2 Jan. 1983. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1983/01/02/travel/jewish-odyssey-is-recalled-in-tel-aviv-by-margaret-croyden.html> Acesso em: 18 de maio de 2019.

CURY, Isabelle (Org.). *Cartas Patrimoniais*. Brasília: IPHAN, 2000.

DELOCHE, Bernard. Les substituts dans les musées d'art: de la fonction patrimoniale a la dimension épistémologique. *In: Symposium originals and substitutes in museums*. Zagreb: ICOM, International Committee for Museology/ICOFOM, 1985. p. 35-40. (ISS 08, ICOFOM STUDY SERIES, n. 8).

DESVALLÉS, André, MAIRESSE, François (Ed.). *Conceitos-chave de Museologia*. (Bruno Brulon Soares e Marília Xavier Cury, tradução e comentários). São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus: Pinacoteca do Estado de São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 2013.

FREDERIKSEN, Rune; MARCHAND, Eckart. *Plaster Casts: Making, Collecting and Displaying from Classical Antiquity to Present*. Berlim: De Gruyter, 2010.

GONÇALVES, José Reginaldo S. *Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios*. Coleção Museu, memória e cidadania. Rio de Janeiro: 2007. 251 p.

GUARNIERI, Waldisa Rússio Camargo. Conceito de cultura e sua inter-relação com o patrimônio cultural e a preservação. (original publicado em 1990). *In: Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional / Vol.1*. Organização Maria

Cristina Oliveira Bruno; colaboração Maria Inês Lopes Coutinho, Marcelo Mattos Araujo – São Paulo: Pinacoteca do Estado: Secretaria de Estado da Cultura: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, 2010. Parte 2, p.203-210.

HALL, Stuart. *A identidade cultural da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.

HELLSTROM, Pontus. Equal Rights? No! *In: Symposium originals and substitutes in museums*. Zagreb: ICOM, International Committee for Museology/ICOFOM, 1985. p. 49-52. (ISS 08, ICOFOM STUDY SERIES, n. 8).

ICOM-Brasil. *Código Deontológico do ICOM para Museus*. São Paulo, ICOM. 2009. 19 p. (versão em língua portuguesa)

KOMNENOVIC, Nada. Museum of copies of frescos and plaster forms. *In: Symposium originals and substitutes in museums*. Zagreb: ICOM, International Committee for Museology/ICOFOM, 1985. p. 197-204. (ISS 08, ICOFOM STUDY SERIES, n. 8).

LASHERAS, José A.; HERAS, Carmen De Las. El proyecto museológico para Altamira y el estudio sobre su público potencial: un caso concreto: un caso único. *Museo*, nº 3, 1998, p. 95-102. Disponível em <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2213444> Acesso em 22 abr. 2019.

MAFFESOLI, Michel. *O império das aparências*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.

MALRAUX, André. *O museu imaginário*. Lisboa: Edições 70, 2000.

MAROEVIC, Ivo. Substitutes for museum objects: Typology and definition. *In: Symposium originals and substitutes in museums*. Zagreb: ICOM, International Committee for Museology/ICOFOM, 1985. p. 117-121. (ISS 08, ICOFOM STUDY SERIES, n. 8).

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico. *In: Anais do Museu Paulista*. São Paulo. N. Ser. v.2 p.9-42 jan./dez.1994.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público. *In: Revista de Estudos Históricos*. nº 21, 1998. Disponível em [lpl](#) Acesso em 19 jul. 2019.

MENSCH, Peter van. Museums and authenticities: Provocative thoughts. *In: Symposium originals and substitutes in museums*. Zagreb: ICOM, International Committee for Museology/ICOFOM, 1985. p. 13-20. (ISS 08, ICOFOM STUDY SERIES, n. 8).

MENSCH, Peter van. Towards a typology of copies. *In: Symposium originals and substitutes in museums*. Zagreb: ICOM, International Committee for Museology/ICOFOM, 1985. p. 121-126. (ISS 08, ICOFOM STUDY SERIES, n. 8).

PHILLIPS, David. *Exhibiting authenticity*. Manchester: Manchester University Press, 1997.

SCHREINER, Klaus. Authentic objects and auxiliary materials in museums. *In: Symposium originals and substitutes in museums*. Zagreb: ICOM, International Committee for Museology/ICOFOM, 1985. p. 63-68. (ISS 08, ICOFOM STUDY SERIES, n. 8).

VICTORIA AND ALBERT MUSEUM. *V&A Collections*. Londres. Disponível em: <http://collections.vam.ac.uk> Acesso em: dez. 2019.

Espectáculo, espetacularização e museu-espetáculo: antecedentes e atualidades sobre três fenômenos distintos

Charles Narloch¹

Teresa Cristina Scheiner²

O espetáculo, como a sociedade moderna, está ao mesmo tempo unido e dividido. Como a sociedade, ele constrói sua unidade sobre o esfacelamento. Mas a contradição, quando emerge no espetáculo, é, por sua vez, desmentida por uma inversão de seu sentido; de modo que a divisão é mostrada unitária, ao passo que a unidade é mostrada dividida. *Guy Debord*, 1967 (DEBORD, 2017 [1967], p. 61).

Introdução

Este ensaio apresenta abordagens da tese *Museu-Espectáculo: Reflexões ecosóficas sobre o museu do século XXI (no percurso de uma viagem de balão)*³, defendida junto ao Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (PPG-PMUS, UNIRIO/MAST), em março de 2021. Não se trata de um capítulo da tese, mas de uma seleção de considerações geradas pela pesquisa. Restringimo-nos às propostas de percepção e atualização crítica

1. Tecnologista Sênior do Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST/MCTI. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2010495712225789>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4844-9320>.

2. Professor Associado 03 da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1943496132657459>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3361-109X>.

3. A tese completa encontra-se disponível para *download* em <http://www.unirio.br/ppg-pmus/teses>.

dos entendimentos de *espetáculo*, *espetacularização* e *Museu-Espetáculo*, problematizando-os como fenômenos socioculturais, sob perspectivas comuns à gênese e atualidade dos museus.

Os processos de espetacularização das realidades encontram nos museus uma arena privilegiada, o que pressupõe a necessidade de reflexão crítica permanente. Não se trata de um fenômeno isolado, mas comum a todos os meios pelos quais a representação humana e sua comunicação se efetivam. Por esses meios, os conhecimentos, as dúvidas, as inquietações, os devires e as expressões humanas são *representadas, socializadas e mediadas*.

Representação, socialização e mediação são aqui entendidas como formas sempre atuais de interação social nos museus, em contraposição às noções ortodoxas de *transmissão, letramento e contemplação*. Percebidos como contornos de libertação e emancipação (FREIRE, 1987 [1968], RANCIÈRE, 2017 [2008]), essas formas interdependentes reconfiguram a existência e a identidade dos museus como dispositivos de resistência. Reconsideram os papéis dos atores sociais nos espaços e nos tempos de vivência, poética e vigência dos atos museais⁴, ao relativizar percepções e protagonismos.

Não por acaso, tanto nos museus quanto no teatro, há muito se discutem as concepções de *ator, colaborador, protagonista, espectador, público e visitante*. Embora as possibilidades sejam muitas, é comum nesses meios a apresentação do “outro” como agente passivo. Trata-se de um velho problema que afeta os fenômenos teatral e museal. As questões associadas às interações à sociedade também são motivo de debate. O museu mídia, quando

4. Na tese, Narloch (2021) defende a corrente epistêmica proposta pelo filósofo tcheco Zbyněk Zbyslav Stránský (STRÁNSKÝ, 1980), atualizada pela museóloga Teresa Scheiner (SCHEINER, 1998, 2016), de que o objeto de estudo da Museologia é a apreensão do *fenômeno museal* ou do *fenômeno Museu*, em suas possibilidades de abrangência sociocultural, política, ecosófica e humana. Propõe-se, com isso, a flexibilização da noção de *fato museal* ou *fato museológico*, proposta por Guarneri (2020 [1983]), ao defender-se que os museus existem/resistem por meio de *atos museais* ou *(f)atos museológicos*. Esses *atos* ou *(f)atos* se dariam em todas as situações que envolvam os museus, sem outros condicionantes.

se manifesta em detrimento de seu papel de articulação social, é frequentemente questionado. Isso se dá pelas narrativas que os museus apresentam e também pelos conceitos que adotam ao definir sua razão de existência, seu objeto de ação.

Embora as discussões sobre a espetacularização da sociedade tenham sido comuns nas décadas de 1960 e 70⁵, foi a partir da década de 1980 que essas reflexões ganharam maior destaque, aplicadas à teoria da Museologia. Foi também nessa década que se popularizaram as tentativas de tornar a comunicação mais eficaz, participativa e atrativa nos museus. Como se sabe, tais expectativas nem sempre vieram associadas à conscientização quanto ao papel dos museus no desenvolvimento humano. Dentre todas as perspectivas espetaculares até hoje associadas aos atos museais, a *atratividade* parece ser a mais controversa. Por que buscamos atrair mais pessoas aos museus? Almejamos ampliar as estratégias de percepção do papel dos museus “ao serviço da sociedade”⁶ ou tão somente esperamos maximizar o público, atendendo aos interesses dos mantenedores/patrocinadores?

Não se trata de uma inquietação exclusiva da Museologia. No início da década de 1990, a espetacularização voltou a ocupar os debates internacionais. Entretanto, raros foram os estudos que procuraram discorrer, em profundidade, sobre o que se entende por *espetáculo* e *espetacularização*. Os termos passaram a constar em dicionários, associados a formas de comunicação pautadas pela maximização dos sentidos, pelo apelo exagerado aos efeitos e emoções e pelas perspectivas do mercado e da indústria de entretenimento.

5. Entendimento influenciado pela obra *A Sociedade do Espetáculo* (DEBORD, 1967 [2007]), lançada por Guy Debord, em 1967, que trazia parte dos entendimentos do grupo *Internacional Situacionista*.

6. A definição de museu adotada pelo ICOM em 2022 manteve esse entendimento. Porém, a expressão “ao serviço da sociedade” já soava como genérica na definição anterior (DELOCHE, 2007, SCHÄRER, 2005). Ao manter-se o museu no centro de suas interações, distancia-se o mesmo de uma perspectiva crítica (SANSONI, 2005), sistêmica, ecológica (SCHEINER, 2007) e biocêntrica (NARLOCH, 2021).

Entendimentos à parte, é notório que ainda vivemos sob influência espetacular. Tudo soa como espetáculo nos universos das mídias sociais e nas perspectivas de *atratividade* ou *participação*. Percebemos nosso tempo e nossas atenções pautados pelas manifestações da *Imprensa-Espetáculo*, do *Governo-Espetáculo*, da *Política-Espetáculo*, da *Justiça-Espetáculo*, do *Ensino-Espetáculo*, do *Museu-Espetáculo*. Permanecem frequentes as críticas que relacionam o Museu-Espetáculo à arquitetura monumental dos museus ou às exposições que fazem uso de recursos ditos *inovadores*, *interativos* e *imersivos*. É também comum que se associe o Museu-Espetáculo à Museologia considerada tradicional, ou seja, àquela que não estaria relacionada aos preceitos da Nova Museologia e de suas correntes de pensamento e ação.

Desde as primeiras discussões sobre espetacularização passaram-se décadas, e muito mudou desde então. Se parece consensual que o fenômeno Museu-Espetáculo é recorrente nos museus tradicionais, hoje se mantêm indagações a respeito dos novos museus. Nas últimas décadas, os museus ditos “tradicionais” de ciências e de artes fizeram uso intenso do espetáculo associado às expectativas de atratividade, mas também incorporaram, especialmente a partir de meados da década de 1970, narrativas e metodologias de ação que incluíam todas as categorias de segmentos sociais. A Nova Museologia, por outro lado, se notabilizou por seus métodos participativos e comunitários. Esses diferenciais, porém, não estabelecem que museus de território, ecomuseus, museus sociais e comunitários estariam isentos do fenômeno Museu-Espetáculo. Cabe debater se faz sentido, na atualidade, restringir a percepção de que todo espetáculo nos museus se vincula ao mercado de entretenimento. Em que situações específicas ainda faria sentido entender-se como *Museu-Espetáculo*?

Espetáculo, espetacularização ou Museu-Espetáculo?

O espetáculo não pode ser compreendido como o abuso de um mundo de visão, o produto das técnicas de difusão maciça das imagens. Ele é uma *Weltanschauung* [Cosmovisão] que se tornou efetiva, materialmente traduzida. É uma visão de mundo que se objetivou.
Guy Debord (2017 [1967], p. 38, inclusão nossa).

Atualmente, é comum a utilização dos termos *espetáculo*, *espetacularização* e *Museu-Espetáculo* como se fossem sinônimos. Observa-se que se trata de percepção reducionista, já que reduz um fenômeno complexo a seus componentes mais simples. De forma não menos problemática, essas expressões têm sido entendidas como etapas de um processo de superficialização dos atos museais, vinculados às camadas visíveis de seus enunciados.

Apreendemos que fazemos uso do espetáculo quando buscamos espetacularizar sentidos e sentimentos nos museus. Por esse entendimento, enquanto o *espetáculo* se materializaria como forma ou meio, a *espetacularização* se manifestaria pelo ato de *espetacularizar*. Falamos de *Museu-Espetáculo* quando analisamos motivações, impactos, correlações e consequências do espetáculo e da espetacularização nos museus, sob perspectivas museológicas, antropológicas, sociais, políticas, culturais etc.

Esse ordenamento supostamente objetivo – que procura condicionar o espetáculo à espetacularização, é insuficiente para a compreensão e análise do fenômeno. Restringe-se ao maniqueísmo qualquer tentativa que reduz a ação espetacular aos aspectos indesejáveis dos museus, colocando-a como oposição às ações em que a reflexão e a participação comunitária são a tônica. A problemática nesse ordenamento está na suposta aceitação de que *espetáculo*, *espetacularização* e *Museu-Espetáculo* se apresentariam como causa e consequência.

Não se negam os entendimentos críticos sobre o fenômeno Museu-Espetáculo, mas percebe-se a necessidade de verificação de sua pertinência atual. A teoria crítica associada à dimensão espetacular do fenômeno museal ainda incide sobre a comunicação fantasiosa, de fácil assimilação, repleta de clichês, pouco crítica ou acrítica, e muito atraente como produto de entretenimento. Mas as questões que envolvem o fenômeno Museu-Espetáculo ultrapassam esses aspectos.

Enquanto muitos museus são questionados por representar e interagir com a sociedade de forma excludente, parcial ou pouco dinâmica, outros, ao fazer uso intensivo de novas tecnologias e estratégias espetaculares, nem sempre resolvem essas limitações. Quando isso ocorre em museus exploratórios e participativos, por exemplo, o caráter de exclusão espetacular pode apenas mudar de sentido, já que, frequentemente, a mitificação da tecnologia se configura como algo distante das realidades da maioria.

As novas tecnologias podem e são utilizadas em projetos museográficos. Estas têm sido efetivas na atração de públicos e na comunicação unidirecional. O problema permanece, porém, quando essas tecnologias são divulgadas equivocadamente como *diferenciais* entre museus *significativos* e *não-significativos*, a despeito de acervos excepcionais ou de outras estratégias voltadas à reflexão crítica. Ademais, quando se assume a adoção de práticas ditas *inovadoras*, deve-se questionar a quem se destina a *inovação*, já que a *novidade* para uns pode ser *banalidade* para outros, a depender de aspectos socioculturais ou geracionais.

Diante da atualidade das questões associadas ao espetáculo e à espetacularização, permanecem relevantes as críticas às mídias espetaculares e seus efeitos na sociedade. Essas abordagens decorrem de estudos elaborados no século XX, notadamente das análises dos filósofos da Escola de Frankfurt (ADORNO; HORKHEIMER, 1985 [1947]). A partir daqueles pensadores, outros também abordaram as motivações e consequências da massificação

e da espetacularização da sociedade (MORIN, 2000 [1962], ECO, 1979 [1964], DEBORD, 2017 [1967], BAUDRILLARD, 2017 [1970]).

Passadas várias décadas após as críticas mais contundentes à cultura de massas e à indústria cultural, observa-se que os meios de expressão social e cultural foram imensamente ampliados. As formas tradicionais de música, cinema, teatro, artes visuais, rádio, televisão e museus resistem, mas foram englobados pela abrangência totalitária das mídias eletrônicas e digitais. As redes sociais firmaram a possibilidade de que cada indivíduo crie e veicule seus próprios conteúdos de comunicação. Dependendo da qualidade de acesso à internet, todos podem ser alçados à condição de *agentes do espetáculo*, ainda que possam ser citados distintamente como *criador de conteúdo digital*, *influencer*, *youtuber*, *instagrammer* ou *tiktoker*. Essa nova relação de dependência midiática carrega outro problema: a internet raramente é oferecida para acesso público, gratuito e democrático. Ou seja, o que se estabelece como um meio de ampliação ao conhecimento, é também um meio de exclusão social.

Essa é, portanto, a razão para que, além de se debater as problemáticas associadas à ampliação do poder espetacular global, seja prudente reconhecer o potencial de interação social associado ao espetáculo. Não é mais suficiente restringir a análise do espetáculo às perspectivas de mercado ou entretenimento. A aparente ordem dos fatores, entre causa e consequência espetacular, se desmancha sob a nova realidade digital.

Espetáculo

Etimologicamente, as palavras *espetáculo*, *espetacular* e *espetacularização* derivam do mesmo sentido, mas se associam a momentos distintos do processo cognitivo. Não há, na origem desses termos, qualquer vinculação ao caráter pejorativo associado a eles nas últimas décadas. Os termos se associam basicamente à capacidade humana de perceber, sentir ou observar atentamente

o que se apresenta, o que se oferece aos sentidos humanos com o intuito de proporcionar entendimentos, sentimentos ou interpretações.

No latim, *spectaculum* significa vista, cena ou mostra, e deriva de *spectare*, que se refere a olhar ou observar atentamente. Portanto, como fenômeno inerente à linguagem e ao fazer museais, pode-se afirmar que o *espetáculo* é essencialmente ambíguo e se manifesta em todos os museus. Embora possa se manifestar sob múltiplas formas, não há museu sem espetáculo, já que a interação humana é a base do fenômeno espetacular. Por sua ambiguidade, o espetáculo museal nunca é neutro, e pode ser concebido e enunciado sob distintos cenários, formas, conteúdos, abrangências, tempos e territórios. Na manifestação do espetáculo, sua intenção não é delimitadora da expressão, mas consequência do ato museal – político e de poder – associado às expectativas de representação, socialização e mediação.

Entende-se que o espetáculo, como decorrência ancestral e interacional do Museu, relaciona-se às suas concepções e às percepções do que se pretende mediar junto à sociedade, sobre realidades locais, globais, sociais, políticas, culturais e naturais. Dessa forma, é fundamental entender as motivações que deram origem aos museus modernos, quando se observa sua associação com o espetáculo. Muitas críticas aos processos de espetacularização se restringiram às consequências dos processos hegemônicos de representação social. Entretanto, com isso, desconsideram-se as possibilidades emancipadoras do espetáculo crítico e reflexivo. Hoje podemos compreender que *Espetacular* não significa alienar passivamente em todos os casos. Se assim fosse, nenhuma expressão humana seria capaz de nos convidar à reflexão crítica consciente.

Espetacularização

Se o entendimento de *espetáculo* é abrangente e não restrito a um único aspecto, o mesmo não ocorre com o que se entende por *espetacularização*, entendida como um processo de maximização de sentidos por meio do uso superficial ou exagerado do espetáculo. A *espetacularização* do Museu ocorre quando há exaltação espetacular das realidades abordadas ou comunicadas em um meio ou território previamente musealizado. Suas consequências têm sido associadas às percepções fragmentárias e superficiais, e à alienação da sociedade frente ao consumo de imagens, códigos e do patrimônio que o Museu preserva, socializa e comunica.

Apesar de seus problemas, a espetacularização permanece atual às estratégias dos museus no século XXI e se reflete nas motivações, concepções, práticas e expectativas museais. Serge Chaumier, ao analisar o fenômeno de espetacularização em exposições de museus, considerava que a “[...] reconstituição imaginária da realidade torna-se mais real e significativa do que a própria realidade, que de repente parece triste e infeliz” (CHAUMIER, 2005, p. 27, tradução nossa). Françoise Choay, de outro modo, considerava que o enfraquecimento das relações do corpo com o mundo concreto da natureza, como efeito adverso de uma revolução “eletro-telemática” (CHOAY, 2011 [2009]), teria intensificado no ser humano a necessidade de elaboração de “substitutos”. No caso das percepções da memória e da identidade humanas, esses substitutos teriam a função de remediar “[...] a ausência da cultura real, conferindo ao patrimônio uma atratividade artificial, em meio a um condicionamento (mental e material) que o torna visível e desejável, próprio ao consumo (cultural)” (CHOAY, 2011 [2009], p. 35).

Museu-Espetáculo

A concepção de *Museu-Espetáculo* não é nova. Não surgiu neste século e nem no Brasil. Não é decorrente da análise

exclusiva da Museologia ou dos diversos movimentos e linhas de pensamento deste campo. Apesar disso, são comuns as afirmações que atribuem um pioneirismo à análise e descrição do fenômeno Museu-Espetáculo a um ou outro autor local.

Embora o detalhamento do que se entende por *Museu-Espetáculo* ainda hoje seja raro no meio acadêmico, o uso impreciso do termo tem sido recorrente há décadas, associado às variáveis *Museu na Sociedade do Espetáculo* e *Museu-Espetacular*. Essas variações fazem referência à concepção que se tornou conhecida a partir de 1967, com a publicação de *A Sociedade do Espetáculo*, do francês Guy Debord (1931-1994) (DEBORD, 2017 [1967]). Na maior parte, as abordagens associadas aos museus se restringem a processos de mercantilização cultural e às expectativas de *requalificação urbana*⁷.

Geralmente, discutem-se impactos negativos do Museu-Espetáculo em projetos de grande visibilidade urbana ou megaeventos internacionais, vinculados a iniciativas de desenvolvimento turístico e econômico. Ao Museu-Espetáculo usualmente se atribuem as estratégias museográficas que “abusam” das soluções tecnológicas; o gigantismo das exposições e estruturas arquitetônicas; e a superficialidade de conteúdos comunicados entusiasticamente, sob o argumento da atratividade, da facilitação cognitiva e da popularização do conhecimento.

Assim como ocorre com os entendimentos de *espetáculo* e *espetacularização*, as compreensões do fenômeno Museu-Espetáculo são reducionistas quando associadas às propostas de categorização da Museologia por suas correntes de pensamento. São frequentes os entendimentos que vinculam a Museologia e a prática

7. Para aprofundamento aos entendimentos atuais sobre o Museu-Espetáculo, sugere-se a leitura dos livros *Le musée: temple spectaculaire*, do museólogo François Mairesse (MAIRESSE, 2002, p. 129-146), e *Museu, memória e esquecimento: Um projeto da modernidade*, do engenheiro Marcos José Pinheiro (PINHEIRO, 2004, p. 219-230). Além desses, recomenda-se a leitura de dois artigos da antropóloga Regina Abreu, que se dedicam especificamente às reflexões sobre o mesmo assunto (ABREU, 2012a, 2012b).

dos museus à interdisciplinaridade, excluindo as possibilidades não associadas ao saber disciplinar. Com isso, delimita-se a análise criativa, interpretativa e reflexiva do fazer museal e espetacular, restringindo-a à hierarquização de suas correntes de pensamento, “fazendo-os depender de uma instância de poder” (HERNANDEZ-HERNANDEZ, 2006, p. 102, tradução nossa).

À parte das divergências ideológicas ou conceituais, naturais a todas as ciências, parece consensual que, por toda uma trajetória historicamente construída sobre entendimentos francófonos ou anglófonos que se tornaram “universais” (SCHEINER, 2016), o museu tradicional é o modelo que melhor estratifica o que se pode entender por Museu-Espetáculo. Melhor representação, porém, não significa exclusividade. Ou seja, qualquer museu pode ser analisado sob a ótica abrangente do fenômeno Museu-Espetáculo, em maior ou menor grau.

Apesar dos entendimentos comuns, entende-se por *Museu-Espetáculo* o fenômeno sociocultural, ambiental e político em que um ou mais museus desempenham suas funções de forma a maximizar os processos de interação social e de integração aos territórios e tempos em que se inserem. O fenômeno não se restringe às formas de comunicação e não se expressa apenas por meio das exposições, mas se estabelece em todos os museus, desde sua concepção, na missão, nas escolhas de representação, nos enunciados e nas demais formas de interação.

Para além das formas ou meios de comunicação, o fenômeno *Museu-Espetáculo* também se observa nas articulações voltadas à construção de uma imagem capaz de refletir sua própria monumentalidade autoproclamada (JEUDY, 12 set. 2000). Mais do que por meio de um conjunto de ferramentas cenográficas, o Museu-Espetáculo se manifesta como intenção discursiva, por sua atuação como *instância interacional*, de mediação das expectativas e representações sociais das memórias, dos saberes, das ciências, das artes e dos devires.

Espetáculo e conhecimento: O Museu-Espetáculo sob a perspectiva mítica do Museu

Os senhores que, sob a proteção do mito, detêm a propriedade privada da história, detêm-na primeiro no modo da ilusão. [...] Refletir sobre a história é, inseparavelmente, refletir sobre o poder.
Guy Debord, 1967 (DEBORD, 2017 [1967], p. 116-117, grifo do autor).

Apesar de não ser novidade, ainda é pouco comum, na Museologia, a associação da disciplinaridade à espetacularização. Talvez porque essa tenha sido uma questão menos refletida na caracterização do Museu-Espetáculo. Ou porque, não sendo a representação disciplinar e espetacular um atributo exclusivo dos museus tradicionais, sua análise crítica sequer tenha sido considerada como possibilidade comum a todos os museus.

A musealização, ao carregar o caráter ritualístico espetacular de consagração das convicções e dos valores humanos, acaba por propor a representação da *realidade* por sua fragmentação no Museu. O argumento da razão clássica para a ordenação fragmentar dos saberes tem sido de que esta seria a melhor maneira de se aproximar do *todo* inatingível do *real*, ao dar-se conta de sua existência reduzida por suas partes confrontáveis. O confronto, que busca aproximar semelhanças e enaltecer diferenças para apreendê-las, também aparta, ordena e hierarquiza. A disciplina se estabelece a partir dessas premissas.

O problema é que a fragmentação disciplinar, que se faz útil para a compreensão dos fenômenos naturais e sociais, e que se faz necessária ao ordenamento do conhecimento no Museu, passou a se apresentar como *c(h)ancela* ao percurso discursivo. Tanto legítima (chancela) as acepções como *verdades* monumentalizadas, quanto constrói o obstáculo (a cancela) para os *caminhos* da livre percepção subjetiva (autorreferencial). Isso ocorre porque os *descaminhos* da

ausência de uma *cientificidade*, aceita como tal, ao sobreviverem na sociedade como “devir minoritário” (DELEUZE; GUATTARI, 1997 [1980]), ainda são capazes de abalar o jogo das representações da “ciência régia”, formalizadas e hiper especializadas. Queira-se ou não, a disciplina se apresenta no Museu como uma via de acesso ao conhecimento conquistado e cerceado, e assim, obstaculiza os desvios às livres associações autorreferenciais.

Até que ponto os processos de musealização têm considerado as contradições da ciência e das artes, e o próprio mito da neutralidade científica? Mitos e dogmas, por seu caráter espetacular e encantatório, podem seguir por diferentes percursos quando participam dos processos de socialização do conhecimento, na comunicação e vivência do patrimônio, dos museus e dos territórios protegidos e/ou musealizados. O primeiro é o da socialização crítica, vinculada à história de seu próprio entendimento. Opta-se por estimular as dúvidas, as poéticas e as prováveis inconsistências de um mito. O segundo se estabelece quando as estratégias de comunicação ou musealização ignoram as contradições, as disputas de poder simbólico, as fragilidades hegemônicas e a edificação histórica dos mitos *cientificamente construídos*.

Disciplina e espetáculo não se configuram como *causa e consequência* nos museus, mas por meio de uma interação *causa-causa*⁸, que se agrega à essência do fenômeno Museu-Espetáculo. Para se considerar tal possibilidade, a espetacularização é também entendida como parte do processo de compartimentalização do saber, associada à categorização do conhecimento por suas disciplinas e especialidades. Como isso pode ser possível nos museus? Por diversos aspectos, se verá que *disciplina* e *espetáculo* coexistem em diferentes momentos históricos, e se estabelecem simultaneamente, sob a essência de um mesmo fenômeno.

8. Propõe-se como “causa-causa” a interação “retroativa” que “rompe com a causalidade linear”, ou seja, que não se estabelece por meio de sucessibilidade ou hierarquia entre causa e efeito. Recorre-se aqui ao princípio de “recursividade” apresentado por Edgar Morin, “[...] em que os produtos e os efeitos são, eles mesmos, produtores e causadores daquilo que os produz” (MORIN, 2003 [1999], p. 95).

Disciplina, do latim, significa instrução, regime de observação a normas ou conjunto de conhecimentos a ser comunicado. Deriva de *discipulus*, aquele que segue ou aprende de alguém, e se vincula ao verbo *discere*, que significa aprender (CUNHA, 2012 [1982]). Diante dessas aproximações, pode-se considerar que, se *observar (spectare)* é condição necessária para *aprender (discere)*, o espetáculo pode ser entendido como meio comum à socialização dos entendimentos disciplinares, sejam científicos ou de valoração humana, profundos ou superficiais, atentos ou não às complexidades sociais e naturais.

Se essas similitudes são possíveis, observa-se que a aproximação entre *conhecimento*, *arte* e *memória* remonta às origens do que modernamente se atribui à palavra *museu*. Etimologicamente, o termo vem do latim *museum*, e deriva do grego *mousàon*, que significa *das Musas* ou *pelas Musas*, e se associa a *mouseion*, “morada ou lugar de expressão das Musas”. Segundo o professor de literatura grega José Antonio Alves Torrano, a noção de *musa* se associa a *palavra* e *canto*. Desse modo, o conjunto das musas denotaria a *palavra cantada* que se ouve, se vê e se vive, como um espetáculo (TORRANO, 1995, SCHEINER, 1998).

Não à toa, desde as primeiras descrições dos mitos cosmogônicos helenísticos, as manifestações das memórias e da sensibilidade humana têm sido associadas às ambiguidades do poder e do conhecimento. Na mitologia grega, esse poder se manifestava pelo entendimento de que somente os “eleitos” seriam alçados ao dom da linguagem poética, e assim poderiam atuar como um *aedo*, o poeta-cantor. Torrano (1995) pondera que antes da existência do alfabeto, o *aedo* era a forma mais avançada de expressão da *realidade*, e para isso fazia uso das palavras cantadas, entendidas como *musas*, sob suas formas etéreas e inspiradoras:

É através da audição deste canto que o homem comum podia romper os restritos limites de suas possibilidades físicas de movimento e visão, transcender suas

fronteiras geográficas e temporais, que de outro modo permaneceriam infranqueáveis, e entrar em contato e contemplar figuras, fatos e mundos que pelo poder do canto se tornam audíveis, visíveis e presentes. O poeta, portanto, tem na palavra cantada o poder de ultrapassar e superar todos os bloqueios e distâncias espaciais e temporais, um poder que só lhe é conferido pela Memória (*Mnemosyne*) através das palavras cantadas (Musas) (TORRANO, 1995, p. 11).

Essa habilidade ao poeta-cantor seria decorrente do poder encantatório, da magia musical e imagética que se manifestaria sob a forma personificada *pelas Musas* (TORRANO, 1995). Daí pode-se considerar que a origem de todas as formas de espetáculo, como estratégia ancestral de comunicação e interação social, estaria na ideia de *mousàon*, ou seja, no que se manifesta como discurso e poética. O Museu-Espetáculo, como um *aedo*, também recebe, gera e propaga formas de expressão, necessariamente memoráveis para que existam como prazer e encantamento, tal como a palavra cantada *pelas Musas*, o ato *mousàon* ou ato museal.

Sob este entendimento Scheiner (1998) defende que o fenômeno Museu se manifesta como ato criativo, a partir da noção de *mousàon* como construto anterior à configuração das *sophias*⁹. Por esse entendimento, a origem do que se apresenta como museu moderno não estaria na materialização do que se conhece como *mouseion*, mas na imaterialidade da noção de *mousàon*, que se corporifica no Museu como *expressão da palavra*. As Musas, mais do que percebidas sob qualquer entendimento mítico, devem ser apreendidas sob o entendimento de *palavras cantadas*, metáforas da oralidade e, portanto, substrato absoluto da essência imaterial

9. Na Grécia Antiga, o termo *sophia* era utilizado para fazer referência a qualquer conteúdo do conhecimento ou habilidade. Ser *sophos* significava alguém que dominava certa atividade. Todo saber ou habilidade seria decorrente de uma inspiração (BRUNSCHWIG; LLOYD, 2000 [1996]).

do fenômeno Museu (SCHEINER, 1998). Tal percepção permite afirmar que o espetáculo é o ancestral comum que, por meio da manifestação do que se conhece ou se observa, aproxima o que até hoje se expressa como teatro, poesia, música e museu.

Nas *palavras cantadas* dos museus, as narrativas de representação social são frequentemente *empacotadas* sob a forma de discursos objetivos. Assim, tanto os museus quanto seus discursos costumam ser comunicados como representantes de uma *realidade*. A partir de um processo autocentrado de representação social, as perspectivas dialógicas passam a um segundo plano, independentemente da modalidade de museu. Com isso, frequentemente os museus fortalecem sua via monológica enunciativa, ao *transmitir* – de forma ortodoxa – os signos que desejam sob um único sentido: do emissor ao receptor.

A mediação¹⁰, ao atuar na facilitação à obtenção dos códigos necessários ao acesso a narrativas, por vezes acaba por reforçar o caráter de *superioridade hierárquica* que alguns museus tentam negar. O problema não está na mediação, mas na concepção originária que se pretende comunicar, hegemonicamente¹¹ no

10. A noção de “mediação” é entendida como conjunto de atividades que visa favorecer a compreensão do conteúdo que se pretende comunicar. Atividades de caráter educativo são desenvolvidas por profissionais que atuam como “mediadores”. Busca-se também refletir sobre esse fenômeno como “comunicação em processo”, no entendimento de “mediação cultural”. Segundo Jean Davallon (2007, 2010), trata-se de construir uma interface entre “[...] dois universos estranhos um ao outro (o do público e o, digamos, do objeto cultural) com o fim precisamente de permitir uma apropriação do segundo pelo primeiro (DAVALLON, 2007, p. 5). O autor considera a exposição como um “dispositivo espacial de mediação”, que se constitui como mídia específica, voltada às estratégias de comunicação social (DAVALLON, 2010).

11. O aspecto hegemônico da comunicação é refletido a partir dos entendimentos de Jesús Martín-Barbero em seu livro *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*, não apenas como imposição simbólica, mas como “processo vivido” no qual uma classe hegemônica a representação de certos interesses, que as classes subalternas “reconhecem de alguma maneira como seus”. A hegemonia na comunicação não se estabelece sob um entendimento “exterior e sem sujeitos”, mas como processo que se faz, desfaz e refaz como manifestação de força, “[...] mas também de sentido, de apropriação do sentido pelo poder, de sedução e de cumplicidade” (MARTÍN-BARBERO, 1997 [1987], p. 104-107).

Museu. O sociólogo e museólogo Jean Davallon, ao refletir sobre os processos de elaboração de exposições em museus, considera que *concepção* envolve pelo menos dois significados. O primeiro dá ideia de um processo “[...] de transcrição da palavra sobre um suporte, por meio de sinais gráficos convencionais”, que se estabelece como *notação*. O segundo considera os “[...] procedimentos pelos quais se podem arrumar, ordenar, registrar, classificar materialmente elementos mais ou menos significativos, sobre um suporte com o objetivo de significar alguma coisa para alguém”. Neste caso, a noção de *concepção* é entendida como *enunciado*: “uma produção de linguagem e não uma simples transcrição” (DAVALLON, 2010, p. 22).

A problemática que aqui se reflete refere-se aos paradoxos que se estabelecem na definição dos enunciados do Museu, inerentes à sua capacidade e limitação na produção de linguagem. Essa contradição revela a complexidade do Museu, que se manifesta tanto autoritário quanto encantatório, sob a cumplicidade de seus atores sociais. Por um lado, tem-se o desejo de que os processos de *enunciação* (BAKHTIN, 2006 [1929]) sejam capazes de gerar empatia nos museus. Por outro, associam-se expectativas de atratividade às estratégias identitárias e de interação social.

Como ícone persistente deste novo século, o Museu-Espetáculo – tradicional ou não – reproduz o papel que, em outros tempos, coube à Igreja. Mudam-se os retábulos, alternam-se os anjos e os santos, renovam-se os cânticos e os ritos, trocam-se párocos por curadores, substituem-se adornos em ouro por projeções “imersivas” e, por fim, derrubam-se os dogmas religiosos pela edificação dos paradigmas científicos, igualmente “inquestionáveis” e ancorados a seus próprios tempos. Só a fé permanece a mesma, agora justificada em nome da ciência.

Essa é uma das razões pelas quais as problemáticas do Museu parecem extrapolar as questões associadas à sua razão de existência e ao seu papel na sociedade. Em sua concepção está-se diante de aspectos ético-estético-filosóficos, envolvidos

nos processos de representação e nas concepções pelas quais o conhecimento humano é tratado como um atrativo a mais, muitas vezes ignorando limites, fragilidades, temporalidades, dubiedades, tensões e inconsistências. Esse *pacote* do conhecimento atribuído à sociedade, chega então ao Museu-Espetáculo como produto homogeneizado e processado.

Nesses casos, o Museu-Espetáculo assume-se mais como ferramenta de disseminação do conhecimento consumível, do que como lugar de partilha do saber. Apoiado por suas estratégias comunicacionais, restringe-se à evocação de memórias enunciadas: as que pretende perenizar sob a forma institucionalizada de patrimônio, e as que almeja produzir sob as prerrogativas da difusão do conhecimento. A possibilidade de consumo espetacular nasce desse propósito: associa-se às estratégias de projeção de imagem de territórios, cidades, estados ou países, na disputa globalizada por consumidores visitantes (GONÇALVES, 2007); ou se estabelece e se reconhece como prática “identitária”, de disseminação do conhecimento, da história ou de representação comunitária, não raro sob a liderança e iniciativa de especialistas, ou em processos de *canibalização* de culturas tradicionais (CARVALHO, 2010).

Quando concebido como verdade *museocêntrica*, igualmente mutiladora e composta por sua própria *intelligentsia*, o Museu-Espetáculo se deixa perceber criticamente, mas quase sempre restrito à observação analítica dos *iniciados*. Há quem tenha imaginado que o museu do futuro, *livre* de acervos e coleções tangíveis, seria menos afetado por problemas éticos e sociais. O que se percebe, porém, é que os entendimentos de *materialidade* e *imaterialidade* pouco alteram a essência do fenômeno espetacular do conhecimento no Museu.

Na vitrine do espetáculo virtual, o objeto intangível pode ser igualmente sacralizado, especialmente quando destinado à fruição direcionada pelas classificações e registros elaborados por especialistas. Da mesma forma, os museus comunitários, vinculados ou não a objetos materiais, não estão isentos da possibilidade de

instrumentação ao espetáculo (DEBORD, 2017 [1967]), já que são comuns as iniciativas chanceladas pelo apoio condicionante do Estado (CHAUMIER, 2003). Muitas vezes o Estado acaba por legitimar – ou compor, ele próprio – a imagem que deseja ver refletida no espelho-museu.

A tendência simultânea às especializações e à interdisciplinaridade nas exposições de museus soa então como algo paradoxal. Faz-se uso de técnicas comunicacionais advindas de múltiplas áreas do saber para frequentemente se apresentar entendimentos restritos à linguagem de especialidade¹². Neste caso, utiliza-se do *paradigma interdisciplinar* para implementar o espetáculo dos saberes institucionalizados, como estratégia de atratividade.

As expectativas das diferentes áreas de conhecimento envolvidas nos processos de concepção museal sugerem que se pretende comunicar por meio da predominância de um *pathos* que se associa às retóricas dos especialistas, até mesmo quando museus comunitários são orientados por eles. As realidades comunicadas, portanto, são dependentes de quem as concebe. Dependem do substrato cognitivo dos *agentes do espetáculo*. O que se questiona não é o papel fundamental do museólogo e de outros profissionais, mas o discurso equivocadamente de neutralidade desses especialistas na concepção do museu.

Aí poderão ser observados os “signos do amor” que, segundo Gilles Deleuze, não seriam os mais eficazes para acessar a essência das coisas, já que frequentemente conduzem à diminuição da capacidade de pensar (e de assim acessar o *logos* do discurso), especialmente quando se manifestam como “paixão-cega”

12. A “linguagem de especialidade” é aqui considerada a partir de entendimentos de autores diversos, que consideram seu uso na construção de signos monossêmicos, isto é, vinculados a entendimentos consensuais de especialistas de uma determinada área de conhecimento ou ciência. Para melhor entendimento dessa acepção, sugere-se a leitura do artigo *A linguagem de especialidade e o texto técnico-científico: notas conceituais*, de Maria Cristiane Barbosa Galvão (GALVÃO, 2004).

(DELEUZE, 2003 [1964]). Por outro lado, considerando outros entendimentos de Gilles Deleuze e Félix Guattari, observa-se que o discurso especializado conduz à enunciação de uma “ciência régia” (*science royale*) no Museu, soberana e “inquestionável”, institucionalizada sob a forma de um saber-poder. Quando isso ocorre, ignoram-se as possibilidades de uma “ciência nômade” (*science nomade*), da ordem do “devir minoritário” nos processos de subjetivação e criação de novos territórios do saber, não reconhecidos na “máquina de guerra” do conhecimento (DELEUZE; GUATTARI, 1997 [1980]).

As exposições universais nos séculos XIX e XX: A espetacularização da tecnocracia, do cientificismo e do positivismo

A matriz do corolário espetacular associada à massificação da sociedade e à indústria cultural parece ter sido o fenômeno das grandes exposições nacionais e internacionais nos séculos XIX e XX. Elas pautaram o desenvolvimento científico e tecnológico e estabeleceram uma competição de suposto *progresso civilizatório*. Para isso, as representações dos países expositores recorreram a técnicas expositivas espetacularizadas, associadas ao que hoje se entende como *expografia* ou *museografia*.

No Brasil, um dos primeiros a refletir sobre essa percepção, associando-a ao fenômeno do espetáculo nos museus (por seus problemas e potencialidades), foi o antropólogo Luiz de Castro Faria (1913-2004). Em 1982, em uma conferência proferida no Museu Nacional, no Rio de Janeiro, Faria lembrou de acertos e polêmicas que se associaram ao poder espetacular e de afirmação dos conhecimentos “científicos” naquelas grandes exposições (FARIA, 1993 [1982]). Uma das polêmicas citadas, nesse aspecto, se relacionava à participação brasileira na *Louisiana Purchase Exposition*, em Saint Louis (Estados Unidos), em 1904.

Para aquela exposição, o médico teuto-brasileiro Hermann von Ihering (1850-1930), à época diretor do Museu Paulista, apresentou o ensaio *A antropologia do Estado de São Paulo*, onde afirmou que indígenas não representavam “[...] um elemento de trabalho e de progresso” para São Paulo, sugerindo que aos Kaingang não haveria “[...] outro meio de que se possa lançar mão, senão o seu extermínio”. Por mais que posteriormente tenha se justificado, Ihering nunca mais se livrou do estigma gerado por sua afirmação (FARIA, 1993 [1982], p. 64-65).

O processo crescente de espetacularização das feiras e exposições internacionais ajudou a popularizar os ideais segregacionistas que supostamente foram *justificados cientificamente*. O espetáculo – consciente e nada ingênuo – contribuiu não apenas para a reafirmação de uma suposta *superioridade* de colonizadores sobre colonizados, mas também para as absurdas afirmações da eugenia. No Brasil, foi apenas na década de 1930 que o discurso da *raça pura* perdeu parte de sua força entre os intelectuais, quando os discursos passaram a adotar a imagem igualmente idealizada de um país *pacificamente miscigenado*.

Nesse período, cada vez mais o espetáculo no cinema, nos museus e nas exposições se associaria aos ideais hegemônicos vigentes, que pregavam a homogeneização identitária do Brasil e do povo brasileiro associada à noção de miscigenação, fortemente associada ao conservadorismo, ao nacionalismo autoritário (STEPAN, 2005 [1991]), ao positivismo e ao cientificismo (SCHWARCZ, 2005 [1993]). Também vinculados a esse construto estavam as *ménageries*, que desde o Renascimento mantinham animais cativos para deleite público; e os jardins zoológicos, feiras de animais e circos (embora esses últimos não sejam reconhecidos como museus) que espetacularizavam a sua existência para públicos ávidos de emoções.

As Exposições Universais são consideradas precursoras dos megaeventos mundiais contemporâneos, como os Jogos Olímpicos e

a Copa do Mundo (BALLESTER, 2013). Popularizaram-se na Europa como afirmação *didática* do capitalismo industrial. Desde a primeira edição, realizada em Londres, em 1851, as “expos” se consagraram como estratégias comunicacionais que enalteciam as grandes potências da época. Concebidas como “vitrines do progresso”, eram capazes de atrair as massas populares e trabalhadoras por meio do entretenimento espetacular, pautando-as aos entendimentos de uma *modernidade* que se impunha pela crença no desenvolvimento científico e tecnológico (PESAVENTO, 1997), como ferramenta de melhoria das condições de vida (NEVES, 1986).

Essas mostras, realizadas em diversos países, se consolidaram como principal canal de propaganda das nações naquele período. Não é exagero afirmar que esses eventos internacionais traduziram as ideologias de *modernidade* que se pretendiam exaltar à época, especialmente quanto à inovação pela técnica e na afirmação do capitalismo industrial. Para Walter Benjamin, as Exposições Universais foram criadas para divertir e construir um “universo das mercadorias” (BENJAMIN, 2009 [1982]). Apesar de pouco citadas nos estudos sobre as origens da espetacularização na sociedade moderna, e especialmente na caracterização do Museu-Espetáculo, as Exposições Universais exerceram grande influência na consolidação desse fenômeno. A resposta do público a tais eventos ainda hoje impressiona, considerando que algumas edições ultrapassaram as dezenas de milhões de visitantes.

A linguagem adotada naquelas exposições foi influenciada pela experiência dos museus da época, e também influenciou a adoção de estratégias que passaram a ser utilizadas no século XX, especialmente por novos museus de ciências. Segundo a historiadora Heloisa Barbuy, as primeiras exposições universais

[...] se constituíam na mais condensada representação material do projeto capitalista de mundo. [...] O próprio fato de se fazer este tipo de representação correspondia a que, em função da expansão capitalista,

o mundo estava, agora, todo ligado em redes de interdependência econômica. [...] E estas representações eram feitas o mais materialmente possível, isto é, fisicamente construídas, tridimensionais, palpáveis e visíveis, em forma de exposições. A linguagem expositiva que adotavam estava associada a práticas mais amplas, especialmente a dos museus, com sua representação visual e seus sistemas de objetos, uma museografia (BARBUY, 1996, p. 211-212).

Na mesma linha de pensamento, o historiador da ciência Pedro Ruiz-Castell lembra que a origem dos museus associados ao discurso dos chamados *Science Centers*, no século XX, se deu em paralelo à organização das Exposições Universais, que tinham como objetivo contemplar e divulgar a supremacia econômica e industrial de diferentes nações, associando “[...] o ideal de progresso com a melhoria do conhecimento científico e tecnológico” (RUIZ-CASTELL, 2009, p. 98-99, tradução nossa):

Como em muitas exposições universais, [...] o objetivo final não era outro senão anunciar os avanços das novas tecnologias de um sistema econômico capitalista incipiente. Dessa forma, esses espaços (tanto exposições como museus) acabaram se convertendo não apenas em espaços que promoviam uma ideia de progresso que, por si só, pareciam fornecer soluções para todos os problemas do ser humano, mas também em locais de distração, entretenimento e diversão do público que comparecia em massa a esses grandes acontecimentos (RUIZ-CASTELL, 2009, p. 99, tradução nossa).

Um exemplo da relação espetacular entre as Exposições Universais e os museus de ciência do século XX é o caso do *Palais de la Découverte*, em Paris. Idealizado pelo artista André Lèveillé

(1880-1962) e pelo físico Jean Perrin (1870-1942), como atração da Exposição Internacional de 1937, o espaço passou a ser reconhecido como instituição permanente no ano seguinte (RAICHVARG, 1989). Por um lado, a institucionalização do *Palais* costuma ser celebrada como contribuição fundamental às estratégias de popularização das ciências. Por outro, percebe-se que sua concepção “popular” nasceu impregnada pela afirmação do mesmo caráter capitalista, positivista e tecnocrático que dominava as Exposições Universais e que, como consequência, ainda se reflete em muitos museus de ciências contemporâneos.

Mais do que espaços políticos de afirmação do capitalismo ou de divulgação do progresso pela técnica, as Exposições promoviam a imagem das cidades e países. Funcionavam como catálogos de *realidades* idealizadas, não somente pelas inovações tecnológicas, mas pela ideologização dos aspectos econômicos, antropológicos, históricos e culturais dos países que delas participavam, ou dos povos que se pretendia *representar*. Despertar a curiosidade e o interesse das milhares de pessoas que visitavam essas exposições, portanto, era um desafio aos expositores, que a cada nova edição se viam compelidos a superar suas estratégias expositivas.

Tal como os grandes eventos da atualidade, a organização das Exposições Universais era acompanhada por grandes obras urbanísticas, e pela edificação de novos espaços de exposição e monumentos. A Torre Eiffel, em Paris, construída para marcar a Exposição Universal de 1889, no centenário da Revolução Francesa, é o exemplo material mais conhecido dessa era de afirmação simbólica (e de caráter exibicionista) das potências mundiais do século XIX. Nos palácios construídos a cada edição das Exposições Universais, diferentes países competiam para afirmar suas qualidades e excepcionalidades, seus artistas, suas descobertas científicas e seus avanços tecnológicos. A linguagem expositiva, assim, exercia influência sobre as expectativas de percepção do público aos entendimentos ocidentais de *modernidade* e *civilização*.

Ao tratar de enaltecer supostas hierarquias entre colonizadores e colonizados, as Exposições Universais promoviam uma visão depreciativa e estereotipada dos aspectos culturais das colônias, expostas como *selvagens* e *primitivas* sob o olhar *civilizatório* do colonizador. O maniqueísmo étnico-discursivo se pautava *cientificamente* na inferiorização do *exótico*, e se reforçava sob a “tripla articulação entre o positivismo, o evolucionismo e o racismo”. Sua representação máxima foi a apresentação das colônias sob a forma de grotescos “zoológicos humanos”, frequentes na Europa a partir de 1870 (BANCEL; BLANCHARD; LEMAIRE, 2000; BLANCHARD; COUTTENIER, 2017).

Se a representação *etnográfica* das nações foi algo frequente nas Exposições Universais, havia outra grande diferença nas estruturas espetaculares de representação das nações colonizadoras em relação aos territórios colonizados: enquanto as primeiras se faziam representar por elas mesmas, os segundos eram submetidos ao olhar condicionante do colonizador. Aí está, portanto, uma das principais características de diferenciação – até hoje perceptíveis – *entre espetáculo crítico reflexivo e espetacularização superficial acrílica*, como possibilidades distintas na manifestação do fenômeno Museu-Espetáculo.

Primórdios do espetáculo na segunda metade do século XX: O Museu-Espetáculo de Jean Gabus

O espetáculo, como organização social da paralisia da história e da memória, do abandono da história que se erige sobre a base do tempo histórico, é a falsa consciência do tempo.
Guy Debord, 1967 (DEBORD, 2017 [1967], p. 132, grifo do autor).

Nem sempre a noção de *espetáculo* no Museu foi associada aos problemas da espetacularização da sociedade. A partir da década de

1950, discutia-se no meio dos museus a possibilidade de aproximar a linguagem das exposições ao *design* e às artes, e de intensificar o uso das novas tecnologias, com o intuito de atender as expectativas das novas gerações. Em 1955, o etnólogo suíço Jean Gabus (1908-1992) sugeriu a noção de *Museu-Espetáculo* pela primeira vez, ao propor uma programação de apresentações de teatro, dança e outras modalidades artísticas no MEN.

Gabus, que além de curador do museu atuava como professor universitário, reconhecia a necessidade de dinamizar as atividades do museu e de fortalecer sua relação interdependente com a comunidade, por meio de ações que pudessem ser mais atraentes e próximas aos interesses da sociedade. Décadas mais tarde, em 2010, uma exposição temporária do MEN, denominada *Bruits* (Sons), prestou homenagem ao etnólogo. Ao refletir sobre o papel de Gabus no MEN, Olivier Schinz, curador-adjunto do museu, ressaltou que o programa imaginado pelo etnólogo foi “extremamente inovador” (SCHINZ, 2017). Na busca por tornar o MEN um “museu dinâmico”, Gabus propôs o termo “Museu-Espetáculo”. Uma nova sala – “Black Box” – foi criada no museu, de modo a permitir que junto às exposições fossem apresentadas performances artísticas, em especial de dança e teatro (GONSETH *et al.*, 2005; SHINZ, 2017).

Uma década mais tarde, Gabus reafirmou o sucesso de sua experiência, e considerou que toda exposição de Museu teria potencial para ser concebida e apresentada como “uma obra de arte e um espetáculo” ou de modo semelhante “a uma cena de teatro”. Essa prerrogativa não se colocava em prática isoladamente, mas se somava a outras ações e entendimentos, associados à socialização do conhecimento e ao estímulo à reflexão crítica. Para Gabus, tais ações fariam a diferença entre um “museu estático” e um “museu dinâmico” (GABUS, 1965).

A concepção de Gabus é geralmente desconsiderada nas análises que buscam caracterizar o Museu-Espetáculo na atualidade. A acepção difere do entendimento atual em vários aspectos. O *espetáculo* que o etnólogo sugeria é a performance

artística e a participação comunitária, em que cada exposição era concebida como um conjunto de “cenas”, decorrentes de um processo participativo de criação. As apresentações artísticas não estavam “a serviço” dos conteúdos e curadorias das exposições, nem eram tratadas como ilustrações dos discursos de especialistas. Eram performances de grupos convidados pela direção do Museu, que apresentavam seu trabalho sem qualquer interferência sobre seus conteúdos.

Isso não impedia a integração entre objetos do acervo (materiais e imateriais) às obras de arte concebidas para a exposição daquele museu não dedicado às artes. Mas a percepção dessas obras (performáticas ou não) e sua associação ao conteúdo das exposições pelo público, dava-se de forma indireta, livre e individual. O etnólogo Jacques Hainard, que sucedeu a Gabus na curadoria do MEN, considera que, por meio dessas iniciativas, tanto o público “científico” quanto a comunidade local e o público em geral puderam compreender melhor aspectos etnográficos de difícil compreensão (HAINARD, 1985).

A experiência do Museu-Espetáculo no MEN é relevante, ao se considerar que, entre as décadas de 1950 e 1960, os profissionais de museus percebiam o crescente interesse de seu público por atividades consideradas *dinâmicas*, que contrastavam com a sobriedade apresentada por muitos deles. Não se tratava apenas de uma questão estética ou de reconhecimento ao encanto das artes ou das novas tecnologias. Muitos museus apresentavam seus acervos sob entendimentos restritos, associados a disciplinas ou ciências. Desta maneira, eram fechados à apreensão e fruição ampliadas de seu acervo. Templos sacralizados sob o mais absoluto silêncio dos dogmas das ciências e das artes¹³.

O Museu-Espetáculo de Gabus talvez tenha se destacado como forma alternativa de trabalhar as exposições, mais próximo

13. A esse respeito, sugere-se a leitura do texto clássico *O museu: um templo ou um fórum?* (*Le musée: un temple ou un fórum?*), do museólogo canadense Duncan Cameron (CAMERON, 1992 [1971]).

ao sentido de *laboratório* e distante do *cemitério de objetos* até então sacralizado pelas políticas de preservação do patrimônio. Por meio dessa concepção, o MEN oferecia uma oportunidade de vivenciar questionamentos e experimentar sensações. Por mais que a socialização do conhecimento se estabelecesse sob uma única direção, não há como desconsiderar que a proposição de aproximação “viva e dinâmica”, de convivência não-hierárquica entre Arte e Etnologia, foi um significativo avanço.

Buscando minimizar a contemplação passiva no Museu, Gabus entendia que a participação de pessoas externas ao seu grupo de curadoria era fundamental à pesquisa e comunicação do acervo do MEN. Além da participação de artistas e da utilização de técnicas de cenografia, importadas do teatro, o MEN passou a adotar a participação de estudantes na concepção e produção de exposições, como forma de alcançar o dinamismo esperado. Bernard Knodel, curador-adjunto do MEN, ao descrever parte das práticas daquele período, relata que até hoje, a cada dois anos o museu oferece a um grupo de estudantes da Universidade de Neuchâtel a oportunidade de desenvolver uma exposição em suas instalações (KNODEL, 2015).

A noção de Museu-Espetáculo do MEN não se dissociava das perspectivas de participação comunitária (ainda que restrita à comunidade universitária) e de socialização crítica do conhecimento. Para alcançar o que propunha, o MEN adotava estratégias não restritas à participação do público em ações educativas ou *interativas*. Vislumbrava-se a possibilidade de atuação direta nos processos de pesquisa do acervo e de concepção das exposições. Não sendo possível, propunham-se exposições que favoreciam a leitura crítica e polissêmica de seu acervo.

Na década de 1980, vinculando-se às expectativas da Nova Museologia, somaram-se aos entendimentos de Gabus a concepção de “museologia da ruptura” no MEN, proposta pelos etnólogos Jacques Hainard e Marc-Olivier Gonseth, à época curadores daquele museu (HAINARD, 1994 [1989], KNODEL, 2015, p. 5). Os etnólogos

buscavam “despertar o espírito crítico” por meio de entendimentos subjetivos sobre o acervo, associando-o a problemáticas “reais”. Para isso, adotaram por princípios a “perturbação da harmonia” e a provocação da emoção à (re)descoberta de “novos sentidos” (HAINARD, 1994 [1986]).

Nas exposições propostas por Hainard e Gonseth, a noção de *contextualização* dos objetos não se restringia aos aspectos taxonômicos ou históricos. A partir de leituras críticas sobre a *realidade*, propunham-se aproximações inusitadas entre objetos e conceitos, de modo que o entendimento dos mesmos era subvertido, entre possibilidades de percepção propostas para *provocar* o pensamento. Segundo Hainard, quando os objetos de museu são preservados, libertos de suas contingências sociais de produção, acabam por se transformar em peças destinadas ao deleite, não raramente elevadas à mitificação. O problema é que, muitas vezes, as qualidades estéticas atribuídas a objetos considerados próximos acabam por eliminar suas especificidades e, nesses casos, as maiores vítimas são os visitantes, “que não têm o mesmo conhecimento para ler os trabalhos propostos” (HAINARD, 1994 [1986], p. 531, tradução nossa).

Assim, a “ruptura” que Hainard vislumbrava na década de 1980 não se limitava à discussão sobre modelos conceituais de museus, sobre suas exposições e se ali se caracterizava um “museu tradicional” ou experimentava-se um Museu-Espetáculo, restrito a uma nova proposta “cenográfica”. O centro da abordagem crítica residia na subjetividade dos processos de significação e ressignificação dos objetos musealizados, e no reconhecimento das estruturas de poder associadas a essas práticas, que idealmente requerem a participação social¹⁴. Tais processos ficavam claramente explícitos nas narrativas construídas por Hainard e Gonseth para as exposições que realizavam.

14. Para aprofundamento, sugere-se a leitura de dois artigos do etnólogo Jacques Hainard: *La revanche du conservateur* e *Pour une muséologie de la rupture* (HAINARD, 1994 [1984], [1986]).

Encontrar um modo adequado de exposição de objetos materiais ou imateriais, históricos ou especialmente concebidos, sempre foi um desafio para os museus. A questão não era novidade quando Gabus propôs o Museu-Espetáculo na década de 1950. Entre as últimas décadas do século XIX e início do século XX, o antropólogo Franz Boas (1858-1942), quando atuava como curador do Museu Nacional de História Natural (*Smithsonian Institution*), em Washington, publicou artigos na revista *Science*, nos quais abordou o assunto. Para o antropólogo, os objetos etnológicos no Museu deveriam ser “[...] dispostos de acordo com as ideias a que pertencem”, reiterando o que o antropólogo italiano Paolo Mantegazza (1831-1910) havia proposto como “museu psicológico” (DALL; BOAS, 1887, p. 588, tradução nossa).

Boas considerava fundamental que além da possibilidade de instrução e pesquisa no Museu, não se desconsiderasse o entretenimento. Por outro lado, alertava sobre problemas nos processos de popularização da ciência, recomendando que as “[...] tentativas de fazer todos os problemas parecerem infantilmente simples, pela eliminação de tudo que é obscuro, não deve ser tolerado” (BOAS, 1907, p. 923, tradução nossa). Sob tal compreensão, seu entendimento pode ser uma das chaves para a decifração do fenômeno Museu-Espetáculo na atualidade, considerando tanto seus problemas quanto potencialidades.

Museus em crise e mercadoria vedete: A última gota antes do “fim”

A concepção de Gabus não encontra consonância com as teses ácidas de *A Sociedade do Espetáculo*¹⁵. Na crítica à espetacularização da sociedade, Debord faz poucas Referências aos museus. Todavia, analisando-se o conjunto da obra dos

15. A sociedade do espetáculo conta com 221 teses, apresentadas e numeradas sequencialmente, e divididas sob nove capítulos.

situacionistas¹⁶, pode-se afirmar que os museus foram associados por eles a um sistema midiático e social, voltado ao consumo de imagens e signos hegemônicos, ou a serviço do mercado de bens culturais, frequentemente inacessível, como “mercadoria vedete”. Para Debord, “A cultura tornada integralmente mercadoria deve também se tornar a mercadoria vedete da sociedade espetacular” (DEBORD, 2017 [1967], p. 150). Os museus, quando atuam como catalisadores do espetáculo da banalidade, voltados ao consumo mercantil, assumem esse papel:

A condição de vedete é a especialização do vivido aparente, o objeto de identificação com a vida aparente sem profundidade, que deve compensar o estilhaçamento das especializações produtivas de fato vividas. [...] Como vedete, o agente do espetáculo levado à cena é o oposto do indivíduo, é o inimigo do indivíduo nele mesmo tão evidente como nos outros (DEBORD, 2017 [1967], p. 64, grifo do autor).

Debord permite apreender que os processos de patrimonialização se configuravam como “projetos contraditórios de ordenação da sociedade”, que sobrevivem entre o desejo de contemplação e a representação fragmentar da “realidade”. Sob tais projetos, “[...] o espetáculo dos automóveis implica uma circulação perfeita, que destrói a parte velha da cidade, enquanto o espetáculo da própria cidade tem necessidade de bairros-museus” (DEBORD, 2017 [1967], p.67). Criava-se, segundo Debord, um “catálogo apologético” de “mercadorias vedetes” do patrimônio que, porém, não satisfazia as necessidades contraditórias da sociedade.

Anos mais tarde, quando a utilização excessiva de técnicas do *design* se tornou comum nos museus, as estratégias

16. Referência ao movimento *Internacional Situacionista* (IS), criado na Itália em 1957 e com atuação em diversos países, como grupo contrário tanto ao imperialismo capitalista ocidental quanto ao *stalinismo* vigente na antiga União Soviética (JAPPE, 1999 [1993]).

espetacularizadas passaram a ser questionadas e aproximadas às críticas apresentadas pelos situacionistas. Em 1989, o historiador catalão Domènec Miquel i Serra considerou que esses excessos teriam sido motivados pelo interesse de grandes empresas em patrocinar exposições espetaculares. Ao reforçar o papel midiático dos museus, as exposições transmitiam as expectativas de quem as patrocinava, e o patrocinador, por sua vez, “lavava” sua imagem e sua marca nos museus. Tal situação voltou a deixar os museus em uma situação delicada ao ter que optar entre amargar a ausência de recursos financeiros ou entregar-se às estratégias espetacularizadas, alheias às funções do museu, porém destinadas a um público sedento pelo espetáculo (MIQUEL I SERRA, 1989).

No mesmo sentido, a museóloga francesa Mathilde Bellaigue considerava que na década de 1980 os museus passaram a enfatizar sua própria arquitetura, por meio de edificações espetaculares, não raramente associadas a estratégias de publicidade (BELLAIGUE, 1995). Essa *nova* percepção espetacular foi responsável pela recuperação do prestígio de imagem que os museus haviam perdido nas décadas anteriores. Mas trouxe como consequência a superficialidade de sua abordagem, mais centrada no espetáculo do que no conteúdo a ser comunicado.

Segundo André Desvallées, a partir da década de 1980 se naturalizou o uso equivocado do espetáculo nos museus. Tal problema se deu principalmente pela falta de atuação dos profissionais de museus, deixando espaço para outros profissionais, que confundiam museografia com decoração, subordinando a mensagem ao meio (DESVALLÉES, 1991) e “[...] acentuando seu aspecto lúdico em detrimento do aspecto educacional” (DESVALLÉES, 2005, p. 57, tradução nossa). Em 2006, o suíço Marc Barblan questionava se o Museu continuaria sendo lugar de formação de saberes ou seria “[...] condenado a constituir um dos elos de uma sociedade do espetáculo, infantilizando-se por sua obsessão lúdica, e lugar de uma midiatização mais ou menos ensurdecidora, em busca de um sucesso volátil” (BARBLAN, 2006, p. 122).

Desde a década de 1980 os “cemitérios de memórias” não apenas se renovaram sob uma versão atraente, mas também se agregaram às práticas, estratégias e problemáticas das mídias de massa e do marketing cultural, realidade que se mantém até os dias atuais. Não se estranha, portanto, que o entendimento que prevalece, sobre o fenômeno Museu-Espetáculo, esteja associado à sua percepção como ferramenta de *mass media*, questionável por seu conteúdo pouco crítico (ou acrítico), por suas falhas de contextualização no espaço-tempo ou por seu “ancoramento” a programas discutíveis de desenvolvimento turístico e/ou urbanístico. Associados às questões de mercantilização institucional do Patrimônio Cultural¹⁷ e ao distanciamento do Museu de sua função social, tais processos são questionados quando se restringem a representar e conservar o pensamento hegemônico das classes historicamente dominantes ou economicamente privilegiadas.

A crescente espetacularização que se observou nos museus, notadamente a partir da década de 1980, parece ter sido uma resposta exacerbada às críticas que se perceberam como consensuais nas décadas anteriores. Pode-se afirmar, por essa razão, que tanto o surgimento da Nova Museologia quanto a naturalização do Museu-Espetáculo têm origem e motivação aproximadas, embora tenham gerado consequências distintas. Esse é o fardo que os novos museus tentam evitar, como se a herança das falhas do modelo conceitual de museu tradicional fosse geneticamente inata apenas à geração atual de museus tradicionais.

Um dos entendimentos de que o Museu-Espetáculo teria se afirmado paralelamente ao surgimento da Nova Museologia, é a manifestação de Hugues de Varine em 1992. Por ocasião da 16ª Conferência Geral do ICOM, realizada em Quebec, Varine distinguiu três formas de museus que conviviam paralelamente e que poderiam estabelecer alternativas a longo prazo: o “museu-espetáculo”,

17. Sobre essas questões, sugere-se a leitura de *A alegoria do patrimônio* e *O patrimônio em questão: antologia para um combate*, da historiadora francesa Françoise Choay (CHOAY, 2006 [1992], 2011 [2009]).

voltado ao lazer, à educação permanente e ao turismo de massa; o “museu disciplinar”, associado à preservação e à pesquisa de coleções; e o “museu comunitário”, que faz do cidadão seu objeto e ator privilegiado (VARINE, 1992, p. 71, tradução nossa).

Em que pese a limitação de qualquer categorização ante um fenômeno complexo, o que teria sido capaz de inspirar a Nova Museologia? Em 1971, o canadense Duncan Cameron (1930-2006) havia observado que parte dos profissionais assumia um *mea culpa* pelas falhas e deficiências dos museus, ao mesmo tempo em que se constatava a adoção crescente de outras denominações para caracterizar os espaços museais. Naquele momento, a expressão *museu* parecia carregar um sentido indesejável e inapropriado aos “inovadores” centros, casas, espaços ou institutos museais (CAMERON, 1992 [1971]; CLAIR, 1994 [1971]).

Atualmente, diante da retomada de força da expressão *museu* como marca desejável, os espaços museais são novamente *pasteurizados* sob o entendimento parcial da expressão “lugares de memória”, proposta pelo historiador francês Pierre Nora (1931). Percebe-se o distanciamento da concepção de Nora (1984) quando se faz uso dessa expressão a fim de se estabelecer uma categoria generalizante para integrar espaços museais materiais, que optam por não adotar a denominação *museu* (e que não por essa razão deixam de sê-lo).

Quando utilizada sob tal entendimento, pelo viés da materialidade, distanciando-a de seu caráter simbólico, a expressão de Nora se reduz. Nem todo museu propõe deter memórias em um espaço-tempo, já que estas são associações livres, dependentes da natureza individual humana e de suas relações com a coletividade. Museu não é “depósito de memórias”, do mesmo modo que “lugares de memória” não são necessariamente edificações ou objetos materiais destinados a preservá-la. Vivenciado como fenômeno (e não apenas analisado como tal), o Museu participa (e não apenas promove) das interações e relações entre o homem (a humanidade, a

sociedade, a cultura, a política), a natureza (o ambiente no universo) e a natureza humana (a percepção, o comportamento, a memória).

Por esse entendimento, vivencia-se o fenômeno Museu sob seus aspectos sociais, éticos, filosóficos, políticos, ecológicos e demais entendimentos que se façam necessários à busca de sua compreensão integral e transdisciplinar. Nesse caso, qualquer sentido de *total* deve ser entendido como *procura*, não se confundindo com suposta pretensão *totalitária*, que se afastaria do que pressupõe a abordagem integral (VARINE, 1995 *apud* CHAGAS, 1996).

Durante séculos entendido como templo sagrado da história e do conhecimento, foi especialmente na década de 1960 que o Museu foi exposto, de maneira mais intensa, a suas contradições e a uma ausência de limites em sua prepotência *museocêntrica*. A instituição museal amargava grande ceticismo perante as sociedades e parte dos profissionais que se dedicavam a estudá-la. Chegou-se a considerar o fim dos museus sob os modelos vigentes até então (CLAIR, 1994 [1971]). Sobre essa questão, Deloche e Mairesse consideram que o debate sobre a pertinência do futuro do Museu foi marcante naquela “época de revoluções” (a década de 1960), quando foi “[...] criticado ou vilipendiado como testemunho final de uma instituição reacionária, dedicada ao desaparecimento” (DELOCHE; MAIRESSE, 2008, p. 10).

Nessa época, tanto a mudança de *status* de percepção do objeto no Museu era questionada, quanto as estruturas de poder associadas aos procedimentos de coleta e valoração desses objetos, quando estes propunham representar uma *realidade* específica, idealizada hegemonicamente. Em 1971, o filósofo beninense Stanislav Adotevi, por ocasião da Conferência Internacional de Museus, em Grenoble (França), considerou que as exigências dos países em vias de desenvolvimento – especialmente dos países da África – aliadas ao reconhecimento das falhas nas práticas museais, demandavam o “desaparecimento dos museus” que, presos ao seu próprio mito, viam-se ameaçados por sua “desintegração interna” (ADOTEVI, 1992 [1971]).

Presente na Conferência de Grenoble também esteve o norte-americano John Kinard (1936-1989), primeiro diretor do Museu Anacostia, vinculado à *Smithsonian Institution*, em Washington. O Museu havia sido criado em 1967 no bairro Anacostia, habitado predominantemente por afro-americanos. Para sua implantação, adotaram-se procedimentos inéditos de participação comunitária e pressupostos do que seria entendido como museu de vizinhança”, que “[...] existe para servir às pessoas da região onde ele é implantado” (KINARD, 1992 [1971], p. 104-105, tradução nossa). Segundo Kinard, os museus tradicionais não envolviam os indivíduos das comunidades “[...] porque não dão a mínima para o que eles pensam [...] e não se preocupam com os problemas atuais”. Para Kinard, “Muitos curadores são apenas agentes de compras para os ricos” (HESS, 13 set. 1971, p. 46, tradução nossa) ou “[...] aceitam as culturas das minorias como curiosidades museais, ao mesmo tempo em que rejeitam as populações que criaram essas culturas” (KINARD, 1992 [1971], p. 100, tradução nossa).

Entre os exemplos de ações do Anacostia, Kinard citou o envolvimento comunitário em discussões de problemas sociais locais, como “crime, drogas, moradia, desemprego e educação”. Um vídeo sobre o problema de infestações de ratos foi apresentado aos presentes à Conferência, como resultado de um trabalho comunitário, realizado com a colaboração do Museu. Logicamente, as críticas e entendimentos estavam longe de ser unânimes e geraram dúvidas, desconforto ou resistência em parte dos conferencistas presentes em Grenoble. No debate final do encontro, Jean Chatelain (1916-1994), então Diretor de Museus de França, comentou “[...] que o filme sobre ratos poderia ser um produto museológico válido”, mas que em seu país as pessoas se sentiam orgulhosas “[...] por ter a Vênus de Milo” em um de seus museus (HESS, 13 set. 1971, p. 46; DESVALLÉES, 1992, p. 17, tradução nossa).

O fim da década de 1960: Protestos, autoritarismo e esperança nas primaveras

A noção crítica de Museu-Espetáculo é decorrente dos debates que se intensificaram entre o final da década de 1960 e a década seguinte. O caráter de denúncia à sociedade, aos processos de alienação do consumidor e à vinculação colonialista e imperialista do Museu à memória e aos valores hegemônicos das classes dominantes, pode ter contribuído para tal percepção. Em 1979, no prefácio da quarta edição de *A Sociedade do Espetáculo* para o idioma italiano, Debord afirmou que o objetivo da obra era “[...] levar a contestação revolucionária à sociedade moderna” (DEBORD, 2017 [1979], p. 173).

Dentre tantos períodos da história recente, a década de 1960 foi marcante pela multiplicação dos movimentos políticos, artísticos, científicos e culturais. De forma inédita, esses acontecimentos puderam ser comunicados globalmente, via satélite. Por outro lado, os meios de comunicação, os valores morais e a sociedade vinham sendo discutidos. Os museus e o patrimônio, por sua vez, foram questionados por sua distância dos problemas associados ao desenvolvimento humano e pouca capacidade de estimular o pensamento crítico.

A televisão¹⁸, ao se tornar popular, provocou o curto-circuito tecnológico, social e cultural capaz de desestabilizar relações sociais e políticas, gerando uma crise que só seria intensificada mais tarde, com a popularização da *internet* (BOURDIEU, 1997 [1996]; D’AMARAL, 1996; LEVY, 2009 [1997]). O mercado e o consumo de bens culturais se fortaleciam sob a lógica da popularização do acesso, que acabaram por reforçar e explicitar as desigualdades sociais.

18. Pierre Bourdieu, em seu ensaio *Sobre a televisão* (1996), trata da “censura invisível” que a televisão carrega em sua programação, reforçando sua opressão simbólica e de caráter sensacionalista. Segundo Bourdieu: “O princípio de seleção é a busca do sensacional, do espetacular. A televisão convida à dramatização, no duplo sentido: põe em cena, em imagens, um acontecimento e exagera-lhe a importância, a gravidade, o caráter dramático, trágico” (BOURDIEU, 1997 [1996]).

O mundo se divulgava como dividido – política e ideologicamente – entre dois modelos questionáveis: na dependência e mobilização coletiva impostas pelo capital, ou na privação de direitos e liberdades individuais e coletivas, impostas pelos regimes totalitários. Esses dois sistemas políticos e econômicos foram duramente criticados por Debord e pelos situacionistas, que associaram a eles as noções de “espetáculo difuso” e “espetáculo concentrado”.

Pouco antes da queda do muro de Berlim, Debord apresentou a única atualização de sua obra: o mundo viveria agora sob a influência do “espetáculo integrado” (DEBORD, 2017 [1988]). Com a generalização do sujeito emissor e com a produção de conteúdo comunicacional não mais restrita às grandes corporações, hoje o “espetáculo integrado” ainda persiste e se sofisticava.

Sobre a década de 1960 e sua influência sobre os museus, Hugues de Varine considera que as mudanças de percepção que contribuíram para o surgimento do movimento da Nova Museologia a partir da década de 1970, foram impulsionadas pelo mesmo espírito que motivou os episódios do *Maio de 1968* (VARINE, 2012 [2005]). Embora as preocupações sobre o papel dos museus na sociedade eram comuns desde o final do século XIX, nada havia sido mais incisivo do que as críticas à sociedade que se divulgaram naquele ano. As manifestações daquela década, com seu apogeu em 1968, teriam sinalizado que o problema central dos museus – seu distanciamento da realidade de maior parte da sociedade – não poderia mais esperar¹⁹.

Dentre os movimentos que se acirraram no final daquela década, havia os que discutiam a necessidade de reformulação dos valores da sociedade, considerados conservadores. Cobrava-se maior

19. Apesar da relevância do *Maio de 1968*, esse episódio não foi o único motivador para o surgimento da Nova Museologia. O movimento se estabeleceu em 1982, na França, com a criação da associação *Muséologie Nouvelle et Expérimentation Sociale* (MNES), do *Mouvement International pour une Nouvelle Muséologie* (MINOM) e com a publicação de seus princípios na *Declaração de Quebec*, ambos em 1984. Seu ponto de partida decorre de debates e encontros realizados desde a década de 1940 e, de forma mais intensa, nas décadas de 1960 e 1980, não apenas na Europa (DESVALLÉES, 1992, p. 15-39).

protagonismo da sociedade nas definições de sua representação histórica e social. Os museus figuravam entre as instituições culturais questionadas, quando paralelamente se propunham métodos de ensino voltados à educação libertadora (FREIRE, 1987 [1968]).

O museólogo Pierre Mayrand (1934-2011), em entrevista a Louise Champoux-Paillé em 2007, lembrou que na década de 1960 o museólogo Georges-Henri Rivière (1897-1985) já havia proposto “uma nova visão da museologia”, que voltaria suas preocupações às relações entre o homem, a sociedade e seu desenvolvimento, ao invés de centrá-las no objeto material. Rivière propunha que os museus adotassem uma postura ativa, voltada ao diálogo e à busca de resoluções de problemáticas sociais, encorajando seus profissionais a atuarem “[...] como agentes de mudança e a se tornarem mediadores dos grandes debates da sociedade” (MAYRAND, 2007 *apud* CHAMPOUX-PAILLÉ, 2007, p. 140, tradução nossa).

Nada, porém, ocorreu de forma isolada. Outros protestos, em diversos países, podem ter influenciado as manifestações francesas e se deixado influenciar pela exposição midiática do *Maio de 1968*. Certamente influenciaram os rumos da Museologia. Havia um descontentamento simultâneo, principalmente entre os jovens. Os profissionais de museus refletiam esses sentimentos nas reuniões e congressos internacionais.

Politicamente, acirravam-se conflitos em diferentes regiões do mundo, por motivações diversas, dos direitos civis das classes desfavorecidas às lutas pela democracia e descolonização. O descontentamento crescia na França, nos Estados Unidos, em países aliados à antiga União Soviética, na África e na América Latina. Por um lado, havia revoltas contra as ditaduras ocidentais e contra o imperialismo capitalista, por outro, se rebelava “[...] contra a ditadura burocrática e antipopular dos partidos stalinistas no poder” (PONGE, 2009, p. 39).

Nos países considerados de “primeiro mundo”, parecia reinar certa paz e tranquilidade, percebida sobretudo pelos mais velhos (HOBBSAWM, 2019 [1994]). Em 1968, porém, a Guerra do Vietnã tomou maiores proporções, e imagens de violência no conflito foram divulgadas pela mídia, o que gerou mais revolta. Paralelamente, o movimento *hippie* pregava a contracultura e a rejeição dos valores conservadores (BELLONI, 2003), enquanto o movimento negro norte-americano sofria um duro golpe, com o assassinato de Martin Luther King (1929-1968).

Nos países ocidentais, se intensificavam as manifestações dos movimentos estudantis e de trabalhadores, contrários aos valores estabelecidos, de defesa ambiental, de expectativas feministas e pela libertação sexual. Na América Latina e na África, protestava-se contra as ditaduras vigentes. No Brasil, o regime militar endurecia seus atos, quase ao mesmo tempo em que artistas compunham músicas de protesto e manifestantes ocupavam as ruas em protestos duramente reprimidos. Dentre os embates de estudantes e trabalhadores com o governo e a polícia, destaca-se o protesto de 28 de março de 1968, quando o estudante secundarista Edson Luís de Lima Souto (1950-1968) foi morto pela polícia, em uma manifestação contra o fechamento do restaurante estudantil do Calabouço, no Rio de Janeiro. Além desse momento, foram marcantes os protestos de 21 de junho, quando vinte e oito estudantes foram mortos no centro do Rio, na batalha que ficaria conhecida como *Sexta-Feira Sangrenta* (CHAUÍ, 2018).

Em países socialistas, surgiam movimentos contrários ao autoritarismo. Na antiga Tchecoslováquia, uma onda de protestos se espalhou desde janeiro de 1968, antes dos movimentos na França, no episódio que ficaria conhecido como *Primavera de Praga*. Fundamentado no pensamento de intelectuais como o eslovaco Alexander Dubček (1921-1992), o movimento pretendia democratizar o sistema político e de governo daquele país. Na conjuntura da *Primavera de Praga*, o tcheco Vinos Sofka (1929-2016) aliou-se às expectativas de Dubček. Com a invasão das tropas do Pacto de

Varsóvia, precisou exilar-se na Suécia. Sofka foi um dos principais defensores do entendimento da Museologia como disciplina científica e do papel dos museus a serviço da sociedade. Atuou diretamente com o antropólogo tcheco Jan Jelínek, que presidiu o ICOM entre 1971 e 1977, e foi fundador e do Comitê Internacional de Museologia do ICOM (ICOFOM), em 1977²⁰.

Deve-se considerar, também, que no início da década de 1970 as inquietações sociais se somavam às preocupações ambientais, quando se preparava a *Primeira Convenção das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente*, que ocorreria em Estocolmo, em 1972. Não por acaso, o ICOM – presidido por Jan Jelínek – provocou discussões que buscavam integrar as perspectivas sociais ao debate ambiental. Esse momento duplamente nevrálgico – de debates sociais e ambientais – influenciou o ICOM e a Unesco a realizar a Mesa Redonda de Santiago do Chile, em 1972. Assim como os demais países da América Latina, o Chile era considerado uma nação *subdesenvolvida*, pertencente ao bloco dos países ditos de *terceiro mundo*. Entretanto, diferente de outros da região – que viviam sob regimes militares ditatoriais – o Chile ainda se encontrava sob governo socialdemocrata, presidido por Salvador Allende (1908-1973).

O evento (MESA REDONDA DE SANTIAGO DO CHILE – 1972, 2012) é considerado fundamental à Museologia por ter proposto o conceito de *Museu Integral*²¹ e, posteriormente, ter influenciado o surgimento da Nova Museologia (DECLARAÇÃO..., 1984). Talvez, a noção de *Museu Integral* tenha sido o mais abrangente conceito até hoje proposto, por considerar os potenciais de comunicação,

20. Ao presidir o ICOFOM entre 1983 e 1989, Sofka consolidou a política editorial do Comitê por meio da publicação de revistas periódicas, como é o caso do ICOFOM *Study Series* (ISS), que até hoje se constitui como um dos principais canais de divulgação do pensamento museológico.

21. Ecomuseus, museus comunitários e museus de território procuram associar-se a essa perspectiva ao propor sua atuação para o desenvolvimento social ao “[...] estabelecer relações com o espaço, o tempo e a memória – e de atuar diretamente junto a determinados grupos sociais” (SCHEINER, 2012, p. 19).

desenvolvimento social, interação comunitária e desenvolvimento ambiental dos museus. Justamente por isso, se mantém atual e se coloca como um dos possíveis *antídotos* aos processos de *espetacularização superficial e acrítica* dos museus.

O Museu-Espetáculo de Ciências Conquistas e contradições entre a educação e o entretenimento

Se as preocupações da Nova Museologia levaram à consolidação de outras formas de organização museal, como ecomuseus, museus de território e museus comunitários, pode-se afirmar que os museus ortodoxos de ciências e de artes foram os primeiros a apostar nas mudanças de estratégias comunicacionais. Apesar de exemplos isolados quanto à perspectiva espetacular desde o início do século XX, foi somente entre as décadas de 1960 e 80 que essas iniciativas se tornaram frequentes nos museus, em sua maioria localizados em grandes metrópoles.

Naquelas décadas, a dependência aos acervos materiais foi questionada, quando muitos apostaram que, no futuro, todos os museus poderiam abdicar dos objetos físicos. Em 1985, por exemplo, André Desvallées imaginou que no futuro haveria museus compostos unicamente por substitutos de objetos materiais. Estes seriam concebidos tecnologicamente como um “Museu do Espetáculo”, “[...] sob todas as formas de reconstruções holográficas, e outras técnicas bi ou tridimensionais” (DESVALLÉES, 1985, p. 87, tradução nossa)²².

Para Desvallées (1987), o Museu no futuro poderia ser tanto um lugar de comunicação de conhecimentos, quanto de diversão e espetáculo. Inegavelmente, as mídias digitais se afirmariam como “inovação” tecnológica para as gerações nascidas naquelas décadas ou anteriores, e que acompanharam sua rápida evolução.

22. Em 1947 André Malraux (1901-1976), em seu livro *O museu imaginário*, já discutia a metamorfose dos museus e das obras de arte, quando estas eram deslocadas para os museus e posteriormente para os livros, sob a forma de imagens, tornando-se acessíveis (MALRAUX, 2011 [1947]).

A digitalização de acervos ampliou a democratização de acesso, entretanto, não substituiu o interesse humano pelos objetos materiais, que ainda despertam a curiosidade, não apenas nos museus.

Em 1988, Jean-Pierre Laurent considerou que o Museu-Espectáculo poderia potencializar, por meio dos sentidos e da interatividade, novas abordagens do conhecimento, quando a emoção, as brincadeiras e a interatividade poderiam ser estratégias legítimas de apreensão (LAURENT, 1988). No entanto, as perspectivas de associação dos museus ao espetáculo foram vistas com reticências, sobretudo quando se colocavam como entretenimento distante da realidade social. Mathilde Bellaigue, em 1989, ao refletir sobre o museu do futuro, reiterou que a integração à sociedade e ao ambiente independeria da espetacularização:

Sonhando com o museu do futuro, só posso alegar uma convicção pessoal de que o museu não se realizará no futuro graças a truques técnicos de vanguarda, mas por sua inserção laboriosa, às vezes nada espetacular, na vida cotidiana, nos próprios cenários onde ela se desenvolve: educacional, profissional, social e político. A Revolução Francesa fez este ano 200 anos: que incentive todos os museólogos a fazerem museus do futuro como os que Abbé Grégoire designou pela bela expressão de “oficinas do espírito humano” (BELLAIGUE, 1989, p. 101, grifo da autora, tradução nossa).

Desvallées, em 1990, demonstrava preocupação com entendimentos equivocados da perspectiva “espetacular”, quando a “cenografia” acabava por se sobrepor aos objetos dos museus, pelo uso das mesmas estratégias utilizadas em feiras comerciais e parques. Desvallées se referia ao caráter gratuito que o exagero dessas estratégias denotava aos museus (DESVALLÉES, 1990). Na XVI Conferência Geral do ICOM, realizada em Quebec em

1992, Hugues de Varine considerou que o “museu-espetáculo” se configuraria como uma das principais formas de mudança dos museus no futuro, “[...] em paralelo com o desenvolvimento da civilização urbana do lazer e da educação permanente, e também do turismo de massa e às comunicações internacionais”. Por outro lado, ponderou que caberia ao “museu comunitário o protagonismo do futuro (VARINE, 1992).

Em 1995, ao conceder entrevista a Mário Chagas, Varine novamente se referiu ao Museu-Espectáculo como espaço “[...] destinado a públicos cativos: turistas, meios cultos, escolares em grupos organizados e guiados”. Seriam museus dispendiosos e próprios para serem “consumidos” como “supermercados da cultura oficial”. Como consequência, esses museus acabariam por se tornar “todos parecidos”, homogeneizados (VARINE, 1995 *apud* CHAGAS, 1996)²³. Sob entendimento próximo, na virada dos séculos Teresa Scheiner apresentava preocupações quanto à banalização do fenômeno da espetacularização, associado aos processos de mercantilização e mitificação dos museus tradicionais:

Apresentado sob a forma do maravilhoso, o museu tradicional exorbita, hoje, em espaços suntuosos, riquíssimas coleções, recursos multimídia – toda essa parafernália imagética que representa já não a Natureza, Deus ou o Homem, mas a potência do Capital. Tudo é espetáculo (SCHEINER, 1999, p. 160).

Noémie Drouguet, ao analisar o sucesso e os contratempos das exposições-espetáculo a partir da década de 1990, considerou que além das problemáticas contextuais e do questionamento ao papel dos museus na sociedade, crescia a preocupação em democratizar o acesso ao conhecimento. Por isso, muitos museus

23. Em 1994, Ulpiano Bezerra de Meneses apresentou reflexões a respeito da espetacularização das exposições nos museus de História, à luz das teses de Guy Debord (MENESES, 1994). Varine, naquela ocasião, apresentou comentários ao texto de Meneses, tratando da “exposição-espetáculo” como “um problema de ética”, e que carecia de análise crítica específica (VARINE, 1994).

optavam por intensificar a emoção e os sentidos em suas táticas comunicacionais, na expectativa de ampliação de seu potencial de atratividade, ante um público voraz por imagens eletrônicas e efeitos espetaculares. Por um lado, este ainda se configura como um dos desafios dos museus na atualidade, por outro, surgiram problemas como a dissipação gradual dos conteúdos apresentados, a superação das “novidades” e a criação de discursos ilusionistas, nostálgicos e confusos (DROUGUET, 2005).

Apesar da relevância dos meios eletrônicos, as apostas no fim dos objetos materiais como instrumentos simbólicos à comunicação não se concretizaram como se imaginava. Analisado sob a ótica atual, o Museu-Espetáculo se impôs como fenômeno complexo, associado às mudanças de comportamento da sociedade, e não apenas como reflexo de sua interação com as “novas tecnologias”. O que se vive atualmente, portanto, supera as relações que se imaginavam no passado, quando se discutia a consolidação da cibercultura (LEVY, 2009 [1999]). O espetáculo, que parecia destinado exclusivamente aos grandes museus, mostra então sua força também nos pequenos, e não apenas nos museus tradicionais.

Considerando-se o que se percebe na atualidade, muito ainda se pode refletir sobre as abordagens espetaculares dos museus, associadas aos processos de interação social e de representação de realidades sociais, culturais, políticas e naturais. Como se observa, a busca por maior atratividade ao público visitante, mesmo quando eficaz, nem sempre é efetiva às funções sociais do museu (CHAUMIER, 2011a, 2011b). Por vezes, essas estratégias acabam por tornar as realidades menos atraentes que seus próprios substitutos (CHAUMIER, 2005)²⁴. O espetáculo se torna “a” grande

24. Embora seja comum associar-se a noção de “espetacularização” ao Museu Guggenheim (1997), em Bilbao (Espanha), outro caso considerado emblemático é do Centro Georges Pompidou (1977), de Paris, conhecido como Beaubourg, em referência ao local onde foi implantado. Em 1977, Jean Baudrillard (1929-2007) apontou as contradições desse centro no ensaio *O efeito Beaubourg*. Para Baudrillard, tanto o museu quanto as transformações urbanas a seu redor foram problemáticas: “Tudo ao redor do local não é mais que um verniz – limpeza,

atração do Museu, porém dotada de um poder fugaz, sempre em risco de se tornar banal, em intervalos de tempo cada vez menores, especialmente quando dependente da contínua avalanche de recursos midiáticos, “tendências inovadoras” e novidades tecnológicas. A alternativa a esses problemas seria combinar o espetáculo com estratégias de mediação.

Balloffet *et al.* (2014) analisaram as oportunidades e riscos de se associar educação e entretenimento nos museus (*edutainment*). São vários os autores que apontam a eficácia do uso de tecnologias de comunicação para aumentar a capacidade de atração e a memorização de conteúdos educativos nos museus, especialmente em ambientes *imersivos* e *participativos*. Por outro lado, essa opção torna as exposições mais custosas, dependentes de maiores recursos, e mais interessantes a eventuais patrocinadores. É preciso lembrar, também, que a proximidade entre museus e parques de diversões vem sendo estudada por vários autores, geralmente apontando riscos maiores do que ganhos (CHAUMIER, 2005, 2011a, 2011b).

A questão principal, em todos os casos, continua na necessidade de avaliar caso a caso, corrigindo as falhas nas exposições que optam conscientemente pelo uso do espetáculo. Uma das maneiras possíveis de se propor o uso equilibrado, crítico e consciente do espetáculo é o questionamento aos conteúdos socializados, algo que vem sendo proposto por diversos autores, pelo menos desde a primeira década do século XX. Henrique Lins e Barros, ex-diretor do Museu de Astronomia e Ciências Afins (MAST), no Rio de Janeiro, em entrevista concedida em 2004 a Carla Almeida, propôs algumas reflexões que parecem permanecer atuais, nesse sentido:

[...] a divulgação científica é necessariamente regional, porque depende de uma linguagem e a linguagem é regional. Além de regional, a divulgação científica é cultural. É preciso

desinfecção, design esnobe e higiênico – mas sobretudo mentalmente: é uma máquina de produzir vazio” (BAUDRILLARD, 1977, p. 10, tradução nossa).

tirar a máscara de que divulgação de ciência é diferente de divulgação de cultura. [...] Para divulgar ciência também é preciso saber o que interessa à determinada comunidade. No Brasil, por exemplo, não adianta falar de aurora boreal. É interessante, curioso, bonito, fantasmagórico, mas moramos em um país em que é impossível ver uma aurora boreal, o Brasil não fica em uma região boreal [...]. Uma interação mais completa se busca nos elementos de cultura. Defendo o conceito de envolvimento. [...] Essa é a minha maneira de divulgar ciência, incorporando as expressões culturais da sociedade. É preciso saber lidar com as ciências sociais, saber incorporar a antropologia, a sociologia, a filosofia, a economia nesse discurso. Aí, sim, se consegue um laço forte. Aí, sim, se consegue interagir com o interlocutor (BARROS, 2004).

Jean Davallon, por outro lado, ao refletir sobre as formas e consequências da concepção da exposição no Museu como um “dispositivo espacial de mediação”, considerava que, assim como no teatro, a exposição constrói um universo simbólico na convergência da ação entre produtores, público e atores. Tal dispositivo

[...] é essencialmente técnico, semiótico e social, uma vez que envolve elementos tão diversos e complexos como a arquitetura do prédio, a formação dos atores, construção dos cenários, a direção dos atores, o figurino e a iluminação, os textos, a ação, as expressões, a organização do teatro, a gestão, a relação com o mundo da arte, as pReferências comuns dos espectadores, o prazer compartilhado entre os membros do público e muitas outras coisas ainda (DAVALLON, 2010, p. 20, tradução nossa).

Porém, segundo Davallon (2010), diferentemente do teatro, nos museus a exposição “não é uma performance baseada na interpretação de atores, mas numa disposição de “coisas” colocadas num espaço com a intenção de torná-las acessíveis a um público”. Nesse sentido, o autor considera que se estabelece nesse “dispositivo espacial de mediação” uma tensão “sempre presente entre disposição formal e estratégia de comunicação”, que influenciam diretamente uma “produção com significação”:

A exposição possui assim as vantagens e os limites desta tensão entre uma tecnologia da presença e uma tecnologia da concepção. Mas não estaríamos certos se, como se faz às vezes um pouco precipitadamente, reduzíssemos esta tecnologia da concepção a uma simples junção dos textos escritos aos objetos. Este conceito é muito restritivo, pois nega a importância do espaço como componente de base da exposição. As operações espaciais participam da produção da significação, tanto quanto os objetos ou os visitantes (DAVALLON, 2010, p. 21).

De certo modo, ao optar pelo discurso da ciência institucionalizada e mediada pelas novas tecnologias, sem oferecer espaço no Museu a outras percepções possíveis sobre os fenômenos naturais, impõe-se à sociedade um entendimento hegemônico das ciências e da própria tecnologia. Se é possível considerar o conhecimento como parte de uma cultura científica, pode-se então refletir que esse desejo de *transmitir* entendimentos no Museu poderia caracterizar uma tentativa de enculturação científica no imaginário *popular* (supostamente carente de uma *visão de mundo*), incorrendo nas fragilidades comuns a outros dispositivos de mediação social. O filósofo e semiólogo Jesús Martín-Barbero, ao tratar das matrizes históricas da mediação de massa, reflete como a indústria cultural foi e é utilizada nesse processo, para a obtenção de uma cumplicidade *popular*:

Pensar a indústria cultural, a cultura de massa, a partir da hegemonia, implica uma dupla ruptura: com o positivismo tecnologicista, que reduz a comunicação a um problema de meios, e com o etnocentrismo culturalista, que assimila a cultura de massa ao problema da degradação da cultura. Essa dupla ruptura ressitua os problemas no espaço das relações entre práticas culturais e movimentos sociais, isto é, no espaço histórico dos deslocamentos da legitimidade social que conduzem da imposição da submissão à busca do consenso (MARTÍN-BARBERO, 1997 [1987], p. 124-125).

Ao que parece, não somente o meio (a tecnologia disponível) é ofertado como *pacote* de consumo à cultura de massa, mas a própria concepção de ciência se apresenta como panaceia à civilização, apartada dos problemas sociais que a cercam, e que cercam o território onde se pretende divulgar e popularizar saberes específicos. Nesse sentido, sobre o entendimento e as consequências dos processos de massificação cultural, considera Martín-Barbero:

O vazio aberto pela desintegração do público será ocupado pela integração que produz o massivo, a cultura de massa. Uma cultura que, em vez de ser o lugar onde as diferenças sociais são definidas, passa a ser o lugar onde tais diferenças são encobertas e negadas. Isto não ocorre por um estratagema dos dominadores, e sim como elemento constitutivo do modo de funcionamento da hegemonia burguesa, como parte integrante da ideologia dominante e da consciência popular (MARTÍN-BARBERO, 1997 [1987], p. 168).

Isso ocorre, por exemplo, nos processos de concepção de museus que nascem de uma perspectiva de adoção ou reprodução de um “modelo de sucesso”, de uma referência anterior de eficiência comunicacional “testada e aprovada”, e assim tida como “inquestionável” em sua “realidade” de origem. A tentação de uso dessa “receita pronta”, como orientação ideológica que se afirma em detrimento dos processos criativos e colaborativos locais, se manifesta antes mesmo dos primeiros esboços, estudos ou projetos do museu.

Sob justificativa de uma abrangência global da museografia pretendida, não raramente opta-se por preterir o local e o regional, ante o desejo de parecer o *outro*. Ou seja, por vezes o Museu-Espetáculo nasce tão somente como um “clone”, fecundado sob processo *in vitro*, gestado sob condições assépticas, previsíveis, idealizadas e homogeneizadas. Trata-se, assim, de um museu *geneticamente modificado*, para que nele se projetem as desejadas características de um *outro inacessível*, que se expressariam intensificadas como *novas* imagens ou práticas, superdimensionadas à percepção.

Cartilhas de museografia espetacular não faltam, materializadas ou não, e existem para segui-las ou ignorá-las. Como clone de outros museus voltados à atratividade, o *museu transgênico* acaba por ganhar intensidade de presença temporal e espacial, interatividade como ação restrita ao propósito a qual se oferece, e produtividade não apenas no aspecto mercantil. Mas perde porque tende à homogeneização que se contrapõe à variabilidade genética (de origem) das realidades como construto natural, humano, social e cultural.

Essas expectativas de percepção preconcebidas, nada neutras ou ingênuas, se articulam sob os limites dos entendimentos, valores e saberes. Afinal, todo Museu se configura como espaço político de disputas simbólicas, inclusive entre os campos e disciplinas do conhecimento, que detêm o poder de tornar visível (ou não) “o que” e “como” se deseja socializar. A respeito desse poder hegemônico

do Museu (e das práticas de patrimonialização) sobre a visibilidade de objetos materiais ou imateriais, diversos autores enfatizam que se trata de um jogo de interesses, voltado à distinção entre sujeitos e à valoração dos bens considerados representativos de suas sociedades. Dentre os que enfatizam essa problemática, está o antropólogo Néstor García Canclini, ao afirmar que:

Historiadores, arqueólogos e políticos da cultura definem quais são os bens superiores que merecem ser conservados. Reproduzem, assim, os privilégios daqueles que em cada época dispuseram de meios econômicos e intelectuais, tempo de trabalho e de ócio, para imprimir a esses bens um valor mais elevado (CANCLINI, 2012, p. 72).

Se esse também é um problema originário do Museu, percebe-se que se intensifica quando se deflagra no Museu-Espetáculo. É provável que os museus idealizados como museus de ciências sejam mais propensos à espetacularização. Os motivos são filosóficos ou relacionados à episteme do que se entende por *ciência e tecnologia*. Ademais, é comum que esses museus sejam idealizados por especialistas das áreas ou ciências representadas, quando nem sempre se consideram abordagens associadas a aspectos humanos, políticos e sociais.

Especialmente no caso dos museus que se caracterizam por categorias disciplinares (museus de ciência, de arte, de história, de arqueologia, de antropologia, de etnologia, dentre outros), além do jogo de luz e sombra sobre objetos materiais, entra em disputa a hegemonia dos saberes científicos, que devem ou não ser comunicados. Frequentemente, a persistência de entendimentos positivistas sobre a concepção de ciência acaba por repetir as *deformações* que se observam nos processos formais de socialização do conhecimento.

Faz-se uso do termo *deformação* em consideração às reflexões de Daniel Gil Pérez e colaboradores, que procuram identificar

as razões para a produção de *imagens deformadas* do trabalho científico. Os autores citam como “imagens deformadas” a noção de neutralidade da ciência (concepção empírico-indutivista e ateórica), a visão rígida e dogmática justificada pelo método científico, a visão aproblemática e a-histórica, a visão extremamente analítica, a visão acumulativa de crescimento linear, a visão individualista e elitista, e a visão socialmente neutra (GIL PÉREZ *et al.*, 2001).

Desse conjunto de *imagens deformadas* da ciência, e especialmente no Brasil, observa-se que alguns museus de ciências persistem no equívoco comum das décadas de 1980 e 90, ao defender a substituição de materiais histórico-científicos – até quando dispõem desses acervos – pelo uso de aparatos interativos, prática comum nos Centros de Ciências (*Science Centers*). Com frequência, a opção por esses aparatos é utilizada como justificativa para o descomprometimento dessas instituições com a história, a cultura e as identidades locais. Restringe-se, assim, a museografia desses museus às experiências ditas *lúdicas*, espetacularizadas tão somente pelos conhecimentos vigentes da ciência tradicional.

Nesses casos, deixam de ser tensionadas questões associadas ao espaço-tempo em que esses museus se inserem, bem como a história e as contradições dos fenômenos reproduzidos experimentalmente. Pouco contribuem, desta forma, para a desmistificação da noção de ciência como *território de gênios*, situação só minimizada pela mediação e pelas práticas educativas. Ou seja, corporifica-se a espetacularização superficial do conhecimento e das ciências, desencarnado de seus aspectos históricos, humanos, sociais, políticos e culturais.

Um dos autores mais citados como referência na concepção desses museus no Brasil é o físico catalão Jorge Wagensberg (1948-2018). Defensor do que considerava como “museologia total”, o físico foi idealizador e diretor do Museu de Ciências da *Fundación La Caixa*, de Barcelona, criado em 1991. Para o autor, os museus deveriam criar no visitante “uma distinção entre o antes e o depois” da visita, por meio de estímulos aos sentidos e pela aproximação

entre arte e ciência, algo que já aplicava nos museus, há muitas décadas.

O autor defendia o entendimento de que a *realidade* é constituída por objetos e fenômenos, e que a curiosidade é um dos recursos utilizados para favorecer a inteligibilidade. A *interatividade* deveria ser considerada, mas não restrita à manipulação de aparatos voltados à representação e à experimentação de fenômenos. A inteligibilidade seria favorecida por “objetos reais”, que deveriam “conversar” entre si. O público seria estimulado a “conversar” sobre a natureza das coisas e sua própria “realidade” (WAGENSBERG, 2001, 2005)²⁵.

Wagensberg (2001, 2005) considerava como “museologia total” a experiência capaz de gerar emoção no museu. Como se viu anteriormente, essa reflexão é muito próxima da defendida por Franz Boas na virada dos séculos XIX e XX, no Museu Nacional de História Natural (*Smithsonian Institution*), em Washington. Boas entendia que os museus de ciências deveriam aproximar o conhecimento do entretenimento sem infantilizá-lo, e que os objetos histórico-científicos deveriam ser expostos de acordo com as ideias as quais pertenciam (DALL; BOAS, 1887). Diversos autores da Museologia trataram de preocupações semelhantes no século XX. Reiteravam que objetos de acervo deveriam ser apresentados em consideração a aspectos não apenas históricos, mas culturais, sociais, ambientais e políticos, dentre outros.

Apesar das aproximações, uma das principais razões para que a “museologia total” de Wagensberg seja considerada controversa, é o aspecto redutor de entendimento deste campo de conhecimento, confundindo-o com aspectos associados à Museografia. Wagensberg parecia ignorar (ou desconhecer) análises anteriores da Museologia, que abarcavam a totalidade de suas preocupações. Esse é o caso das perspectivas de aproximação entre arte e ciência, na concepção do Museu-Espetáculo, de Jean Gabus (GABUS, 1965);

25. É fundamental ressaltar que tal percepção não é exclusividade daquele autor, já que muito se aproxima das reflexões dos autores da Museologia quanto ao seu próprio objeto de estudo.

da discussão sobre Museu como templo ou fórum, por Duncan Cameron (CAMERON, 1971); da definição de “Museu Integral”, na Mesa Redonda de Santiago do Chile (MESA..., 1972); e da própria afirmação da Nova Museologia, na década de 1980. Ademais, as preocupações de Wagensberg refletem premissas amplamente utilizadas nos museus exploratórios, especialmente a partir do *Palais de la Découverte* (1937) e do *Exploratorium* de San Francisco (décadas de 1940-50).

Por todos esses aspectos e apesar de sua relevância, Wagensberg não é uma unanimidade, especialmente entre autores da Museologia²⁶. Não se objetiva aqui desconsiderar o pensamento ou a influência de Wagensberg nos museus de ciências deste século. Mas ressalta-se que as reflexões do físico catalão, quando adotadas isoladamente pelos novos museus de ciências no Brasil, têm sido interpretadas de forma fragmentada e até contrária aos seus entendimentos. Como se observa no que diz respeito à espetacularização em museus, até mesmo os argumentos do autor são mal interpretados no Brasil, já que esse considerava que:

Um bom museu de ciências não apenas oferece uma seleção de resultados científicos espetaculares, como também deve exibir o processo que foi realizado até chegar neles e comentar sobre a solidez e a validade desses. Na ciência, a crítica sobre o conhecimento é tão importante quanto o próprio conhecimento. Expressões do tipo “isso foi comprovado cientificamente” são prova da imagem falsa que a ciência passa de si mesma. [...] É especialmente saudável exibir alternativas plausíveis diferentes, quando essas existem. Um museu como esse é obviamente um instrumento perturbador em uma sociedade ditatorial em que a mensagem

26. Sugere-se a leitura do artigo da museóloga Luisa Rocha, intitulado *Interatividade em museus: Um estudo crítico do conceito de interatividade de Jorge Wagensberg* (ROCHA, 2011).

de ordem é “pessoas mais inteligentes e instruídas que você, pensam por você”, ou “as decisões que devemos tomar para lutar contra a nossa incerteza atual são ditadas por textos de nossas tradições mais consagradas” (WAGENSBERG, 2005, p. 312).

Considerações finais

Aos museus do século XXI, atribui-se a meta de “fazer acontecer” socialmente, e estes detêm o enorme desafio da comunicação acessível e democrática, ante a afirmação de uma sociedade cada vez mais mediada por imagens rápidas e recursos eletrônicos. Cabe analisar o que mais vale fazer nos museus, de modo que o espetáculo possa ser considerado criticamente, em benefício do desenvolvimento social e humano.

Com a rápida evolução dos meios de comunicação, o espetáculo permanece atual nos museus, e se reflete em todos os atos museais, não apenas em suas práticas comunicacionais, mas também em suas motivações, concepções e interações sociais. Por outro lado, não é possível tratar de Museu-Espetáculo sem considerar o que se entende por espetacularização, principalmente porque o espetáculo está associado à origem dos museus modernos. Não há museu sem espetáculo. Isso não significa, porém, que todo museu esteja “condenado” às consequências nefastas da espetacularização superficial e acrítica, atrelada tão somente às expectativas do mercado e aos processos de turistificação das cidades e territórios.

Por todos esses aspectos, o Museu-Espetáculo não é um rótulo que se aplica a determinado museu ou situação específica, mas um conjunto de situações que se manifestam como fenômeno social, cultural, político e ambiental. Dessa percepção, defende-se que Museu e Espetáculo são associados em sua ontogênese, especialmente quanto a sua origem comum, cultural e humana. Descendem, portanto, de uma ancestralidade comum, associada às perspectivas humanas de construção, preservação e socialização

do conhecimento e expressão humana. A partir dessa reafirmação, percebem-se aproximações e reflexões que permitem associar a expressão museal e teatral, dentre outras possibilidades de linguagem.

Como expressão inerente à linguagem museal, o espetáculo é ambíguo e se manifesta em todos os museus. Essa percepção pressupõe a necessidade de reflexão contínua, sobretudo na superação das análises binárias e maniqueístas. A percepção do Museu-Espetáculo como atributo comum não significa que o espetáculo se manifesta em todos os museus da mesma maneira. O espetáculo museal, por sua ambiguidade, não é neutro, e pode ser concebido e enunciado sob distintos cenários, formas, conteúdos e abrangências temporais e espaciais.

Tudo que o Museu valoriza, coleta, reúne, guarda, apreende, pesquisa, classifica e comunica – material ou imaterialmente – se estabelece entre caminhos espetaculares possíveis. Como se faz isso no Museu pode ser a chave dos entendimentos sobre suas potencialidades ou problemas na espetacularização da memória, das artes e do conhecimento e, por consequência, no desenvolvimento da sociedade.

Referências

ABREU, Regina. A metrópole contemporânea e a proliferação dos “museus-espetáculo”. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 44, 2012a, p. 53-71.

ABREU, Regina. Museu no contemporâneo: entre o espetáculo e o fórum. In: OLIVEIRA, Ana Paula de Paula Loures de; OLIVEIRA, Luciane Monteiro (org.). *Sendas da Museologia*, 1. ed. Ouro Preto: UFOP, 2012b, v. 1, p. 11-27.

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. A Indústria Cultural. O esclarecimento como mistificação das massas. In: ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Fragmentos Filosóficos 1947. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985 [1947]).

ADOTEVI, Stanislas. Le musée inversion de la vie (Le musée dans les systèmes éducatifs et culturels contemporains). In: DESVALLÉES, André; BARY, Marie-Odile de; WASSERMAN, Françoise (dir.). *Vagues: une anthologie de la nouvelle muséologie*. Mâcon et Savigny-Le-Temple: Éditions W et MNES, v. 1, 1992 [1971], p. 119-138.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. 12. ed. São Paulo: Hucitec, 2006 [1929].

BALLESTER, Patrice. Les expositions universelles et internationales comme des méga-événements: une incarnation éphémère d'un fait social total selon Marcel Mauss. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 19, n. 40, jul./dez. 2013, p. 253-281.

BALLOFFET, Pierre; COURVOISIER, François H., LAGIER, Joëlle. From Museum to Amusement Park: The opportunities and risks of edutainment. *International Journal of Arts Management*, dec. 2014, p. 4-18.

BANCEL, Nicolas; BLANCHARD, Pascal; LEMAIRE, Sandrine. Ces zoos humains de la République coloniale: Des exhibitions racistes qui fascinaient les Européens. *Le Monde Diplomatique*, août 2000, p. 16-17.

BARBLAN, Marc. D'Orient en Occident: histoire de la riziculture et muséologie. In: VIAREGG, Hildegard K.; GORGAS, Mónica Risnicoff de; SCHILLER, Regina; TRONCOSO, Martha (org.). *Museology – A field of knowledge – Museology and History. ICOFOM Study Series – ISS*, n. 35. Munich / Alta Gracia / Córdoba: ICOM International Committee for Museology – ICOFOM, 2006, p. 114-131.

BARBUY, Heloisa. O Brasil vai a Paris em 1889: um lugar na Exposição Universal. *Anais do Museu Paulista*, v. 4, n. 1, p.211-261, jan./dez. 1996. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/s0101-47141996000100017>. Acesso em: 19 out. 2019.

BARROS, Henrique Lins de. Entrevista concedida a Carla Almeida, maio 2004. *Brasiliiana: A divulgação científica no Brasil*. Fundação Oswaldo Cruz (Fiocruz). Disponível em: <http://www.fiocruz.br/brasiliiana/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infolid=92&sid=31>. Acesso em: 13 ago. 2020.

BAUDRILLARD, Jean. *L'effet Beaubourg – Implosion et dissuasion*. Paris: Éditions Galilée, 1977.

BAUDRILLARD, Jean. *A sociedade de consumo*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2017 [1970].

BELLAIGUE, Mathilde. Des musées pour quelles communautés? Museum and community II. *ICOFOM Study Series – ISS*, n. 25. Stavanger: ICOM International Committee for Museology – ICOFOM, 1995, p. 29-35.

BELLAIGUE, Mathilde. Mémoire pour l'avenir. Forecasting – A museological tool? Museology and Futurology- Symposium. *ICOFOM Study Series – ISS*, n. 16. Den Haag: ICOM International Committee for Museology – ICOFOM, 1989, p. 97-101.

BELLONI, Maria Luiza. A formação na sociedade do espetáculo: gênese e atualidade do conceito. *Revista Brasileira de Educação*, n. 22, jan./abr. 2003, p. 121-136.

BENJAMIN, Walter. Paris, capital do século XIX: Exposé de 1939. In: BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Tradução de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Org. Willi Bolle e Olgária Chain Féres Matos. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009 [1982], 2a. reimpr., p. 53-68.

BLANCHARD, Pascal; COUTTENIER, Maarten. Les Zoos humains. *Nouvelles Études Francophones*, v. 32, n. 1, 2017, p. 109-115.

BOAS, Franz. Some principles of museum administration. *Science*, v. 25, n. 650, jun. 1907, p. 921-933.

BOURDIEU, Pierre. *Sobre a televisão* – seguido de A influência do jornalismo e Os jogos olímpicos. Tradução de Maria Lúcia Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997 [1996].

BRUNSCHWIG, Jacques; LLOYD, Geoffrey. *Diccionario Akal de el saber grego*. Madrid: Akal, 2000 [1996].

CAMERON, Duncan. Le musée: un temple ou un forum. In: DESVALLÉES, André (org.). *Vagues: une anthologie de la nouvelle muséologie*. Mâcon: Éditions W; Savigny-le-Temple: Muséologie Nouvelle et Experimentation Sociale – M.N.E.S., v. 1, 1992 [1971], p. 77-98.

CANCLINI, Néstor García. *A sociedade sem relato: antropologia e estética da iminência*. São Paulo: Edusp, 2012.

CARVALHO, José Jorge de. “Espetacularização” e “canibalização” das culturas populares na América Latina. *Revista Antropológicas*, n. 14, v. 21 (1), 2010, p. 39-76.

CHAGAS, Mário de Souza. Respostas de Hugues de Varine às perguntas de Mário Chagas. *Cadernos de Sociomuseologia – Museus e acção social*. Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, v. 5, n. 5, p. 1-14, 1996.

CHAMPOUX-PAILLÉ, Louise. Entrevue quatre – Pierre Mayrand: “révolutionnaire impénitent”. *Muséologies*, v. 2, n. 1, out. 2007, p. 138-145. Disponível em: <https://www.erudit.org/fr/revues/museo/2007-v2-n1-museo02128/1033602ar/>. Acesso em: 26 fev. 2019.

CHAUÍ, Marilena. Breve apresentação à edição brasileira. In: MORIN, Edgar; LEFORT, Claude; CASTORIADIS, Cornelius. *Maio de 68: a brecha*. Tradução e organização de Anderson Lima da Silva e Martha Coletto Costa. São Paulo: Editora Autonomia Literária, 2018, p. 18-22.

CHAUMIER, Serge. *Des musées en quete d’identité. Ecomusée versus technomusée*. Paris: L’Harmattan, 2003.

CHAUMIER, Serge. Introduction. In: CHAUMIER, Serge (dir.). *Du musée au parc d’attractions: ambivalence des formes de l’exposition*, Culture et Musées, Arles, n. 5, p. 13-26, 2005.

CHAUMIER, Serge. *Expoland. Ce que le parc fait au musée: ambivalence des formes de l’exposition*. Paris: Complicités, 2011a.

CHAUMIER, Serge. La nouvelle muséologie mène t-elle au parc? *Expoland – Ce que le parc fait au musée: ambivalence des formes de l’exposition*. Complicités, p. 65-88, 2011b.

CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. Tradução de Luciano Vieira Machado. 4. ed. São Paulo: Estação Liberdade – UNESP, 2006 [1992].

CHOAY, Françoise. *O patrimônio em questão: antologia para um combate*. Tradução de João Gabriel Alves Domingos. Belo Horizonte: Fino Traço, 2011 [2009].

CLAIR, Jean. La fin des musées. In: DESVALLÉES, André; BARY, Marie-Odile de; WASSERMAN, Françoise (dir.). *Vagues: une anthologie de la nouvelle muséologie*. Mâcon et Savigny-le-Temple: Éditions W et MNES, v. 2, 1994 [1971], p. 77-86.

CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. 4. ed. rev. Rio de Janeiro: Lexicon, 2012 [1982].

D’AMARAL, Marcio Tavares (org.). *Contemporaneidade e novas tecnologias*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.

DALL, William Healey; BOAS, Franz. Museums of ethnology and their classification. *Science*, v. 9, n. 228, jun. 1887, p. 587-589. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/1762958>. Acesso em: 20 nov. 2018.

DAVALLON, Jean. *A mediação: a comunicação em processo?* Prisma.com. Portugal, n. 4, 2007, p. 4-37. Disponível em: <http://hdl.handle.net/20.500.11959/brapci/61109>. Acesso em: 18 mar. 2020.

DAVALLON, Jean. Comunicação e sociedade: pensar a comunicação da exposição. In: MAGALHÃES, Aline Montenegro; BEZERRA, Rafael Zamorano; BENCHETRIT, Sarah Fassa (org.). *Museus e comunicação: Exposições como objeto de estudo*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2010, p. 17-34.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo – seguido do prefácio à 4ª edição italiana*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Prólogo de Christian Ferrer. 2. ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2017 [1967].

DECLARAÇÃO DE QUEBEC (1984). *Princípios de base de uma Nova Museologia*. Adotado pelo I Atelier International Ecomuseus/ Nova Museologia, Quebec, 12 out. 1984. Disponível em: <http://www.minom-icom.net/old/signud/DOC%20PDF/198404104.pdf>. Acesso em: 25 fev. 2019.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, v. 5. Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Ed. 34, 1997 [1980].

DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. 2.ed. Trad. Antonio Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003 [1964].

DELOCHE, Bernard. Définition du musée. In: MAIRESSE, François; DESVALLÉES, André (dir.). *Vers un définition de musée?* Paris: L'Harmattan, p. 93-101, 2007.

DELOCHE, Bernard; MAIRESSE, François. Vers une nouvelle génération de musées? In: McLUHAN, Marshall; PARKER, Harley; BARZUN, Jacques. *Le musée non linéaire* (Exploration of the ways, means, and values of... MUSEUM COMMUNICATION), 1969. New York: Museum of the City of New York. Tradução (para o francês) de Bernard Deloche, François Mairesse et Suzanne Nash. Lyon: Aléas Éditeur, 2008.

DESVALLÉES, André. Justified and unjustified substitutes. The ethical implications and legal aspects. Originals and substitutes in museums – Symposium. *ICOFOM Study Series – ISS*, n. 9. Zagreb: ICOM International Committee for Museology – ICOFOM, p. 87-99, 1985.

DESVALLÉES, André. L'anthropologie donnée à voir... et à comprendre. *Bulletin de l'Association française des anthropologues*, n. 39, mars 1990. *Anthropologue, anthropologie et musées*, p. 11-25.

DESVALLÉES, André. *Vagues: une anthologie de la nouvelle muséologie* (org.). Mâcon et Savigny-le-Temple: Éditions W et MNES, v. 1, 1992, p. 15-39.

DESVALLÉES, André. Quels musées pour quels publics? In: VIEREGG, Hildegard K. (org.) *Museology and audience. ICOFOM Study Series – ISS*, n. 35. Munich: ICOM International Committee for Museology – ICOFOM, 2005, p. 55-60.

DROUGUET, Noémie. Succès et revers des expositions-spectacles. *Culture & Musées*, n. 5, 2005, p. 65-90. Du musée au parc d'attractions : ambivalence des formes de l'exposition (sous la direction de Serge Chaumier). Disponível em: https://www.persee.fr/doc/pumus_1766-2923_2005_num_5_1_1214. Acesso em: 18 set. 2018.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1979 [1964].

FARIA, Luis de Castro. Museu Nacional: O espetáculo e a excelência. In: FARIA, Luis de Castro. *Antropologia: Espetáculo e excelência*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ / Tempo Brasileiro, 1993 [1982].

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 17. ed., 1987 [1968].

GABUS, Jean. Principes esthétiques et préparation des expositions didactiques I-II. *Museum*, v. XVIII, n. 1, 1965, p. 51-59, 65-97.

GALVÃO, Maria Cristiane Barbosa. A linguagem de especialidade e o texto técnico-científico: notas conceituais. *Transinformação*, Campinas, v. 16, n. 3, p. 241-251, set./dez., 2004.

GIL-PÉREZ, Daniel; MONTORO, Isabel Fernández; ALÍIS, Jaime Carrascosa; CACHAPUZ, António; PRAIA, João. Para uma imagem não deformada do trabalho científico, *Ciência & Educação*, v. 7, n. 2, p. 125-153, 2001.

GONÇALVES, José Reginaldo dos Santos. *Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios*. Rio de Janeiro, 2007 (Coleção Museu, Memória e Cidadania).

GONSETH, Olivier, HAINARD, Jacques, KAEHR, Roland. *Cent ans d'ethnographie sur la colline de Sain-Nicolas: 1904-2004*. Neuchâtel: Musée d'Ethnographie, 2005.

GUARNIERI, Waldisa Rússio Carmargo. O objeto da Museologia. In: CARVALHO, Luciana Menezes de; ESCUDERO, Sandra (eds.). *Waldisa Rússio Camargo Guarnieri*. Paris: ICOM / ICOFOM / ICOFOM LAM, 2020 [1983], p. 63-68. (Teoria museológica latino-americana. Textos fundamentais, n. 3).

HAINARD, Jacques. La tentation d'exposer. In: HAINARD, Jacques; KAEHR, Roland (eds.). *Temps perdu, temps retrouvé*. Neuchâtel: Musée d'Ethnographie, 1985, p. 153-166.

HAINARD, Jacques. La revanche du conservateur. In: DESVALLÉES, André; BARY, Marie-Odile de; WASSERMAN, Françoise (dir.). *Vagues: une anthologie de la nouvelle muséologie*. Mâcon et Savigny-le-Temple: Éditions W et MNES, v. 2, 1994 [1984], p. 393-394.

HAINARD, Jacques. Pour une muséologie de la rupture. In: DESVALLÉES, André; BARY, Marie-Odile de; WASSERMAN, Françoise (dir.). *Vagues: une anthologie de la nouvelle muséologie*. Mâcon et Savigny-le-Temple: Éditions W et MNES, v. 2, 1994 [1986], p. 531-539.

HAINARD, Jacques. Objects en dérive pour "Le Salon de l'ethnographie". In: DESVALLÉES, André; BARY, Marie-Odile de; WASSERMAN, Françoise (dir.). *Vagues: une anthologie de la nouvelle muséologie*. Mâcon et Savigny-le-Temple: Éditions W et MNES, v. 2, 1994 [1989], p. 405-414.

HARRIS, Jennifer. Commentaires sur la Déclaration de Calgary. La définition du musée. In: MAIRESSE, François; DESVALLÉES, André (dir.). *Vers un définition de musée?* Paris: L'Harmattan, p. 61-68, 2007.

HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Francisca. *Planteamientos teóricos de la museología*. Guijón: Trea, 2006.

HESS, John L. *Officials hope to expand role of the world's museums*. The New York Times, New York, 13 set. 1971, p. 46. Disponível

em: <https://www.nytimes.com/1971/09/13/archives/officials-hope-to-expand-role-of-the-worlds-museums.html>. Acesso em: 21 jan. 2019.

HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. Tradução de Marcos Santarrita, Revisão de Maria Célia Paoli. São Paulo: Companhia das Letras, 2. ed., 59. reimp., 2019 [1994].

JAPPE, Anselm. *Guy Debord*. Tradução (para o inglês) de Donald Nicholson-Smith. Berkeley: University of California Press, 1999 [1993].

JEUDY, Henri Pierre. Entrevista. In: MARTIN, Ana Cecília. *Arquitetura para pensar. Jornal do Brasil, Caderno B, Rio de Janeiro, 12 set. 2000, p. 1*. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 26 set. 2019.

JEUDY, Henri-Pierre. *Espelho das cidades*. Tradução de Rejane Janowitzzer, a partir dos originais *Critique de l'esthétique urbaine*, e *La machinerie patrimoniale*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005.

KINARD, John. Intermédiaires entre musée et communauté. In: DESVALLÉES, André; BARY, Marie-Odile de; WASSERMAN, Françoise (dir.). *Vagues: une anthologie de la nouvelle muséologie*. Mâcon et Savigny-le-Temple: Éditions W et MNES, v. 1, 1992 [1971], p. 99-108.

KNODEL, Bernard. Des étudiants traquent les préjugés au Musée d'Ethnographie de Neuchâtel. *La Lettre de l'OCIM*, n. 158, 2015, p. 13-18. Disponível em: <http://journals.openedition.org/ocim/1491>. Acesso em: 4 dez. 2018.

LAURENT, Jean-Pierre. *Le Musée spectacle. Tables rondes du 1er salon de la muséologie*. Lyon: MNES/Presses Universitaires de Lyon, 1988.

LEVY, Pierre. *Cibercultura*. Trad. Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 2009 [1999].

MAIRESSE, François. *Le musée, temple spectaculaire: Une histoire du projet muséal*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 2002.

MALRAUX, André. *O museu imaginário*. Tradução de Isabel Saint Aubyn. 1. ed. Lisboa: Edições 70, 2011 [1947].

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Tradução de Ronald Polito e Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Editora UFRJ. 1997 [1987].

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo, n. ser. v.2, p. 9-42, jan./dez., 1994.

MESA REDONDA DE SANTIAGO DO CHILE, 1972. Mesa redonda sobre la importancia y el desarrollo de los museos en el mundo contemporáneo: Mesa Redonda de Santiago de Chile, 1972. In: NASCIMENTO JUNIOR, José do; TRAMPE, Alan; SANTOS, Paula Assunção dos (org.). Brasília: Ibram/MinC; *Programa Ibermuseos*, v. 1, 2012.

MIQUEL I SERRA, Domènec. La Museologie et les institutions museales comme agents actifs de changement. Forecasting – a museological tool? Museology and futurology. *ICOFOM Study Series – ISS*, n. 16. Den Haag: ICOM International Committee for Museology – ICOFOM, 1989, p. 179-183.

MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX: neurose*. Tradução de Maura Ribeiro Sardinha, 9. ed., 1. reimpr. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000 [1962].

MORIN, Edgar. *A cabeça bem-feita: repensar a reforma, reformar o pensamento*. Tradução de Eloá Jacobina. 8. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003 [1999].

NARLOCH, Charles. *Museu-Espetáculo: Reflexões ecosóficas sobre o museu do século XXI (no percurso de uma viagem de balão) / Charles Narloch*. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio; Museu de Astronomia e Ciências Afins. Orientadora: Teresa Cristina Moletta Scheiner. Rio de Janeiro, 2021. 555 f. : il., 2v.

NEVES, Margarida de Souza. *As vitrines do progresso*. Rio de Janeiro: PUC-Rio/FINEP/CNPq, 1986.

NORA, Pierre. Entre mémoire et histoire: la problématique des lieux. In: NORA, Pierre (Org). *Les lieux de mémoire – I La République*. Paris: Gallimard, 1984.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Exposições Universais: Espetáculos da modernidade do século XIX*. São Paulo: Hucitec, 1997.

PINHEIRO, Marcos José de Araújo. *Museus, memória e esquecimento: Um projeto da modernidade*. Rio de Janeiro: E-Papers Serviços Editoriais, 2004.

PONGE, Robert. 1968, dos movimentos sociais à cultura. *Organon*, Porto Alegre, n. 47, jul. – dez. 2009, p.39-55.

RAICHVARG, Daniel. La science et la technique pour les jeunes – Parcours historique: 1830-1940. In: *Culture Technique: Les jeunes et la culture scientifique*, v.20, 1989, p.50- 75.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Tradução de Ivone C. Benedetti. 1. ed. 3. tir. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2017 [2008].

ROCHA, Luisa. Patrimônio, meio ambiente e museologia de relações: reflexões sobre um patrimônio no devir. *Museologia e Interdisciplinaridade*: v. 4 n. 8, 2015, p. 107-128.

RUIZ-CASTELL, Pedro. Los desafios de los museos de ciencia. *Museologia e Patrimônio*, Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio – PPG-PMUS, Unirio/MAST, v. 2, n. 2, p. 98-105, 2009. Disponível em <http://revistaMuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus>. Acesso em 26 jun. 2017.

SANSONI, Andrés. Considérations pour une “alétheia” du phénomène musée. In: MAIRESSE, François; DESVALLÉES, André (dir). *Vers un définition de musée?* Paris: L’Harmattan, p. 127-135, 2007.

SHÄRER, Martin R. Qu’est-ce qu’un musée? In: MAIRESSE, François; DESVALLÉES, André (dir). *Vers un définition de musée?* Paris: L’Harmattan, p. 103-112, 2007.

SCHEINER, Teresa Cristina. *Apolo e Dioniso no templo das musas*. Museu: gênese, ideia e representações na cultura ocidental. 1998. 152 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura). 1998. Orientação: Paulo Roberto Gibaldi Vaz. Escola de Comunicação – ECO, Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.

SCHEINER, Teresa Cristina. As bases ontológicas do museu e da museologia. In: VIEREGG, Hildegard (Ed.). *Museology and philosophy*. München: International Committee for Museology: Museums-Pädagogisches Zentrum, 1999. p. 126-173. (ICOFOM Study Series, 31).

SCHEINER, Teresa Cristina. Musée et muséologie – définitions en cours. La définition du musée. In: MAIRESSE, François; DESVALLÉES, André (Dir.). *Vers un définition de musée?* Paris: L’Harmattan, 2007, p. 147-165.

SCHEINER, Teresa Cristina. Repensando o Museu Integral: do conceito às práticas. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi: Ciências Humanas*, Belém, v. 7, n. 1, p. 15-30, jan./abr. 2012.

SCHEINER, Teresa. Réfléchir sur le champ muséal: significations et impact théorique de la muséologie. In: MAIRESSE, François. (ed.). *Nouvelles tendances de la muséologie*. Paris: La Documentation Française, 2016, p. 41-53.

SCHINZ, Olivier. Midas au MEN. *In Situ – Revue des Patrimoines*, v. 33, p. 7, 2017. Disponível em: <https://journals.openedition.org/insitu/15536>. Acesso em: 8 nov. 2017.

SCHWARCZ, Lília Moritz. *O espetáculo das raças: Cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870-1930*. 6. reimpr. São Paulo: Companhia das Letras, 2005 [1993].

STEPAN, Nancy Leys. *A hora da eugenia: raça, gênero e nação na América Latina*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2005.

STRÁNSKÝ, Zbyněk Zbyslav. Museology – science or just practical museum work? *Museological Working Papers – MuWoP*. Stockholm: International Committee for Museology – ICOM, n. 1, 1980, p. 42-44.

TORRANO, Jaa. O mundo como função de musa. In: HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. 3. ed. Estudo e tradução de Jaa Torrano. Rio de Janeiro: Biblioteca Pólen; Iluminuras, 1995.

VARINE, Hugues de. Où en sommes-nous? Quelles devraient être les prochaines étapes? *Culture*, v. 12, n. 2, 1992, p. 85-90.

VARINE, Hugues de. Comentário II. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo, n. ser. v.2, jan./dez., 1994, p. 49-54.

VARINE, Hugues de. *As raízes do futuro: o patrimônio a serviço do desenvolvimento local*. Tradução de Maria de Lourdes Parreiras Horta. Porto Alegre: Medianiz, 2012 [2005].

WAGENSBERG, Jorge. Principios fundamentales de la museología científica moderna. *B.MM*, Barcelona, n. 55, abr.-jun. 2001, p. 22-24.

WAGENSBERG, Jorge. The “total” museum, a tool for social change. *História, Ciências, Saúde*, v. 12 (suplemento), p. 309-322, 2005.

A biografia cultural de objetos de museus nos domínios das ciências da saúde

Inês Santos Nogueira

Luísa Maria Gomes de Mattos Rocha

As transformações na percepção do papel de museus e do patrimônio há algumas décadas vêm se tornando foco da atenção acadêmica, que ilumina a mudança do paradigma teórico do museu como “detentor de coleções”, para o museu como “agente cultural”, agente de inclusão e diversidade democrática. Os museus contêm patrimônios que pertencem ao presente. São também referências identitárias de grupos e instituições, como forma de apropriação simbólica e caracterização de vínculos culturais, sociais e políticos.

Essa reflexão acerca dos museus e do patrimônio é compartilhada por diversas áreas do conhecimento e confluem para uma compreensão da capacidade integradora que os objetos exercem na construção daquilo que chamamos de sociedade. A construção da narrativa histórica de coleções e os estudos dos objetos a partir de uma perspectiva biográfica, apresentam o museu como um laboratório com muitas possibilidades de pesquisas. Os estudos de coleções podem aproximar questões e temas relacionados à cultura, à história e até mesmo à ciência e à tecnologia. O estudo da trajetória cultural dos objetos pode ser capaz de proporcionar novas formas de problematização do papel dos museus no tempo e espaço (MENESES, 1994, p. 17-22).

A inserção dos estudos da cultura material na organização da Museologia, tem como um dos seus principais compromissos pensar a responsabilidade dos diferentes aspectos que, relacionados à preservação dos acervos, conceitos e práticas, envolvem a construção do patrimônio como herança cultural.

Aqui vamos pensar em torno de duas possibilidades. A primeira, apresentar a construção teórica dos estudos da cultura material relacionados a objetos de museus. De que maneira estes estudos são um avanço na valorização dos objetos musealizados, uma vez que podem propiciar às instituições elementos que ampliem a capacidade informativa e comunicativa das suas coleções. A segunda, indicar os principais desafios de aplicação teórica no estudo da cultura material usando como exemplo um objeto que pertence ao acervo do Museu da Vida, da Fundação Oswaldo Cruz (FIOCRUZ): a escultura da mulher com bócio. Será explicitada parte de sua trajetória e, a partir daí, serão analisadas as perspectivas teóricas que podem fundamentar a construção e sistematização do conhecimento capazes de singularizar esta obra como patrimônio cultural da ciência e da saúde no Brasil.¹

A cultura material e sua aplicação na construção da biografia dos objetos de museus

Os estudos da cultura material focam nas relações estabelecidas entre pessoas e coisas materiais e partem da premissa de que essas relações estão impregnadas de significados culturais. A preocupação central desses estudos reside, particularmente, nos usos que as pessoas fazem dos objetos e o que estes fazem para e com as pessoas. Essa relação é um importante meio pelo qual significados culturais são produzidos, transmitidos e reproduzidos.

Segundo as antropólogas Chris Gosden e Yvonne Marshall, a relação entre as pessoas e as coisas têm ocupado um lugar crucial em todas as Ciências Sociais nas últimas duas décadas. Durante muito tempo objetos materiais recebiam pouca atenção

1. O artigo é produto da tese de doutoramento intitulada “A mulher com bócio: desafios para a construção da biografia cultural de um objeto da ciência e da saúde”, defendida em 2021, sob orientação de Dra. Luísa Maria Rocha (PPG-PMUS UNIRIO/MAST). As análises, frutos de pesquisa exploratória de caráter qualitativo, fundamentada no levantamento de fontes documentais, iconográficas e em revisão da literatura podem ser observadas no trabalho completo. Ver.: NOGUEIRA, 2021.

por uma leitura que os compreendia como parte do processo social, mas raramente como fonte de informação. Esse cenário muda com a percepção analítica de que os objetos são essenciais para a consolidação da ação humana. Os contextos sociais e seus desdobramentos são frequentemente materializados nas diferentes formas de produção, troca e consumo. “Esse novo foco direciona a atenção para a maneira como histórias humanas e de objetos informam um ao outro” (GOSDEN; MARSHALL, 1999, p. 169).

Esse olhar traz à luz a perspectiva de que pessoas e objetos acumulam tempo, movimento e mudança. Eles são constantemente transformados e podem trazer informações de como interações sociais entre pessoas e objetos produzem significado. Esse significado é passível de mudança e renegociação ao longo da vida do objeto. “Alterar o significado não precisa ser impulsionado pela modificação física ou uso do objeto. O significado emerge de ação social e o objetivo de uma biografia de um artefato é iluminar esse processo” (GOSDEN; MARSHALL, 1999, p. 171).

O significado dos objetos, no entanto, não se limita à esfera do simbólico. Eles podem estar envolvidos em vários aspectos da vida social.

Segundo Jules Prown (1982), os estudos da cultura material

(...) baseiam-se no fato óbvio de que a existência de um objeto feito pelo homem é uma evidência concreta da presença de uma inteligência humana operando no momento da fabricação. A premissa subjacente é que objetos feitos ou modificados pelo homem refletem, consciente ou inconscientemente, direta ou indiretamente, as crenças dos indivíduos que os fizeram, encomendaram, compraram ou usaram e, por extensão as crenças da sociedade maior à qual pertenciam (PROWN, 1982, p. 1-2).

De acordo com esse conceito, a expressão *cultura material* refere-se tanto à materialização da coisa estudada, quanto ao seu

propósito na compreensão da cultura. Nesse sentido, a abordagem biográfica dos objetos levanta questões metodológicas relacionadas com a sua materialidade, narrativa, cronologia, significados, indivíduos, redes de sociabilidade e, principalmente, com a sua interpretação e visibilidade nos museus.

Partindo de uma reflexão geral sobre os estudos da cultura material, o trabalho de Igor Kopytoff (2008) sugere um método de pesquisa denominado “biografia cultural dos objetos”, enfatizando suas fases de vida e as gradações, sobreposições e recorrências de classificações que os singularizam em determinada sociedade. Para ele, as “coisas” não podem ser totalmente compreendidas em apenas um ponto de sua existência. Processos, ciclos de produção, troca e consumo devem ser encarados como um todo. Não são apenas os objetos que mudam durante a sua existência: a capacidade de acumular histórias, de forma que o significado se modifique no tempo, é própria das pessoas e dos eventos a que estão conectados os objetos.

Para Janet Hoskins (2006), os objetos têm capacidade de agência. Em outras palavras, em certos casos, os objetos assumem papel de agente, sujeito. Para a autora, “agência” é a “sociocapacidade de agir de forma culturalmente mediada” por pessoas, instituições e grupos sociais (HOSKINS, 2006, p. 76). Sua definição levanta a questão sobre o que se entende por agente. Ela não se aplica apenas à capacidade de ação individual:

[...] objetos podem receber um gênero, nome, histórico e função ritual. Alguns objetos podem estar tão próximos e associados a pessoas que parecem inalienáveis. Dentro dessa estrutura, pode-se dizer que as coisas têm ‘biografias’, por passar por uma série de transformações de presente mercadoria a bens inalienáveis, e também, se pode dizer que as pessoas investem aspectos de suas próprias biografias nas coisas (HOSKINS, 2006, p. 74).

Seu conceito de *agência* implica, portanto, na compreensão do objeto como agente no mundo, passível de uma biografia. A partir dessa noção de conectividade, entende-se que os objetos de museu podem ser capazes de oferecer múltiplas narrativas. Apesar de aparentemente estáticos, os objetos ganham continuamente novas conexões e contornos de significado. A visibilidade ou fama de um objeto e o renome das pessoas são criados mutuamente. Os objetos ganham valor por meio da sua associação a pessoas poderosas e, por sua vez, a posição do indivíduo é aprimorada pela posse de objetos conhecidos. É um processo mútuo de criação de valor entre pessoas e coisas (GOSDEN; MARSHALL, 1999, p. 173).

A questão central na noção de biografia está relacionada às perguntas sobre quais os vínculos existentes entre pessoas e coisas: as maneiras pelas quais significados e valores são acumulados e transformados. A biografia, a partir da perspectiva da cultura material, tem muitas abordagens que possibilitam compreender e traçar conexões.

Segundo José Reginaldo Gonçalves (2005), a abordagem da cultura material não é recente. Entre o final do século XIX e início do século XX, estudos etnográficos relacionaram a noção de objeto à construção de sentido na formação de coleções e exposições antropológicas. Acreditava-se que os objetos seriam capazes de ilustrar as etapas evolutivas das sociedades e a popularização de seus traços culturais.

Essa visão, porém, passa por modificações depois da Segunda Guerra Mundial, quando a observação material e técnica passa a ser substituída pela lógica de cadeia tecnológica. Nesse período passou-se a postular que os objetos eram meios de emissão de mensagens sobre as relações sociais e as diferentes demarcações de identidade, posição e *status* social. Passou-se também a postular que os objetos faziam parte de um sistema simbólico e eram capazes de organizar e produzir subjetivamente a vida social.

Outra grande transformação teórica nesses estudos se deu na década de 1970, em diálogo com os estudos pós-coloniais. O método evolucionista foi confrontado por Franz Boas (2004), que defendeu que os objetos deveriam ser analisados dentro do contexto social de sua produção e uso e, diante disso, deveriam ser observados os significados que eram atribuídos a eles. Os pós-colonialistas dedicaram-se à pesquisa das relações entre os diferentes agentes sociais envolvidos nos processos sociais e simbólicos de classificação, transformação e exibição de objetos em coleções etnográficas e museus.

Para Pearce (1994), por sua vez, o estudo da materialidade inaugurou uma leitura do mundo a partir das coisas e serviu como alicerce para análises com foco na compreensão da reprodução social e do domínio ideológico a partir da forma que as sociedades se relacionam com seu mundo material. Marcado por dois estágios, o desenvolvimento desses estudos caracteriza, em primeiro lugar, o distanciamento da fetichização do objeto. A partir disso, o segundo estágio orienta para a reflexão de um mundo material multidisciplinar, em que se faz necessária a redução dos interesses disciplinares específicos, para a compreensão dos processos culturais nos quais as coisas estão envolvidas (PEARCE, 1994b, p. 2).

Ainda segundo a autora, para a perspectiva da cultura material, o objeto de museu está para além daquilo que necessariamente é produzido pelas mãos humanas. Ele é estendido a todo o mundo físico, o que inclui o mundo natural afetado pela espécie humana. O próprio processo de musealização confere aos objetos de museu atributos da cultura material. O processo que envolve a seleção, processamento técnico e comunicação são expressões culturais que conferem aos objetos valores humanos (PEARCE, 1994, p. 9-10).

Analisar a biografia dos objetos por essa perspectiva tem a intenção de amarrar a trajetória de pessoas e processos sociais às coisas. Para além de elucidar a maneira pelas quais foram criados e utilizados, a busca baseia-se em sustentar o seu significado social.

Os objetos operam como camadas que ajudam à organização da experiência de um contexto social.

Nos anos 1980, os estudos de cultura material passam por uma mudança de perspectiva a partir dos influentes trabalhos de Arjun Appadurai e Igor Kopytoff. Os autores somam a esses estudos a noção de que, assim como as pessoas, as coisas também têm uma vida social.

A proposição de que as coisas podem ter “vidas sociais” foi desenvolvida numa coleção editada, em 1986, por Arjun Appadurai, que chamou a atenção para as maneiras pelas quais objetos passivos tiveram seu significado transformado e recontextualizado. Appadurai trouxe uma nova perspectiva para a circulação das mercadorias na vida social: a noção de que as coisas não possuem significados além daqueles atribuídos pelas pessoas não é capaz de encerrar toda a reflexão possível acerca do objeto. Para o antropólogo, o contexto no qual está inserido é determinante para a sua compreensão: as circunstâncias políticas e sociais que cercam as trocas. A “história” das coisas, precisa dar conta da sua trajetória que somente pode ser seguida, uma vez que seus significados estejam inscritos nas questões colocadas pela sua circulação concreta. Dessa forma, pessoas e coisas não são categorias radicalmente distintas. Os significados das coisas estão inscritos no seu formato, nos seus usos e na sua trajetória. Por isso, interpretar esses aspectos significa compreender as transações e debates humanos que dão vida às coisas. Em outras palavras, todas as interações que envolvem as coisas estão à serviço de alguma relação social (APPADURAI, 2008, p. 17). Appadurai busca compreender o grau de permutabilidade entre os objetos.

O ensaio de Appadurai enquadró o objeto dentro do seu processo de mercantilização. A troca econômica, segundo ele, cria valor. A concretização do valor nas mercadorias que são trocadas permite o argumento que relaciona seu sentido político (no sentido amplo do termo) e não as formas e funções de troca. O valor não seria inerente ao objeto, mas ao julgamento feito por indivíduos.

Como mercadoria, não considera as diferentes “identidades” que um objeto pode presumir. Sua preocupação se limita a mostrar como o espírito capitalista está frequentemente presente, ao analisar as mudanças na identidade do objeto criado por trajetórias que os levam a diferentes regimes de valor; em outras palavras, conhecer as condições sob as quais objetos circulam em diferentes regimes de valor no tempo e no espaço.²

O cerne deste trabalho foi analisar como o objeto se insere nas relações sociais. Desta forma, foi dada pouca atenção à relação entre objeto e subjetividade individual, assim como à relação entre objeto e personalidade. Segundo a análise de Appadurai, as coisas são restritamente condicionadas pela ideia de que elas não possuem significados fora do contexto de transação, atribuição e motivação humanos. Sem compromisso com uma perspectiva histórica, defende a ideia de que se deve seguir as coisas por si mesmas, por seus significados inscritos na sua materialidade, seus usos e sua trajetória. Somente pela análise dessas trajetórias podemos interpretar as transações e os cálculos humanos que dão “vida” às coisas.

Ainda que de um ponto de vista teórico, atores humanos codificam as coisas por meio de significados e, através da forma em que elas estiveram em movimento de circulação, são capazes de elucidar o contexto humano e social. A contribuição de Appadurai a um estudo dos “caminhos” e da “história de vida” das coisas inspirou novos estudos que passaram a analisar a mutabilidade das coisas. Pela análise da trajetória das coisas podemos interpretar as transações humanas e a forma pelas quais elas podem ser atraídas ou desviadas de seus significados originais. Portanto, do ponto de vista teórico, são os humanos os agentes que codificam as coisas com significados, mas por outro lado, são as coisas, em

2. Para Appadurai, o conceito de mercadoria define-se por coisas com um tipo particular de potencial social. Não são necessariamente “produtos”, “objetos”, “bens”, “artefatos”, entre outros. Trata-se de um aspecto que corresponde à fase da vida da coisa em questão. A fase mercadoria para ele é uma das mais importantes etapas da trajetória biográfica (APPADURAI, 2008).

movimento, que iluminam e materializam o contexto humano e social (APPADURAI, 2008, p. 18).

Igor Kopytoff, em *A biografia cultural das coisas*, no mesmo volume organizado por Appadurai, focou a questão dos objetos como questões específicas. Neste bojo, que tende a traçar os estudos da cultura material a partir da trajetória das coisas, Kopytoff afirma que a biografia cultural dos objetos deve dedicar-se às fases da vida e às gradações, sobreposições e recorrências das classificações que os popularizam ou singularizam em determinada sociedade, acentuando sua circulação e as ambiguidades e variações de seu *status* social.

Para ele, a biografia cultural precisa dar conta de tratar o objeto não somente como mercadoria, como coisa com um valor de troca. Kopytoff entende que a produção também é um processo cognitivo e cultural. As coisas, segundo sua perspectiva, são culturalmente sinalizadas como passíveis de transações de troca, sejam elas comerciais ou não. Portanto, a condição de mercadoria é algo sempre presente nas coisas.

Do total de coisas disponíveis numa sociedade, apenas algumas são apropriadamente sinalizáveis como mercadorias. Além do mais, uma coisa pode ser tratada como mercadoria numa determinada ocasião, e não ser em outra. Finalmente, a mesma coisa pode ser vista por uma pessoa como uma mercadoria, e como uma outra coisa por outra pessoa (KOPYTOFF, 2008, p. 89).

Sob o ponto de vista cultural, para Kopytoff não basta que os objetos sejam materialmente produzidos como coisas, eles devem também ser cognitivamente assinalados como determinados tipos de coisas. A biografia de um objeto, segundo o autor, deveria procurar informar como ele foi culturalmente constituído e dotado de significados específicos. Além disso, deve poder ressaltar as variadas

possibilidades de classificação e uso do objeto na sociedade. Seriam esses os elementos necessários para a compreensão dos processos específicos que fizeram com que o objeto fosse percebido como comum, ou, no outro extremo, como singular.

Para se fazer a biografia de um objeto, segundo Kopytoff, é necessário aproximar-se de questões que, possivelmente, seriam dirigidas a uma pessoa, tais como: qual sua origem, de onde vem, quem a fez, como e para que foi criado e usado, para que propósito, qual foi o seu destino depois do fim da sua vida útil, por que deixou de ser utilizado, que fases da vida são conhecidas ou merecem destaque, que outros contextos e usos pode ter? (KOPYTOFF, 2008, p. 92-93). Além disso, da mesma forma que aconteceria em se tratando de uma pessoa, seria necessário advertir que toda biografia tem um caráter essencialmente parcial, visto que, de forma invariável, seleciona e, portanto, descarta, diferentes aspectos da vida do biografado. Neste caso, é possível produzir biografias diferentes da mesma pessoa ou objeto. A biografia pode ressaltar aspectos antes obscuros da trajetória de algo, porém se faz necessário a compreensão dos seus limites, visto não ser possível a totalidade de informações que possam dar conta de toda a dinâmica cultural em que o objeto esteve envolvido.

O que faz uma biografia ser cultural não é o assunto tratado, mas como e de que perspectiva ela aborda o assunto. Uma biografia econômica culturalmente informada de um objeto o encarará como uma entidade culturalmente construída, dotada de significados culturalmente específicos e classificada e reclassificada em categorias culturalmente constituídas (KOPYTOFF, 2008, p. 94).

No texto acima, o autor defende que o zelo em explorar o papel e a identidade social da cultura material não significa atribuir poder para as coisas por elas mesmas. Não cabe diminuir o papel da ação

humana, o papel dos indivíduos e dos sistemas que impregnam os bens materiais com valor e significado. Desse modo, o estudo seria apenas a reafirmação fetichista do objeto ao invés do seu assunto. O objetivo, no entanto, é compreender os significados mutáveis, construídos e contestados dos objetos por meio da ação humana.

O estudo biográfico dos objetos, para Kopytoff, requer níveis de mediação que considera a sua relação com o tempo, espaço e o proprietário ou consumidor. Considerar objetos, de certa forma, como pessoas possibilita elucidar narrativas sobre como os objetos são percebidos pelas pessoas ligadas a eles e investigar de que forma podem se relacionar em diversos contextos, ao se vincularem a outras fontes.

Ao concentrar-se mais atentamente na vida social dos objetos e nos seus efeitos nas atividades humanas, que agregam, entre muitas questões, aspectos históricos e identitários, os objetos em museus abrem-se para possibilidades que permitem a problematização do museu como o lugar do patrimônio. Considerando o patrimônio como a relação que ocorre entre bens e pessoas, esta aproximação é capaz de conectar os objetos com a sociedade a que pertence. Os objetos transfiguram-se como uma espécie de portador de identidade que corporifica narrativas, biografias e identidades que se apresentam como uma manifestação de vínculo entre pessoas e grupos sociais. Segundo Ulpiano Bezerra de Meneses (1998), considera-se o objeto, não como coisa, mas um sistema simbólico que representa a cultura em que se inscrevem os seus processos metaculturais.

Para Meneses, a natureza do objeto de museu reside na sua capacidade documental, como suporte de informação. Essas informações residem tanto nos seus atributos intrínsecos de natureza física, como sua forma, peso, cor, textura e marcas de uso, mas sobretudo, naquilo que é imanente. Haverá sempre a necessidade de suporte de informação externo ao objeto. O *status* de documento é atribuído a um objeto quando lhe são colocadas questões sobre os atributos que informam suas relações de circulação, fabricação,

processamento, tecnologia, função e condições sociais de significado.

Os atributos intrínsecos dos artefatos, é bom que se lembre, incluem apenas propriedades de natureza físico-química: forma geométrica, peso, cor, textura, dureza etc. etc. Nenhum atributo de sentido é imanente. O fetichismo consiste, precisamente, no deslocamento de sentidos das relações sociais – onde eles são efetivamente gerados – para os artefatos, criando-se a ilusão de sua autonomia e naturalidade. Por certo, tais atributos são historicamente selecionados e mobilizados pelas sociedades e grupos nas operações de produção, circulação e consumo de sentido. Por isso, seria vão buscar nos objetos o sentido dos objetos (MENESES, 1998, p. 91).

Ainda para Meneses, os objetos, enquanto documentos históricos, têm o compromisso com o presente porque é nele que são produzidos ou reproduzidos como algo capaz de responder questões. Portanto, o objeto histórico se caracteriza, quaisquer que sejam seus atributos intrínsecos, por seu sentido prévio, impregnado por uma narrativa que transcende o próprio objeto. É o conhecimento que cria o sistema documental. A narrativa acerca do objeto deve ser explicitada com os critérios e procedimentos para definir o alcance das informações. Portanto, toda operação com os documentos é de natureza retórica. Não havendo, portanto, como o documento material escapar das metodologias que caracterizam qualquer pesquisa histórica.

Ulpiano de Meneses adverte que nenhum artefato é neutro ou asséptico. Como qualquer documento, está sujeito a múltiplas malhas de mediações internas e externas que o envolvem. No caso específico do museu, o objeto está diante de processos, sistemas e motivos de seleção, por classificações, arranjos, combinações e disposições que tecem suas exposições. Processos técnicos se

mesclam ao caldo cultural, às expectativas e valores dos visitantes e os referenciais dos meios de comunicação de massa, os critérios epistemológicos em voga e, sobretudo, da área de atuação das instituições.

É neste sistema simbólico que se introduz o conceito de patrimônio, compreendido como parte desse processo cultural, em que o vínculo entre os indivíduos atribui diferentes manifestações culturais aos objetos. A relação entre objetos e sujeitos geram novas formulações em torno dos processos de produção de patrimônios e museus, apontando para um modelo de museu que não expressa somente a preocupação de interpretação plástica ou materialista dos objetos, mas, sim, da diversidade de perspectivas.

Biografia cultural dos objetos nos campos da ciência e da tecnologia

Nos domínios da ciência, as questões acerca dos objetos que fazem parte desse universo requerem perguntas que dialogam com a história do conhecimento científico. Antes de se tornarem objetos de interesse cultural e educacional no âmbito dos museus, a “vida” pregressa dos objetos científicos, em grande parte, era envolvida por testar teorias, avaliar evidências, servir como suporte de informação teórica e suposições metafísicas e, acima de tudo, servir de interação entre fatores objetivos e subjetivos na investigação científica. No trabalho organizado por Lorraine Daston, intitulado *Biografia dos objetos científicos*, a autora aponta questionamentos dentre os quais se encontram: por que um objeto ou fenômeno se torna objeto de pesquisa científica; por que alguns objetos permanecem provocadores, enquanto outros saem do centro do cenário científico; por que alguns objetos retornam como foco de pesquisa depois de abandonados por algum tempo?

Esses são apenas alguns apontamentos que indicam especificidades no questionamento sobre esta natureza de artefato. Pensar as formas pelas quais os objetos científicos são criados e

utilizados se dá de forma indissociável das macroquestões de ordem cultural e social (DASTON, 2000). Essa análise, no entanto, se difere conceitualmente da maioria dos teóricos da cultura material por sugerir um alargamento no conceito de “objeto”.

Para Daston, a noção de “biografia” trata-se de um conceito retórico e seu uso sugere o exercício de construção de uma trajetória de vida não necessariamente de um objeto, no sentido de um artefato científico, mas de um processo em que um conceito ou diagnóstico pode ser acompanhado com início, meio e fim. Objetos têm sentido aproximado com a noção de objeto de investigação. Eles são descobertos, inventados, tornam-se populares por um período, tornam-se hegemônicos em detrimento de outras teses e, podem sofrer uma diminuição da sua influência à medida em que são superados tecnicamente ou enredados em outros contextos (DASTON, 2000).

Daston argumenta a favor de uma investigação filosófica e histórica na ontologia da observação científica: quais caminhos discernem e estabilizam objetos científicos para uma comunidade de pesquisadores. Seu questionamento está dentro de um espectro entre a epistemologia, que estuda como pesquisadores adquirem conhecimento sobre seus objetos escolhidos, e a metafísica, que aborda as diferentes realidades das entidades envolvidas. Mesmo que seja possível identificar objetos científicos que fazem parte desses processos, os processos científicos são compostos de práticas variadas e pouco autoevidentes. Portanto, a biografia dos objetos científicos, neste caso, significa ampliar a compreensão da experiência científica (DASTON, 2008).

A abordagem biográfica dos objetos levanta questões como a sua narrativa, cronologia, apresentação de mudanças e influências sociais ou da história material que podem ser lidos como elementos privilegiados para a interpretação e visibilidade dos espaços museológicos. Assim, o campo da Museologia percebe um especial interesse por estudos biográficos, tendo em vista uma privilegiada estratégia na compreensão de como se estabelece a

relação entre sujeito e objeto, de que maneiras são apropriados e têm seus significados constituídos. Segundo Granato (2013), a trajetória biográfica de objetos museológicos é importante para o entendimento dos múltiplos significados entre patrimônio cultural e elementos sociais, entre eles, a ciência.

Os museus de ciência e seus acervos, então, têm sido interesse de museólogos e historiadores por serem interpretados como importantes fontes de informação e compreensão dos aspectos políticos, a partir de pesquisas sobre as trajetórias dos objetos que compõem esse patrimônio. Ao serem tratados como registros materiais dos saberes científicos, os objetos de ciência e tecnologia (C&T), podem ser vistos como importantes fontes de documentação e pesquisa para a compreensão de contextos que expressam os processos históricos nos quais foram produzidos.

O uso do conceito de patrimônio cultural de C&T, definido por Granato, considera que o conhecimento científico e tecnológico produzido pelo homem é testemunho dos processos científicos e do desenvolvimento tecnológico, portanto, foram produzidos com a funcionalidade de atender às necessidades desses processos de desenvolvimento (GRANATO, 2008, p. 174). Esse conceito bem se aplica aos museus que são depositários do conhecimento, dos processos e dos objetos desse campo de conhecimento. As atividades vinculadas constituem o suporte para a compreensão dos processos de conhecimento e da construção das narrativas históricas das instituições onde a ciência é forjada (GRANATO; SANTOS; LOUREIRO, 2008, p. 81-102).

Para Granato e Lourenço (2010, p. 239-240), a construção do conhecimento da História da Ciência expõe as ações dos cientistas e das pesquisas científicas realizadas no passado. Esse conhecimento é essencial para a compreensão das diferentes concepções e dinâmicas que nortearam as ações do desenvolvimento científico, tanto entre gerações, como entre comunidades científicas. Este entendimento traz à luz o questionamento sobre os saberes e os espaços de disputa em que a ciência é construída e como a

preservação do patrimônio científico torna-se importante para a compreensão de implicações políticas, culturais e desdobramentos educacionais que aguçam nossa reflexão sobre a sociedade.

Por essa razão, as coleções podem ser um embrião de debates sobre cultura, ciência, poder, produção científica, entre muitos temas que mobilizam questões intelectuais sobre as quais se debruçam as instituições museológicas. Martha Lourenço (2005), ao descrever a trajetória e as gerações dos Museus de Ciência e Tecnologia na Europa, desde o século XVII, sinaliza o papel que esse tipo de coleção deve ter na atualidade. Segundo a autora, além de buscar a integração cultural dos fundamentos da ciência e dos contextos sociais em que os objetos foram produzidos, eles devem ser integrados em exposições de forma documentada e participativa, sendo apropriados por atividades como demonstrações e dramatizações.

Deste modo, os artefatos de ciência e tecnologia podem ser considerados representações da atividade científica e, no caso presente, da atividade institucional. A pesquisa histórica assim busca produzir informações obtidas a partir de outras fontes documentais, pois elas permitem conhecer os contextos nos quais os objetos foram idealizados, suas funções e de que maneira adquiriram significado em sua trajetória, traduzindo a expressão simbólica do fazer científico da instituição.

Para Samuel Alberti (2005), se faz necessária uma abordagem direcionada ao estudo da história dos museus a partir das suas coleções. O autor articula a narrativa do objeto às mudanças políticas, sociais, econômicas e culturais que podem influenciar nas leituras e exposições que ele possa ter na instituição museológica. O seu argumento parte da ideia de que não existe cultura material e, sim, a materialidade apropriada e utilizada pela cultura. Os objetos nesse cenário, fazem parte de um processo de constante transformação: de elementos da natureza para um bem cultural após

passar pela manipulação humana. Assim, todo objeto é um vestígio cultural depois de ser processado pelas mãos e intelecto humanos.

A relação humana com os objetos é apropriada, classificada e ganha sentido de acordo com os valores atribuídos que podem ser modificados no tempo e nos diferentes contextos. Alberti compara, portanto, a trajetória dos objetos à biografia dos indivíduos, como uma espécie de “vida”, que passa por diferentes fases no tempo. Para ele, o processo de desenvolvimento da biografia dos objetos parte do seu “nascimento”. Esse processo inicial corresponde à transformação da matéria pelo homem, sua fabricação. A fase seguinte corresponde à duração de sua utilização na sua função original, o uso para o qual foi elaborada a sua existência. Por fim, há o seu descarte, a ação que corresponderia à morte do objeto. Para o autor, quando o assunto se refere aos objetos de museu, a vida não se encerra no seu descarte. Pelo contrário, o processo de musealização significa uma segunda vida, dessa vez, sem o comprometimento com os usos da sua função original.

A vida musealizada dos objetos permite outros significados para a sua existência, uso, percepção e sentidos. O processo de musealização, ao retirar os objetos da sua esfera mercantil, atribui a ele elementos de singularização. Nesse processo o objeto passa a ser um agente relacional e portador de informações. Podemos traçar a carreira de coisas de museu desde a aquisição até o arranjo para a exposição, através de diferentes contextos e das muitas mudanças de valor decorrentes desses movimentos. Ao fazer isso, estudamos uma série de relações em torno de objetos, primeiro em seu caminho para o museu e, em seguida, como parte da coleção. Trata-se de relações entre pessoas e pessoas, entre objetos e objetos, e entre os objetos e pessoas (ALBERTI, 2005, p. 560-561).

Na perspectiva de Alberti, alguns objetos sobrevivem ao tempo porque houve um processo de seleção e de sentidos cujo conjunto de significados em certa medida foi identificado por algum segmento da sociedade. Em outras palavras, a preservação e a destinação de um objeto a um museu permitem pensar que a musealização é o ato que confere *status* diferenciado e determinante ao objeto. Seria, nas palavras de Stransky (STRANSKY, 1987, p. 289), uma ação em que há “um esforço de preservação, contra a natureza da mudança da extinção dos objetos da realidade natural e social”. A identificação de elementos representativos para uma determinada sociedade é o principal movimento que impede o objeto a seguir o seu curso rumo à destruição, para assumir novos significados no âmbito do Museu.

A metodologia esquematizada por Alberti para acompanhar a trajetória do objeto de museu é sintetizada em três momentos. No primeiro deles, o objeto deve ser seguido desde a sua fabricação, coleta ou intercâmbio até o museu, considerando duas mudanças funcionais e de significado. No momento seguinte, deve ser observado o seu percurso depois de seu ingresso no museu, a saber: a forma como foi registrado, classificado, analisado e exposto. Por fim, deve-se analisar o papel do objeto na experiência com o espectador, seja ele o público do museu, seja o sentido que sua preservação pode oferecer para diferentes grupos sociais.

Em sincronia com esta perspectiva, o historiador Jim Bennett (2005) desenvolveu reflexões sobre a trajetória de objetos em que o contexto da fabricação e as atividades em que o objeto foi utilizado são elementos ricos para elucidar os estudos sobre a história das coleções em museus. Ao deixarem as suas funções originais, novas perspectivas simbólicas abrem-se para os objetos nos espaços museológicos.

Essa perspectiva de que os objetos são frutos de um determinado tempo histórico, elucida a noção de que os momentos da sua fabricação, utilização, descarte e incorporação para uma

vida museológica fazem parte de contextos específicos e estão constantemente sujeitos a novas leituras no que diz respeito à sua importância social e diferentes conexões políticas e culturais. Há, segundo Lopes (2004, p. 36), “um jogo de locação de deslocamento na forma pela qual se constitui a vida dos objetos. Os artefatos mudam o rumo das utilidades originais ao sabor das circunstâncias”.

Logo, os objetos de forma alguma estão sujeitos a uma vida pré-estabelecida. A biografia cultural dos objetos requer atenção ao sentido de existência que damos ao objeto, o que não significa um determinismo que leve a pensar que os objetos estariam inseridos em uma sucessão de fatos interligados de forma fatalista. Por essa perspectiva, todos os objetos relacionados à pesquisa, ensino e divulgação científica, fatalmente estariam fadados à destruição frente ao desenvolvimento de novas tecnologias ou após a superação de alguma hipótese.

A partir das perspectivas teóricas acerca do estudo da biografia cultural dos objetos, pode-se compreender que objetos podem ser reconhecidos de formas distintas, dependendo do lugar e da mentalidade colocada em seu contexto de atuação. Ao selecionar objetos para serem biografados, não se pode atribuir o poder e valores das coisas por elas mesmas. Se faz necessário pensar na ação de pessoas e na rede de relações imbuídas de seus valores e significados que deslocam objetos para serem inseridos nos museus.

Voltando ao objeto de estudo, as esculturas com bócio, pretende-se buscar, ancorado neste referencial teórico, as informações biográficas relacionadas a esse objeto. Abordaremos o contexto de criação da escultura, fase inicial da sua trajetória que está articulada ao momento de descoberta da Doença de Chagas e o reconhecimento internacional da ciência brasileira. Por fim, discutiremos os contextos de usos dessa escultura no discurso científico por sua aparição no Museu da Higiene, ligado à Diretoria Geral de Saúde Pública e, posteriormente, seus significados no Museu da Vida.

Esculturas com bório e os desafios para a construção da trajetória dos objetos de divulgação da ciência e da saúde

O acervo museológico da Fundação Oswaldo Cruz, atualmente sob a guarda do Museu da Vida, é formado por objetos provenientes das atividades de pesquisa e produção da instituição e da saúde pública. O museu, criado em 1917, inicialmente com a intenção de preservar o acervo pessoal e de trabalho de Oswaldo Cruz, patrono da instituição falecido prematuramente, passou ao longo dos anos a deter objetos utilizados na trajetória institucional, preservando vestígios das ações das políticas de saúde públicas implementadas no país.

Neste acervo, foram reunidos instrumentos e equipamentos científicos, produtos do uso prático de atividades laborais da pesquisa científica e da saúde pública no último século. Sendo possível ter acesso a informações que contribuem para a formação do conhecimento científico, úteis para a construção e compreensão de processos para a História das Ciências da Saúde. Destaca-se, no entanto, algo que não faz parte das bancadas dos laboratórios, mas tornou-se um dos itens mais representativos do acervo museológico: as esculturas com bório.

O foco de interesse nesses itens do acervo justifica-se pela sua atual reificação, por representar umas das primeiras manifestações de reconhecimento internacional das atividades de pesquisa científica no país. A peça é valorada como um tesouro do acervo museológico pelo seu reconhecimento e valor simbólico para a instituição, no entanto, os caminhos percorridos até a sua transmutação em objeto musealizado é permeado de lacunas e silenciamentos.

As esculturas foram criadas com a finalidade de ilustrar uma das manifestações clínicas da recém-descoberta “doença de Chagas”, em 1909, identificada pelo médico sanitário Carlos Chagas. As esculturas fazem parte de um conjunto de itens, em que a documentação museológica relaciona as informações às

atividades de pesquisa do Instituto Oswaldo Cruz e à biografia de Carlos Chagas, dados esses que podem silenciar aspectos importantes de sua trajetória, como a sua presença em diferentes espaços museológicos ao longo do último século, por exemplo, na exposição no Museu da Higiene e Saúde Pública, o que expressa trajetórias culturais distintas.

Procurou-se traçar o percurso do objeto, desde o contexto que circunscreveu a sua fabricação, seus usos como objeto de comunicação da ciência e seus desdobramentos até a sua inserção na vida museológica e seus significados no museu.

Utilizou-se como recorte temporal os 110 anos que cobrem o momento de sua criação, em 1911, por ocasião da participação brasileira na Exposição Internacional de Higiene e Demografia, em Dresden, na Alemanha, passando pela sua presença, em 1914, no Museu da Higiene, ligado à Diretoria Geral da Saúde Pública (DGSP) e, finalmente seu atual momento em museu, quando é percebido como objeto de apreciação nas atividades do Museu da Vida.

Os bustos representam pacientes de Carlos Chagas, portadoras de bócio ou “papo” (aumento do volume da tireoide). As esculturas foram produzidas para integrar o pavilhão brasileiro da Exposição Internacional de Higiene e Demografia, realizada entre maio e outubro de 1911, na cidade alemã de Dresden. A mostra foi um importante evento de divulgação científica que ocupou uma área de 320 metros quadrados e recebeu cerca de cinco milhões de pessoas.

Figura 1. Escultura Mulher com bócio (MV_3.2/6).



Foto: Bruno Veiga. Fonte: Museu da Vida - Fiocruz

Figura 2. Escultura Mulher com Bócio (MV_3.2/29).



Foto: Flavia Braga. Fonte: Museu da Vida – Fiocruz

O principal destaque na exposição foi concedido à doença de Chagas, carro-chefe da apresentação brasileira em Dresden. Para Carlos Chagas, um dos sinais clínicos da nova doença era a hipertrofia da tireoide, que acarretava o aumento da glândula tireoide. Segundo o cientista, o *Tripanosoma cruzi*, parasita responsável pela doença, provocaria lesões nessa glândula, o que justificaria sua hipótese, posteriormente descartada, de uma causa parasitária do bócio endêmico. Conforme os primeiros estudos do seu descobridor, essa era uma doença caracterizada, principalmente, por distúrbios endócrinos e neurológicos. Apesar de já se apontarem aspectos cardíacos, ainda não se reconhecia como seu principal sinal clínico. Nas regiões em que a doença havia sido mapeada, o bócio endêmico não constituía uma doença específica, mas uma decorrência da ação patogênica do *Tripanosoma cruzi* sobre a tireoide. Em outras palavras, era considerada uma manifestação clínica da doença.

Figura 3. Pacientes de Carlos Chagas com “bócio endêmico”.



Fonte: Departamento de Arquivo e Documentação - Casa de Oswaldo Cruz / Fiocruz

Segundo Simone Kroph (2006), juntamente com o bócio, sobretudo em seus estágios mais avançados e visíveis, suas características assumem grande relevo como expressão dos efeitos físicos e sociais da doença. Carlos Chagas se baseou na observação da frequência de certos sinais na população focalizada, em comparação a outras populações não expostas à transmissão. Como a doença foi descoberta em uma área rural, com certas características próprias a esse ambiente, a saber, moradias precárias, falta de saneamento básico e acesso à saúde, o contraponto foi sempre a comparação com a população dos centros urbanos.

O bócio tinha grande prevalência no estado de Minas Gerais e passou a despertar a atenção dos médicos, que o atribuíram, entre outros fatores, à má qualidade da água consumida pela população. Pela desfiguração física que provocava, sobretudo quando atingia grandes volumes, era considerado um dos principais motivos do atraso dos camponeses mineiros. A doença de Chagas, portanto, devido à tese sobre as suas manifestações endócrinas e

nerológicas, embasou discursos de caráter científico em que criava a relevância social da tripanossomíase ao subdesenvolvimento e à falta de higiene da população.

A doença foi amplamente divulgada para a comunidade científica mundial internacional durante a exposição em Dresden, em 1911. Vasto material sobre o assunto foi exibido, incluindo apresentações cinematográficas. Tais projeções constituíram mais uma evidência da centralidade que o tema assumiria no Instituto Oswaldo Cruz.

Esse dado tornou-se importante na medida em que se observava uma nova intenção para a exibição da ciência e da saúde naquele período. Segundo Martha de Almeida (2006), a higiene era considerada a área de maior impacto na medicina na primeira metade do século XX. Este campo passou a ser responsável pelas principais questões de saúde pública. Assim, a criação do Museu da Higiene e Saúde Pública, no ano seguinte, pelo médico Carlos Seidl, diretor da DGSP, equivalente ao que seria hoje o Ministério da Saúde, pretendeu perpetuar o discurso da exposição ao utilizar o museu como principal ferramenta de divulgação. O Museu da Higiene organizou exposições abertas ao público, medida essa que, para seus idealizadores, era uma forma de ensinar a higiene ao povo de forma objetiva. Grande parte do material exposto em Dresden foi doado para compor esse novo Museu, com exceção de uma das esculturas, expressa na Figura 1, que foi mantida em Manguinhos.

O Museu da Higiene, inaugurado nas instalações do Serviço de Profilaxia da Febre Amarela, localizado no edifício de nº 25 da Praça da República, no centro do Rio de Janeiro, e transferido, em 1914, para o novo prédio da DGSP³, na rua do Resende, também na região central da cidade, compôs exposições com a narrativa das campanhas educativas e sanitárias que deveriam ser implementadas no Brasil. A exposição de longa duração desse

3. O edifício foi projetado pelo arquiteto português Luís de Moraes, o mesmo que projetou, neste mesmo período, os edifícios do Instituto Oswaldo Cruz, que hoje fazem parte do Núcleo Arquitetônico Histórico de Manguinhos (NAHM). A fachada do edifício da DGSP (atual Instituto Nacional do Câncer) foi tombado, em 1984, pelo Instituto Estadual do Patrimônio Cultural (INEPAC).

museu, em linhas gerais, exibia produtos farmacêuticos, aparelhos e instrumentos cirúrgicos, vestimentas e produtos industrializados, que representavam verdadeiras inovações para o cotidiano de grande parte da população. Além disso, simbolizava uma iniciativa dos poderes públicos para fortalecer o interesse da população pela saúde física e pelas medidas de higiene por meio de uma função educadora.

O Museu da Higiene teve a proposta de comunicar à população padrões de comportamento sanitário e educativo de saúde pública, de maneira pedagógica, por meio da exibição de objetos e imagens. Já na década de 1920, a Diretoria Nacional de Saúde Pública (DNSP), dirigida pelo médico Renato Ferraz Kehl, adotou o viés regenerador, muito influenciado pelo pensamento eugenista. Esse órgão administrativo da saúde pública havia sido uma antiga reivindicação dos intelectuais sanitaristas, que acreditavam que somente uma organização nacional e central conduzida pelo Estado resolveria os graves problemas de saúde no Brasil. O Museu da Higiene ligado a este órgão organizou uma exposição destinada a colaborar para a educação higiênica das populações rurais e urbanas comprometido a oferecer ensinamentos higiênicos aos habitantes (SANTOS, 2008).

A narrativa da higiene, já entre as décadas de 1920 e 1940, destoava daquela apresentada na primeira década do século. Este é um fato que demanda maior reflexão diante da forma que os intelectuais da saúde se dedicavam a comunicar suas ideias. Ainda segundo Santos (2008), existiu um movimento híbrido que permitiu a associação entre eugenia, saneamento e educação. A ideia de formar uma nação educada, higiênica e forte estava presente no pensamento social de grupos médicos, políticos, educadores e cientistas que pretendiam provar a viabilidade do país e da raça brasileira.

Investigar as ações do Museu de Higiene significa compreender de que maneira a cultura científica era transmitida ao público. Organizado pelos serviços públicos, mas, sobretudo, pelo Serviço de

Propaganda Sanitária da DNSP, o Museu através de ensinamentos da educação higiênica tentava demonstrar que o Brasil estaria a par das ações educativas aplicadas pelos países desenvolvidos. De maneira simplificada, a concepção museográfica e educativa pretendia afirmar um modelo de transformação da sociedade.

A escolha por um projeto de museu com a intenção de comunicar o conhecimento e consolidar um ambicioso projeto de expansão das ciências e das novas técnicas em saúde promovidas pelas instituições citadas, nos permite compreender a maneira pelas quais esses empreendimentos se faziam representar. O museu foi usado como ferramenta legitimadora para tratar de um projeto que incorpora ao debate político questões filosóficas centrais ao mundo contemporâneo como a fundação técnico-científica do Estado Moderno, a criação do espaço urbano como estratégia de civilidade, ou ainda, a legitimação de sistemas doutrinários no âmbito do desenvolvimento científico, usando a linguagem museológica como principal estratégia.

Para tanto, pretende-se aqui chamar atenção neste trabalho para o fato de que esses eventos são grandes fontes para compreender o papel das instituições brasileiras no que diz respeito às dicotomias entre pensamento científico e crenças, ciência desenvolvida de centro e de periferia. O discurso científico analisado de forma descontextualizada, aparentemente, pode transmitir uma fala despolitizada. No entanto, o discurso pautado em demonstrar novas maneiras de agir, viver e pensar orientadas pela educação higiênica pode elucidar as estratégias gerenciadas pelo Estado e conduzidas por cientistas e técnicos naquele período.

Assim, a apresentação da escultura *Mulher com bócio* na exposição internacional de Dresden e no Museu da Higiene visava expor que o progresso da ciência e da saúde tornava-se também assimilável aos países de periferia, que não necessariamente compartilhavam os mesmos valores e ideias acerca da “missão civilizadora” apregoada pelos países centrais.

No entanto, pode-se perceber o desaparecimento da exibição da doença de Chagas, figurado pelo busto da mulher com bócio. Estima-se que, ao longo da década de 1920, a tese de Carlos Chagas acerca da manifestação endócrina e nervosa estaria sendo refutada na comunidade científica. Com a exclusão da narrativa do bócio, o Museu deixa, portanto, de apresentar a escultura da Mulher com bócio. Além disso, a própria configuração do Museu da Higiene e seu acervo, a partir da década de 1930, com a criação do Ministério da Educação e Saúde, toma outras proporções diante da estrutura das ações de Secretaria de Educação Sanitária. O Museu da Higiene passa a compor as medidas da nova secretaria, com ações pontuais em escolas públicas e serviços de itinerância.

Estima-se que o material pertencente ao Museu, grande parte formado por itens de divulgação das campanhas sanitárias, maquetes e indicadores demográficos, tenha sido descartado. A exceção foi a escultura da paciente com bócio que retornou ao Instituto Oswaldo Cruz, em Manguinhos mantida nas dependências do Departamento de Patologia.

É notório observar que a peça apresentada pelas Figuras 2 encontra-se em estado de conservação bastante diferente daquela que se manteve no Instituto logo depois de seu retorno da Alemanha. A peça apresenta desgaste significativo e perdas pontuais de sua camada de gesso. Isso se explica porque a trajetória da escultura com bócio, além de resistir à descontinuidade do Museu de Higiene, apresenta informações sobre outro importante momento da ciência brasileira: o chamado “Massacre de Manguinhos”.

O Massacre de Manguinhos, segundo Daniel Elian (2016), foi uma intervenção político-ideológica no Instituto Oswaldo Cruz durante a ditadura militar instaurada no Brasil a partir de 1964. O episódio culminou na cassação de importantes pesquisadores da instituição, principalmente por disputas políticas a respeito da condução da pesquisa científica no país. Com o Ato Institucional nº 5 (AI-5), de 1968, que suspendia garantias constitucionais e dava poderes extraordinários ao Presidente da República, dez

pesquisadores foram cassados e aposentados compulsoriamente. Além da cassação dos pesquisadores, o exercício do controle estatal sobre as atividades de pesquisa científica teve consequências amplas. O cerceamento da liberdade de expressão e ideias, o patrulhamento e a restrição a verbas tornaram o ambiente institucional sombrio, diante de ameaças de inquéritos policiais, prisões e exílio de profissionais e estudantes.

Além da expulsão de renomados pesquisadores, resultou em prejuízo de diversas atividades,

[...] toda a estrutura física que havia foi integralmente desmantelada, e os armários contendo material científico foram transportados em condições inadequadas para o porão do antigo prédio do Hospital Evandro Chagas, no campus de Manguinhos, ocasionando perdas e danos irreparáveis a inúmeros exemplares da coleção. Naquele momento, algumas partes do acervo foram enviadas para outras instituições com o intuito de protegê-las e também para darem suporte a projetos de pesquisa em andamento (COSTA, 2008).

Grande parte das coleções científicas do Instituto Oswaldo Cruz foi desmantelada. O Museu Científico, que era cuidado pelo Departamento de Patologia, com a preocupação de conservar e registrar as diferentes coleções biológicas, foi despejado para galpões existentes no *campus* Manguinhos. Tanto no processo de mudança, como na forma em que foram acondicionados, as coleções sofreram perdas significativas.

Anos depois, juntamente com as coleções biológicas, a escultura com bócio e moldes de pescoços em gesso foram localizados em severo estado de deterioração. Identificadas pela equipe de museólogos da instituição, em meados dos anos 1990, as peças foram resgatadas e conduzidas para a reserva técnica do Museu da Casa de Oswaldo Cruz.

A escultura, destinada ao desfazimento, regatada e transferida posteriormente para o Museu da Casa de Oswaldo Cruz, passou a fazer parte do acervo museológico, juntamente com os demais itens do acervo, como legado histórico e cultural da instituição. Esta escultura se uniu à outra mulher com bócio, semelhante, porém mais bem preservada, que retornou para o IOC logo depois de seu retorno de Dresden, em 1911. No primeiro inventário do acervo arquivístico e museológico, produzido nos anos 1970, com a entrada de museólogos na instituição, esta escultura de gesso de paciente com doença de Chagas, além de três esculturas de pescoços, também em gesso, foram registradas como integrantes do acervo.

Observa-se, portanto, que o contexto social, intelectual e político, marcados pelas associações de ideias de ciência e progresso na narrativa da educação higiênica foi agente de mudanças na estrutura da saúde pública e o desenvolvimento das pesquisas da doença de Chagas contribuíram com novos usos para o objeto pesquisado. Outro aspecto fundamental na trajetória cultural é a identificação de sentidos: o objeto passa a ser descredenciado como objeto científico. Conforme o avanço das pesquisas da doença de Chagas, confirmou-se que o bócio, característica principal das esculturas, era uma tese superada, além disso, a narrativa da Higiene, apresentada pelos representantes da saúde pública a partir da década de 1920, caminhou por outras interpretações mais aproximadas das questões do sanitarismo e da eugenia. A perda do seu *status* científico, permitiu que a escultura com bócio retornasse para sua instituição de origem, que por sua vez, também passava por questões profundas na continuidade de algumas atividades científicas com o agravamento de crises internas e externas, como a perseguição de cientistas durante a ditadura militar.

A biografia cultural das esculturas foi capaz de revelar o momento de sua produção e, posteriormente, as dinâmicas da ciência, dos cientistas e das instituições científicas, configuraram-se como elementos essenciais para o estabelecimento de estratégias de políticas para o desenvolvimento científico e de ações de

preservação ou de esquecimento. A construção da trajetória das esculturas com bócio, identificou as ações dos cientistas e das pesquisas científicas realizadas no passado e de quais formas esse conhecimento foi importante fator para o estabelecimento de diálogos e rupturas entre as diversas concepções e pensamentos que norteavam as estratégias do desenvolvimento científico entre gerações de cientistas. Identificou a valoração das esculturas pelos grupos e instituições pelas quais transitaram, flutuaram no tempo e mudaram de *status* e características. O trabalho identificou de quais formas a valoração dos itens se modifica conforme a missão das instituições no tempo. O valor científico no momento de sua criação, durante a recente descoberta da doença de Chagas, atrelado ao seu valor educacional, dentro do discurso da Higiene no início do século XX, foram confrontados pela queda da hipótese do bócio como sintoma clínico da doença e os novos rumos que a Higiene tomou a partir da década de 1920.

Como a noção de patrimônio cultural da saúde no Brasil ainda é recente. Trata-se de uma definição ainda pouco difundida mesmo para os profissionais dedicados ao patrimônio. Apesar de atingir grande número de objetos e atores, essa discussão iniciou-se há menos de duas décadas e ainda precisaria ser consolidada por meio de um trabalho de sensibilização das instituições. Grande parte do que é preservado nasce do sentimento de urgência pelo medo da destruição, porém, poucos conseguiram manter ações robustas de proteção. Muitos bens patrimoniais desaparecem como consequência do passar do tempo, descaso, abandono e muitas vezes “sobrevivem” somente através de ações avulsas.

Por conta disto, a perda do valor científico, dentro do que poderia ser identificado pelos grupos de cientistas que precisaram decidir sobre sua permanência, fez com que as esculturas tivessem sua preservação ameaçada. A identificação de outros valores, puderam ser atribuídos a partir do seu processo de musealização. Mesmo que através do valor seletivo identificados pelos museólogos responsáveis pelo resgate da escultura destinada ao desfazimento,

a sua preservação possibilitou que o processo de documentação, conservação e pesquisa fossem desenvolvidos para que o seu valor histórico e simbólico pudesse ser identificado com a construção sistematizada de sua trajetória cultural. A valoração dos acervos culturais tem sido uma estratégia adotada por instituições voltadas ao patrimônio cultural para quantificar e classificar em termos de importância dos acervos. A atribuição desses valores reforça o seu lugar de patrimônio cultural da saúde e permite que outras informações possam ocorrer no futuro.

A perspectiva aqui apresentada identificou o papel da trajetória histórica dos bens culturais no desenvolvimento do processo de musealização. Observou-se que os museus atuam sobre aspectos sociais que apresentam e neles estão inseridos. Isto não significa que as instituições da atualidade são levadas a abandonar as formas de identificação e valoração dos seus bens culturais. O conhecimento das camadas e processos que compõem o contexto cultural antes de sua musealização são elementos privilegiados para a construção do sistema de valores no qual elas são constituídas como patrimônio.

Os acervos preservados em uma instituição científica, neste sentido, é uma forma de controle e retenção do poder nestes investido. A ausência da pesquisa, sobretudo aquela dedicada a identificar os diferentes espaços, usos e significados no tempo, contribuem para processos de musealização deficitários, em que, sobretudo a documentação e as ações de difusão dos acervos, se resumem apresentar “objetos de ciência” em que o peso simbólico ressalta apenas o campo de ação evolutiva dos feitos de sucesso científico e biográfico.

A trajetória e o significado do objeto é uma das noções colocadas pela perspectiva biográficas adotadas por Kopytoff. Mais do que o objeto em si mesmo, é seu estatuto social e simbólico que permite a interpretação dos agentes que irão manipular, enriquecer e adicionar às representações das quais ele foi suporte a partir da sua fabricação física. A pesquisa contextual, ao levar essas

considerações para os processos de musealização, como algo de caráter sinóptico e sistêmico, que considera o objeto como uma fonte de informação capaz de se aproximar das questões do presente e apresentar a ciência como parte dos conflitos sociais do seu tempo. O trabalho de pesquisa no processo de musealização permite novos quadros de valores, o objeto adquire amplitude simbólica que passa a caracterizá-lo, entre outras coisas, como documento conectado aos temas sociais dos quais é possível dialogar.

Os museus, sobretudo aqueles com o compromisso de estabelecer a divulgação científica, precisam ter o papel de interrogar os objetos na sociedade, não somente como vestígios do passado. Nesta lógica o objeto não seria apenas mediador da difusão de conhecimento pelo museu, ele pertence e é fruto da interação social de um tempo que deve estabelecer questões para o cotidiano. A exemplo do que foi pesquisado a partir das esculturas com bório, presentes no acervo museológico da Fiocruz, o que se propõe como perspectiva biográfica é a concepção dos objetos como portadores de sociabilidades, o que permite considerar que a musealização é um processo que não se esgota, ela passa por processos de aquisição, documentação, conservação e comunicação, que refletem o *status* momentâneo do objeto, não a sua ontologia.

Se faz necessário para o processo de musealização, que os contextos sejam mantidos aos objetos. Observou-se que um objeto, a escultura com bório, é simultaneamente objeto de arte, testemunho, relíquia e fonte de pesquisa para produção de conhecimento nos mais distintos campos de conhecimento. O desenvolvimento de pesquisa permite que o objeto esteja sempre numa relação de devir.

A ação de pesquisa adotou a perspectiva de historicizar dois objetos relacionados à diferentes momentos da história institucional e da ciência no Brasil. Eles expressam a formação e as transformações dos campos de conhecimento, bem como as práticas científicas se desenvolveram em momentos distintos. O estudo apontou que a atividade de pesquisa contextual no acervo museológico, possibilita outras abordagens e possibilidades para a

documentação e comunicação. As esculturas com bócio passam a representar testemunho material da história institucional e da ciência com grande potencial para investigação.

Reafirma-se aqui, a vocação dos museus como lugares de preservação do patrimônio que deve valer-se da produção de conhecimento, sistematizado em sua documentação e nos demais processos presentes na musealização. A difusão dos seus acervos pode ser apresentada de forma contextualizada, demarcando para eles outro papel social, em contraposição à esgotada visão de relíquias reificadas, dissociadas dos interesses e anseios da coletividade.

Considerações

Em termos concretos, as relações entre o contexto político e socioeconômico da expansão das ciências e das técnicas e as formas de apropriação dos conteúdos dos fatos científicos pelos atores sociais tornam-se privilegiados objetos de pesquisa. Nessa perspectiva, coloca-se como desafio no caminho da produção da cultura material de objetos científicos, a pauta por valores éticos, morais e políticos que transcendem o simples espaço de poder econômico das elites brasileiras do início do século XX. A ciência produzida no país é, então, uma ciência desprovida de estreitas significações de caráter nacional ou nacionalista. Não perdendo de vista que, se de um lado, parte dos objetos que figuraram nas exposições médicas passaram a compor o acervo do Museu da Higiene, de outro, parte foi doada como forma de estreitar as relações científicas entre instituições. Pretende-se abordar com isso a questão da difusão do conhecimento científico e tecnológico pelo viés da produção de sentidos que os atores aqui nomeados se esmeraram em engendrar.

A relação de disputa pode ser observada sob diversos aspectos no cotidiano de uma instituição, o que nos leva ao entendimento de que o museu possui uma relação muito íntima com o poder e

a hegemonia, relação essa nem um pouco estática. As relações entre museu e poder são instáveis, imprevisíveis e descontínuas, estão sujeitas a elementos conjunturais, alianças, orientações gerais e particulares das políticas, instituições e ações culturais. Por isso, no estudo da cultura material das esculturas com bório, se faz necessário compreender os projetos de museus envolvidos na construção da narrativa científica.

As primeiras décadas do século XX, presenciou-se a criação de projetos museológicos em que importantes instituições de ciências e saúde estiveram à frente, comunicando sua narrativa para a ciência nacional. Por esta razão, a pesquisa a partir da biografia cultural das esculturas, são formas de trazer à luz os objetivos, contextos e trajetória dos espaços museológicos e o desenvolvimento das suas propostas comunicativas da ciência. De que maneira essas instituições museológicas desenvolveram um discurso para tornar público e patente o progresso técnico e científico que vinha sendo conquistado pela ciência no Brasil? O patrimônio da ciência e da saúde era uma questão para essas instituições? De que forma buscavam projetar de maneira positiva a imagem do desenvolvimento da ciência e da saúde e a difícil tarefa de divulgar informações sobre saúde para a sociedade da época.

O Brasil no início do século passado era uma complexa realidade e a nação uma construção tensa e descontínua. Nesse cenário, os museus destacam-se como um espaço de cultura, construção da ideia de nação e de consolidação de instituições políticas. O estabelecimento do recente modelo republicano, a busca por heróis nacionais e a euforia de progresso trazida pelas reformas urbanas foram fatores importantes para que a instituição *museu* assumisse papel de destaque para a exibição do êxito dos ideais de desenvolvimento.

A partir do referencial exposto, a perspectiva que orienta as questões do objeto museológico estudado pretende ir além das teorias que concentram-se em compreender as coisas dentro do seu contexto de troca. Compreende-se os objetos como instrumentos

capazes de acumular biografias à medida que se movem entre pessoas e grupos sociais. A criação de biografias e significados são propiciados a partir dos diferentes contextos de trocas em que foram expostos no tempo.

Da mesma forma, o significado não está presente no objeto em si. A grande variedade de formas pelas quais um objeto pode explicitar a sua biografia dependerá da abordagem adotada. Por vezes faz sentido dizer que os objetos são atores sociais, em outras ocasiões, o significado pode residir na própria materialidade do objeto. Essa distinção entre objetos que podem acumular biografias a partir de si mesmos ou por conjuntos de conhecimentos acumulados por diferentes contextos expressam que seu significado é sempre construído a partir de narrativas e representações.

A noção de biografia defendida neste trabalho é aquela que nos leva a pensar comparativamente sobre o acúmulo de relações e significados dos objetos musealizados e os seus efeitos mutáveis diante de pessoas, eventos e instituições. Esse fio condutor visa a elucidar a variedade de relacionamentos entre pessoas e coisas em diferentes contextos sociais.

A análise de objetos musealizados pode ser capaz de trazer à luz relações entre objetos, pessoas, instituições, eventos e lugares e revelar aspectos sobre as redes e trocas científicas. Essas informações possibilitam a multiplicidade de olhares sobre o objeto e as estratégias de comunicação do museu que preserva e expõe esse patrimônio. A pesquisa dos aspectos que circundam a trajetória das esculturas com bório, atribuindo conceitos e proposições, pode propiciar uma compreensão mais detalhada acerca da sua dinâmica enquanto objeto de divulgação científica e expor suas relações específicas enquanto objeto musealizado. Dispor de um quadro de redes e conceitos relacionados a esse objeto, propicia uma visão ontológica e um ponto de vista privilegiado do qual é possível perceber conexões e relações pouco exploradas sobre o uso do discurso museológico como ferramenta legitimadora do discurso científico na primeira metade do século XX.

O estudo dedicou-se a identificar e a entrecruzar os diferentes momentos de usos, narrativas e apropriações dos objetos até chegar à sua atual valoração como patrimônio cultural da saúde. Para isto, grande parte das reflexões foram ancoradas nas teorias acerca da construção de “biografias” dos objetos, as trajetórias engendradas por suas atividades, intrinsecamente relacionadas às vidas e carreiras profissionais daqueles que os utilizaram. Os estudos sobre os objetos da ciência podem produzir ou recuperar informações relacionadas ao cotidiano da prática científica, que nos auxiliam a entender os processos que lhes são inerentes. Essas possibilidades de análise são valiosas ferramentas para construção de novas perspectivas teóricas e limites conceituais, atribuindo sentido aos objetos em contextos científicos específicos.

Ao analisar os objetos elencados, interpretou-se os valores atribuídos ao longo do tempo. As informações coletadas nos levantamentos tornaram possível desenvolver um processo interpretativo e seletivo, em que a trajetória dos objetos e a atribuição de seus valores são categorizados pelo seu lugar institucional. Tal qual um instrumento científico obsoleto, que perdeu a sua serventia funcional, uma das esculturas foi destinada ao descarte. Esta informação é importante para o estudo de sua preservação e os caminhos percorridos para a conversão do seu destino. O museu e o lixo estão interligados por um sentido inverso em relação aos valores, mas se conectam quando assimilamos a fronteira do que deve ser preservado ou destruído. Grande parte do espólio científico é destinado ao descarte, visto que a ciência se dedica fundamentalmente ao avanço conceitual e tecnológico dos seus processos. Essa relação com a materialidade faz com que objetos e os processos ligados a eles sejam invisibilizados. Por isto, o estudo da biografia cultural, nos domínios da ciência se faz especialmente importante.

A importância da pesquisa no processo de musealização das esculturas com bório, trouxe à luz os caminhos que levaram a sua musealização. Sua trajetória permitiu compreender as diferentes

narrativas da ciência no tempo e de que maneira sua presença no acervo convive e dialoga com os demais artefatos preservados. O estudo trouxe à luz a interpretação dos valores a ela atribuídos em diferentes recortes temporais e a reflexão, ancorada nos estudos da biografia cultural dos objetos, dos significados atribuídos aos artefatos oriundos das atividades de comunicação da ciência e da saúde.

Objetos científicos podem ter diversos usos e valores atribuídos como reflexo da sua trajetória institucional, bem como diferentes interpretações dos agentes sociais que com eles interagiram e que os selecionaram como objetos destinados à preservação. Por isso conceituar e problematizar elementos da trajetória cultural que possibilitam sua reafirmação como patrimônio cultural objetivando sua documentação que, em última instância, irá subsidiar outras pesquisas e os processos de comunicação do museu.

O processo de musealização aqui é tratado como um dever de qualificações em que são atribuídos significados, frutos das experiências de indivíduos e instituições. Isto permite identificar e sistematizar a trajetória científica e cultural do objeto em estudo, dirimindo a perda de informações e restabelecendo a representatividade das ações científicas de relevância tanto para a instituição custodiadora e suas coleções, quanto para o campo da Museologia no que se refere à reflexão dos seus processos de documentação e comunicação em museus.

O campo da Museologia tem experiência de qualificação e reflexões sobre diversificados tipos de artefatos, na qual a atribuição de valores se tornou relevante, na medida em que propiciou a ampliação de possibilidade de leituras e reconhecimento de patrimônios, abrangendo uma profusão de espaços em favor de diferentes grupos sociais. Porém, considerou-se relativamente recente o movimento de reconhecimento de valores vinculados à ciência e à saúde pelos grupos sociais detentores de lugares, objetos e práticas próprios do cotidiano destas áreas do conhecimento. Neste sentido, a biografia cultural dos objetos revela que a trajetória

colabora para a compreensão da tríade: objeto, instituições e indivíduos. Quando articulados, nos permitiram compreender as relações que se apresentaram com a análise dos itens em suas especificidades e diferenças no processo de formação, distinção e disputa, frente ao campo disciplinar dos quais estavam inseridos. Estudar a trajetória cultural das esculturas com bório possibilitou maior compreensão de que a pesquisa aplicada aos acervos musealizados pode ser uma poderosa ferramenta de análise para outros bens culturais presentes em instituições científicas distintas. A sistematização das informações da biografia cultural na documentação museológica fortalece o compromisso social dos museus em preservar, pesquisar e comunicar, por meio de seus bens culturais, as experiências dos indivíduos e dos processos sociais. A partir da trajetória cultural das esculturas com bório foi possível identificar os itinerários simbólicos possíveis, buscando esclarecer como indivíduos e instituições imprimem qualidades e atributos à cultura material, conferindo significados aos objetos, para que assim, seja possível compreender as múltiplas relações existentes entre a produção do conhecimento científico e de que forma a trajetória do objeto musealizado influencia o processo de valoração e apropriação como patrimônio cultural.

Referências

- ALBERTI, Samuel. Objects and the museum. *Isis*, v.96, p. 559-571, 2005.
- ALMEIDA, Marta de. Entre balões, carrosséis e ciências: a Exposição Internacional de Higiene na Capital Federal. Usos do Passado. *XII Encontro Regional de História ANPUH*, 2006.
- APPADURAI, Arjun. *A vida social das coisas*. Niterói: EDUFF, 2008, p. 89-123.
- BENNET, Jim. Museums and the history of science. *Isis*, v. 96, p. 602-608, 2005.

COSTA, Jane *et al.* Coleção entomológica do Instituto Oswaldo Cruz: resgate de acervo científico-histórico disperso pelo Massacre de Manguinhos. *História, Ciência e Saúde -Manguinhos*, Rio de Janeiro, v. 15, n. 2, p. 401-410, jun. 2008.

DASTON, Lorraine. *Biographies of Scientific objects*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2000.

DASTON, Lorraine. *Things that Talk: Object Lessons from Art and Science*. New York, Zone Books, 2004.

DUNHAN, George C. The International Hygiene Exhibition. *American Journal of Public Health and The Nation's Health*, vol. XIII, nº. 1, jan., 1931, p. 1-10.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. *A Retórica da Perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; IPHAN, 1996.

GOSDEN, Chris; MARSHALL, Yvonne. *The Cultural Biography of Objects*. *World Archaeology*, vol. 31, No. 2, out, 1999, 169-178.

GRANATO, Marcos; LOURENÇO, Marta (org.). *Coleções científicas luso-brasileiras: patrimônio a ser descoberto*. Rio de Janeiro: MAST/ MCT, 2010.

HARDING, Anthony. *Biographies of Things*. *Distant Worlds Journal*, 2016, p. 1-10.

KOPYTOFF, Igor. A biografia cultural das coisas: a mercantilização como processo. In: APPADURAI, Arjun (org.) *A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural*. Niterói: EDUFF, 2008.

KROPF, Simone. *Doença de Chagas, doença do Brasil: ciência, saúde e nação, 1909-1962* [online]. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 2009.

KROPF, Simone Petraglia. *Doença de Chagas, doença do Brasil: ciência, saúde e nação (1909-1962)*. Tese (Doutorado) – Departamento de História, Universidade Federal Fluminense, Niterói. 2006.

LOUREIRO, Maria Lucia de Niemeyer Matheus. Objetos em museus: acompanhando trajetórias, mapeando conceitos. *Revista Museologia e Patrimônio*, Rio de Janeiro, v. 11, nº 2, p. 171-188, 2018.

LOURENÇO, Marta. GESSNER, Samuel. Documenting Collections: cornerstones for more History of Sciences in museums. *Science & Education*, v. 15, n. 1, fev., 2012.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 89-104, jul. 1998.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra. de. Do teatro da memória ao laboratório da história: a exposição museológica e o conhecimento histórico. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material* (Nova série, v.2 - Jan./Dez. 1994). São Paulo: Museu Paulista da USP, 1994.

NOGUEIRA, Inês Santos. *A Mulher com bócio*: Desafios para a construção da biografia cultural de um objeto da ciência e da saúde. Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro-UNIRIO e Museu de Astronomia e Ciências Afins-MAST/MCTIC, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Museologia e Patrimônio. Rio de Janeiro, 2021.

OLIVEIRA, Benedito Tadeu. Da antiga sede da Diretoria Geral de Saúde Pública (DGSP) ao atual Instituto Nacional do Câncer (INCA). *História, Ciência, Saúde – Manguinhos*, v. 14, n. 1, jan-mar., 2007, p. 1-12.

PEARCE, Susan. Collecting reconsidered. In: PEARCE, Susan (org.). *Interpreting objects and collections*. New York, London: Routledge, 1994 a. p. 193-204.

SANTOS, Daniel Guimarães Elian dos. *Ciência, política e segurança nacional: o “Massacre de Manguinhos” (1964-1970)*. Dissertação (Mestrado em História das Ciências e da Saúde) – Casa de Oswaldo Cruz/Fiocruz, Rio de Janeiro, 2016.

SANTOS, Ricardo Augusto dos. *Pau que nasce torto nunca se endireita!* E quem é bom, já nasce feito? Esterilização, saneamento e educação: uma leitura do eugenismo em Renato Kehl (1917-1937). Rio de Janeiro: UFF, 2008. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense.

SEMEDO, Alice; Olaia Fontal; Alex Ibanez. *Objetos e museus: biografias, narrativas e vínculos identitários*. *MIDAS* [on-line], 8 |

2017. Disponível em: <https://journals.openedition.org/midas/1169>. Acesso em: 15 nov. 2020.

SOUZA, Vanderlei. S. *A política biológica como projeto: a “eugenia negativa” e a construção da nacionalidade na trajetória de Renato Kehl (1917-1932)*. 2006. Dissertação (Mestrado em História das Ciências da Saúde) – Casa de Oswaldo Cruz – FIOCRUZ, Rio de Janeiro, 2006.

SOUZA, Vanderlei Sebastião de. A eugenia brasileira e suas conexões internacionais: uma análise a partir das controvérsias entre Renato Kehl e Edgard Roquette-Pinto, 1920-1930. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, Rio de Janeiro, v.23, supl., dez. 2016.

STRÁNSKÝ, Zbyněk Z. Documents de travail en muséologie (DOTRAM). *MUWOP: Museological Working Papers: Museology: science or just practical museum work?* Stockholm. n. 1, p. 42-44, 1980.

Praxis museológica e redemocratização: exposições do departamento do patrimônio histórico de São Paulo (1983-1985 e 1989-1992)

Sergio Ricardo Retroz¹

Luiz C. Borges²

Tratamos aqui das narrativas museológicas do Departamento do Patrimônio Histórico (DPH) de São Paulo no que diz respeito à democracia e à ditadura. Abordamos os trabalhos desenvolvidos pelo órgão em duas gestões municipais específicas. A primeira, sob a administração do Prefeito Mário Covas (1983-1985), ocorreu no período de transição da ditadura civil-militar (1964-1985) para a democracia. A segunda, sob a administração da Prefeita Luiza Erundina (1989-1992), inicia-se logo após a promulgação da Constituição de 1988, quando se consolidava no país um cenário mais propício para abordagens de temas relacionados à ditadura e à democracia. Em certa medida, realizamos comparações entre as gestões, a fim de melhor entender suas especificidades, embora estejamos cientes da distinção entre os cenários político-sociais próprios dessas duas gestões, sendo de nosso interesse justamente mostrar a influência desses específicos contextos históricos e ideológicos sobre os trabalhos desenvolvidos pelo DPH. Voltamos para as exposições elaboradas pelo DPH e nosso interesse é perceber como a história política recente, de retorno à experiência

1. Doutor em Museologia e Patrimônio. Historiador do Departamento de Patrimônio Cultural de Diamantina.

2. Doutor em Linguística. Poeta. Pesquisador sênior aposentado e colaborador do Museu de Astronomia e Ciências Afins (MAST). Docente do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (convênio Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/MAST)

democrática com o fim da ditadura, é abordada por este órgão municipal do patrimônio.

O termo democracia, no contexto das exposições aqui estudadas, é entendido muitas vezes como uma forma de governo, um dos modos de exercício do poder, no qual a população como um todo e, portanto, como abstração, detém soberania, exercendo-a através de representantes eleitos para este fim. Ditadura, a despeito de outros significados que pode ter, é aqui em grande parte assumida também como um modo de exercício de poder, portanto uma forma de governo, em oposição ao democrático, no qual o poder central, materializado na figura totalitária do ditador, é exercido à revelia (e até mesmo contra) da soberania popular, e detém controle absoluto sobre os poderes executivo, legislativo e judiciário (BOBBIO, 2018). Mas essas definições não são suficientes para o entendimento de democracia e ditadura na maneira como as encontramos no material estudado, afinal, democracia e ditadura não podem ser entendidas apenas como forma de governo (ABBAGNANO, 2012).

Como explicou Norberto Bobbio (2018), democracia, além de forma de governo marcada pela soberania popular, também é o conjunto de instituições que ditam as regras do jogo político e, ainda, é a somatória de fins e valores, como igualdade jurídica, social e econômica, mesmo que parcial. Por isso, para entender melhor o que vem a ser democracia, ainda nos servem de parâmetro os conceitos de democracia formal e democracia substancial. A primeira, seria quando as instituições democráticas e as formas de consulta popular funcionam com base em um conjunto de regras explícitas e acordadas, o que vem a constituir o estado democrático de direito. A segunda, seria quando os valores e fins democráticos, como o acesso universal à justiça, à educação e à saúde é garantido na prática e não apenas de maneira retórica. Ao tratar da democracia formal e da substancial, Bobbio afirma ser possível verificar na história democracias formais carentes de substancialidade, assim como democracias substanciais edificadas sobre o sacrifício da formalidade. Uma vez que a esfera política está imbricada na esfera

social, Bobbio ressalta que o simples fato de haver instituições democráticas estabelecidas não garante o estabelecimento de uma sociedade democrática. Há, inclusive, autores que vão mais longe, ao acusar a democracia formal-representativa de uma mera forma burguesa de exercício do poder, justamente por não garantir os valores e fins democráticos no gozo do conjunto da sociedade. De qualquer maneira, podemos aqui simplificar o assunto ao assumir democratização como “instituição e exercício de procedimentos que permitem a participação dos interessados nas deliberações de um corpo coletivo” (BOBBIO, 2018, p. 204).

Tendo em vista os fins e valores da democracia, quando falamos em democratização pensamos na ampliação de participação de amplos setores da sociedade e, em particular, às classes trabalhadoras, normalmente excluídas dos processos decisórios (SINGER, 2003). Seguindo esse entendimento de democracia, também enquanto valores e fins, rapidamente chegamos ao seu elo com o conceito de cidadania, este normalmente entendido no seu desdobramento em acesso e garantia aos direitos civis, políticos e sociais (CARVALHO, 2004). Apenas no pleno gozo desses direitos estaria garantida a legitimidade dos valores democráticos de igualdade sociocultural e econômica, bem como as condições materiais para o exercício da cidadania em todas as suas dimensões.

Os conceitos de democracia, cidadania e de democratização, proeminentes no período após a ditadura civil-militar brasileira, constituem a base dos desafios conceituais e práticos impostos aos museus e aos órgãos de gestão do patrimônio cultural na execução de seus trabalhos, em um contexto marcado, de um lado, pela revisão do papel do Estado e, de outro, pela acentuada demanda vinda dos movimentos sociais organizados. A Divisão de Iconografia e Museus (DIM), braço museológico do Departamento do Patrimônio Histórico (DPH), do município de São Paulo, buscou lidar com esses assuntos em suas exposições, elaborando uma narrativa museográfica sobre a democracia e, ainda que de maneira menos direta, sobre o período de ditadura. Dada a inevitabilidade, na

época, da (re)leitura e do debate sobre o período ditatorial, o tema da democracia e da ditadura aparecem não apenas nas exposições realizadas pelo órgão, como também em outros processos do fazer museológico, como na política de acervo, razão pela qual chamamos a atenção para a formação de um discurso museológico que, sendo marcado por sua inscrição na conjuntura sociopolítica e ideológica do período, se encontra inscrito na práxis museal e patrimonial do DPH.

Em suma, nosso interesse está sobre a memória produzida pelo DPH a respeito da ditadura e da democracia no calor dos eventos de retomada da experiência democrática brasileira. Para dar forma à nossa análise, dedicamos um primeiro tópico à relação do contexto sociopolítico dos anos 1980 com os conceitos e práticas de patrimônio e museus. No segundo tópico, tratamos do contexto institucional de elaboração das narrativas museológicas em questão. Por fim, um tópico é dedicado às exposições elaboradas pelo DPH no período do Governo Covas e um tópico àqueles do período do Governo Erundina.

Redemocratização, patrimônio e museus

Prevalece no Brasil da década de 1980 um ambiente de retomada da supremacia civil na condução do Estado, contexto configurado após 20 anos de regime ditatorial. Central nesse processo de retomada democrática é a redação da nova constituição brasileira, promulgada em 1988. Diante desse novo quadro político e social, novas demandas surgem na sociedade, o que provoca mudanças em diferentes áreas do conhecimento e da ação social. Os campos do patrimônio e da museologia não escapam desse novo panorama e mudanças são provocadas por esse novo contexto democrático, exigente de maior abertura à diversidade e de inclusão nas políticas públicas de grupos sociais tradicionalmente apartados do acesso aos direitos sociais. A década de 1980 é marcada não apenas pela efervescência dos movimentos sociais,

pela democratização do país e pela revisão do papel do Estado, como também, conseqüentemente, por uma redefinição do conceito de patrimônio nacional e pelo questionamento do papel social dos museus. Um bom exemplo disso são alguns dos textos de Waldisa Rússio Camargo Guarnieri escritos nessa década, como veremos melhor mais adiante.

Se nos voltarmos para os processos de patrimonialização e musealização, não apenas no Brasil, mas em outros países, perceberemos que os museus e o patrimônio cultural percorreram suas trajetórias de mãos dadas com a história dos estados nacionais. A noção de patrimônio se configurou historicamente na emergência dos Estados-nações e na ideologia do nacionalismo (CHOAY, 2010). Quando se buscou consolidar a nação amalgamada pela afirmação de uma identidade unificadora, o patrimônio e o museu deram sua contribuição no reforço dessa pretendida identidade (ANDERSON, 2005). Todavia, o reconhecimento da heterogeneidade étnica, cultural e social da nação levou a um tratamento mais sistêmico acerca da diversidade cultural. Na contemporaneidade, como bem aponta Maria Cecília Londres Fonseca (2017), a noção de patrimônio histórico e artístico nacional vem sendo ressignificada. Para Fonseca, além da noção de patrimônio ser inserida nos debates dos organismos internacionais de patrimônio cultural (como a Unesco, por exemplo), ela passou a ser alvo dos interesses das comunidades locais. É neste sentido que a noção de patrimônio “extrapolou o seu domínio tradicional, o dos Estados nacionais, e passou a envolver outros atores que não apenas burocratas e intelectuais”, abrindo-se para uma “progressiva apropriação como tema político por parte da sociedade” (FONSECA, 2017, p. 77). No campo teórico, o conceito de patrimônio passa a ser objeto de reflexão de diversos campos científicos, como a Antropologia e a História, dentre outros.

De acordo com Regina Abreu (2015), ao longo dos anos 1980 se configurou o que ela chama de “patrimonialização das diferenças”, ou seja, veio à tona a necessidade e urgência de se preservar e dar

especial atenção às singularidades e especificidades culturais locais. Os anos 1980, deste modo, dariam início a um processo patrimonial caracterizado, nas palavras de Abreu (2015, p.70), pela “entrada na cena pública de segmentos sociais antes invisíveis, oriundos das camadas populares e de sociedades tradicionais”, quando se reconheceu que, além do Estado, havia também o protagonismo das comunidades e grupos sociais na gestão da cultura e na administração de seus bens culturais.

No Brasil, esse período pode ser entendido como o de ampliação das categorias do Patrimônio, da Museologia e da gestão cultural, quando os cânones que, até então, conduziam as políticas de patrimonialização e musealização passaram a ser discutidos diante do reposicionamento do Estado em uma estrutura democrática e da demandada inclusão da sociedade, em sua diversidade social, política e econômica, nesse debate. O que ocorreu no Brasil talvez não seja muito diferente do ocorrido em outros pontos do continente latino-americano. Tratando da problemática do patrimônio na história da América Latina, Pedro Funari e Sandra Pelegrini (2006) constataam um gradual alargamento do conceito de patrimônio cultural, que acompanha as novas possibilidades políticas do continente abertas pelo fim dos regimes ditatoriais:

A perspectiva reducionista inicial, que reconhecia o patrimônio apenas no âmbito histórico, circunscrito a recortes cronológicos arbitrários e permeados por episódios militares e personagens emblemáticos, acabou sendo, aos poucos, suplantada por uma visão muito mais abrangente. A definição de patrimônio passou a ser pautada pelos referenciais culturais dos povos, pela percepção dos bens culturais nas dimensões testemunhais do cotidiano e das realizações intangíveis (FUNARI; PELEGRINI, 2006, p. 31-32).

Foi também nos anos 1980 que se deu um fenômeno memorialístico percebido em inúmeras sociedades em suas tentativas de reestruturação após períodos de ditaduras militares e/ou governos autoritários (HUYSSSEN, 2004). Trata-se do chamado “boom da memória”, quando sociedades de diversos países passaram a instituir uma infinidade de museus, monumentos e memoriais, além de recorrer ao passado para temas de livros, revistas, filmes, programas de televisão e *design*, em uma busca frenética pelos fundamentos de suas próprias identidades. Não à toa, Pierre Nora (1981) considerou os “lugares da memória” como tentativa de compensar uma perda dos meios de memória, nessa mesma linha Hermann Lübbe (2016) entendeu a musealização como uma tentativa de compensação da perda das tradições vividas, como uma “negação do futuro”.

Nesse novo contexto, evidente também nas condições políticas e sociais estabelecidas no Brasil daquele período – embora com características próprias e, em certos aspectos, distintas daquelas europeias –, as iniciativas memorialistas não estão mais compromissadas com a emergência de estados nacionais, como estavam no século XIX e início do XX, assim como os discursos nacionalistas dos museus e do patrimônio passaram a ser alvo de críticas, apesar de, ainda hoje, prevalecerem em muitas instituições culturais. A tônica, ao menos discursivamente, não era mais a constituição de nações coesas e homogêneas, mas sim a ideia de democratização, de luta por direitos sociais e de consolidação da cidadania, na tentativa de lidar com algumas das feridas deixadas por um passado recente que, em larga medida, ainda impactava a sociedade brasileira. Marta Anico (2005), ao trabalhar com os conceitos de “nostalgia”, em relação ao passado, e de “negociação”, necessária entre os diversos grupos sociais para se conseguir legitimidade das iniciativas memorialísticas (sem esquecer que, se há negociação, é porque há, igualmente, divergência e disputas por memórias), assim avalia o papel das instituições patrimoniais diante dos contextos democráticos:

A sobrevivência das instituições museológicas e patrimoniais exige assim, que quer a sua identidade, quer a sua missão, objetivos e projectos sejam repensados e articulados de forma a ir ao encontro das necessidades de um conjunto de destinatários cada vez mais heterogéneo, tornando-se mais aberto a diferentes narrativas e às circunstâncias locais, conduzindo a uma conceptualização da sua função social e estilo comunicacional (ANICO, 2005, p. 84).

Podemos inferir, então, que a concepção antropológica de cultura e a ideia de patrimônio abrangente das Referências culturais dos diversos grupos sociais, em voga a partir dos anos 1980, encontraram espaço de florescimento no ocaso das ditaduras latino-americanas e no amanhecer da fase democrática do continente. Uma característica marcante dessa nova realidade democrática é a exigência cada vez mais forte para a participação da sociedade nas decisões de Estado. Como bem afirmou Affonso Cezar Pereira acerca da política cultural, no calor dos debates daqueles anos:

Pensar a questão cultural brasileira na década de 80 é pensá-la democraticamente. Para tanto, é preciso aprender a conviver com a dimensão real e objetiva, reconhecendo a heterogeneidade dos elementos que a informam. É apreender essa diversidade como produto de homens concretos que se relacionam em sociedade. É fundamentalmente conhecer os processos que atuam dialeticamente na composição de nossa dinâmica sociocultural. É, em suma, descobrir a realidade brasileira [...]. Descobri-las, constitui, sem dúvida, o grande desafio que se coloca tanto para o Estado, como para a sociedade civil, no Brasil de abertura política (PEREIRA, 1983, p.145).

O campo da museologia, como já indicado, foi diretamente afetado por esse novo contexto social e por essa revisão conceitual de patrimônio. Foi na década de 1980 que se começou a falar de uma Nova Museologia, cujo ideário teórico-prático punha-se em oposição ao fazer tradicional dos museus. O movimento, da Nova Museologia, marca, dentro do campo, inúmeras revisões práticas e teóricas que vinham ocorrendo a respeito do papel do museu na sociedade.

A função social do museu é um tema que ganhou destaque na museologia a partir da Mesa Redonda de Santiago do Chile, em 1972, considerada por Judite Santos Primo (1999, p. 19) como “a primeira reunião interdisciplinar, preocupada com a interdisciplinaridade no contexto museológico e, voltada para a discussão do papel do museu na sociedade”. Todavia, foi apenas em 1984, na Declaração de Quebec, que a Nova Museologia foi reconhecida enquanto movimento no campo museológico. No ano seguinte, foi oficializada durante o II Encontro Internacional Nova Museologia e Museus Locais, em Lisboa, sob a denominação de Movimento Internacional para uma Nova Museologia (MINON) (PRIMO, 1999). A partir da Declaração de Quebec fala-se “de uma museologia de carácter social em oposição a uma museologia de colecções” (PRIMO, 1999, p. 13), sendo reforçada uma nova museologia em confronto com o que passava a ser considerada como “museologia tradicional”. No mesmo ano de 1984, a Declaração de Oaxtepec, no México, consideraria indissolúvel a relação território-patrimônio-comunidade, recuperando a ideia de “museu integral”, anunciada na Mesa Redonda de Santiago, agora sob o conceito de Museu Integrado na Comunidade, o que vinha, ainda segundo Primo (1999), a reforçar a dicotomia entre nova e velha museologia. Na visão de Bruno Brulon Soares, a Nova Museologia surge como uma maneira de fortalecer ideias que vinham sendo germinadas no campo da museologia, tendo por foco central a função social do museu:

A nova museologia foi, com efeito, um fenômeno histórico que atuou como a expressão de uma mudança prática no papel social dos museus. É também uma estruturação de valores, ou seja, qualquer coisa de mais subjetivo, mas que pode ser relativamente objetivada pela análise das ações e do discurso dos seus principais autores e idealizadores. Para Mure (1995), ela é a expressão de uma ideologia específica. O “novo museu” proposto com a sua principal forma de expressão se mostrou, por um lado, como um instrumento eficaz de mudança de valores e, por outro, como uma estrutura passível de ser apropriada pelos idealizadores das mudanças apresentadas, tanto para o seu benefício quanto para o benefício dos grupos sociais envolvidos (SOARES, 2015, p. 288).

Importante frisar que a Nova Museologia não é um marco do passado, como pode dar a entender a citação acima. O MINOM é uma entidade ainda em funcionamento, uma vez que a função social dos museus permanece como paradigma museológico e desafio para implementação nos museus. Como a própria entidade anuncia, atualmente, “O MINOM agrupa, numa vasta plataforma de tendências e de organismos, indivíduos dedicados a uma museologia activa, interactiva, preocupados com a mudança social e cultural” (MOVIMENTO, c2022). Hoje, todavia, fala-se mais em uma Museologia Social e/ou Sociomuseologia³, mas os novos termos não são mais do que uma tradução mais adequada dos preceitos da Nova Museologia.

3. Segundo o poeta e museólogo Mario de Souza Chagas, um dos expoentes da Museologia Social no Brasil, há diferenças de praxis entre a Museologia Social e a Sociomuseologia, podendo a primeira ser caracterizada como uma museologia de ação.

No contexto de surgimento da Nova Museologia, foram muito evidenciados os chamados ecomuseus, experiências de fortalecimento da função social do museu, por meio da valorização do patrimônio das comunidades ao ponto de utilizá-lo no desenvolvimento local. De acordo com Rivière, um dos precursores dessa experiência museológica, o ecomuseu age sobre um território de forma a exprimir o patrimônio (o construído e as diversas manifestações constitutivas da vida cultural) como uma mediação, ou relação específica, entre o homem e a natureza:

[...] ele [o ecomuseu] se compõe de bens, de interesses científicos e culturais reconhecidos, representativos do patrimônio da comunidade que serve: bens imóveis não construídos, espaços naturais selvagens, espaços naturais humanizados; bens imóveis construídos; bens móveis; e bens integrados. Ele compreende um centro de gestão, onde estão localizadas as suas estruturas principais [...], percursos e estações para a observação do território que ele compreende, diferentes elementos arquitetônicos, arqueológicos, geológicos, etc., assinalados e explicados (RIVIÈRE, 1978, *apud* DEVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 74).

O conceito de ecomuseu, portanto, leva em consideração todo o patrimônio de uma dada comunidade, pensa a cultura e o patrimônio de maneira plural, integral e endógena. No entendimento de Hugues de Varine (1987), um dos intelectuais criadores do conceito de ecomuseu, o comum equívoco das políticas culturais está em priorizar a cultura de uma minoria, a cultura da elite. Para o autor, embora o patrimônio material e imaterial pertença ao conjunto da sociedade, são as elites que têm tido o privilégio de usufruí-lo, assim como, por deterem o controle dos meios institucionais, são elas que exercem a função de *árbitro do gosto*, determinando os parâmetros para a seleção do que vem a ser arte e cultura. As classes médias, por sua vez, abdicam de sua própria cultura

para apontar para essa cultura das elites, tendo em vista adquirir com ela respeito e ascensão social. Ainda no entendimento do autor, as classes trabalhadoras estão distantes dessa cultura das elites e não sentem qualquer atração por ela. Possuem culturas próprias, muitas vezes sofisticadas, mas estas são desvalorizadas e abafadas, restando internalizadas pelas comunidades, sem qualquer expressão externa, sempre assediadas pelos meios de comunicação. É diante desse contexto cultural, atravessado pelas lutas de classes e pela exclusão de grupos sociais, que Varine vislumbra a atuação do museu, de forma a valorizar a cultura em sua pluralidade, dando visibilidade a valores e práticas culturais negadas nos discursos culturais estabelecidos. Varine pensa uma ação cultural que escute as demandas dos diferentes componentes da sociedade e, conjuntamente, se alcance soluções para a vida cultural. Neste sentido, o autor aponta para uma animação cultural conscientizante, tendo em vista o desenvolvimento comunitário a partir dos interesses da própria comunidade. E essa ação cultural, no entendimento do autor, não poderia deixar de ser subversiva, pois visa a transformação das estruturas, abrindo espaço às relações, decisões e intervenções coletivas. O pensamento de Varine, como é possível perceber, volta-se para uma prática de museu tendo em vista a democratização dos meios de gestão da cultura.

Relevante neste contexto de revisão do papel dos museus e da museologia na sociedade é a museóloga paulista Waldisa Rússio Camargo Guarnieri, cujo trabalho e pensamento possui grande capilaridade no contexto brasileiro dos anos 1980. Guarnieri compreende a museologia como ciência do “fato museológico” ou “fato museal”, ou seja, como ela mesma explica, a disciplina voltada para a relação do homem, enquanto sujeito perseguidor do conhecimento, com o objeto, enquanto testemunho da realidade, da qual o homem faz parte e tem capacidade de agir. Essa relação, a do “fato museológico”, seria fruto do exercício da consciência do homem, na medida em que ele atribui significados às coisas. O museu seria a base onde o “fato museológico” se

realizaria, uma vez que “essa relação profunda se faz num cenário institucionalizado” (GUARNIERI, 1981, p. 123). Essa concepção de museologia de Guarnieri é insistentemente repetida por ela, em seus textos e discursos, numa defesa do papel social do museu. Inês Gouveia (2018), em sua tese de doutorado sobre Guarnieri, mostra como o pensamento da museóloga estava atrelado à sua prática profissional, uma vez que a ideia central de seu pensamento, a de fato museológico, não é algo abstrato, mas factível. Aliás, o fato museológico, segundo Guarnieri, não está presente em todos os museus, mas apenas naqueles cujos trabalhos favorecem um ambiente no qual é garantido ao homem agir diante do objeto musealizado, sendo que é justamente nesse campo de ação, do homem em relação ao objeto, que se configura o museu e o campo da museologia. Nas palavras de Gouveia:

Enfatizo, desse modo, que no Brasil nos anos 1980, a compreensão teórica da Museologia – que teve em Waldisa sua principal representante – não estava dissociada da prática. Mesmo com o esforço de pensar os fundamentos de um conhecimento científico, encontrava-se na capacidade de agir a especificidade desse conhecimento. Isso sem dúvidas pode ser relacionado ao fato de que a trajetória de Waldisa Rússio não se dissociou do ambiente do museu e da atividade profissional prática, o que lhe deu uma escala objetiva para cotejar a teoria que formulava (GOUVEIA, 2018, p. 204).

Guarnieri entendia o museólogo enquanto trabalhador social, ou seja, um profissional cuja atuação interferia nos rumos da sociedade e, por isso, demandava uma formação não apenas técnica, como também política. Para ela, o trabalho museológico constituía uma potência de “transformação social” e, por isso, não poderia ser executado de maneira alienada, mas com consciência desta potência. Apoiada em Paulo Freire, que entendia a fuga da

função política do trabalho como uma opção pela continuidade de uma sociedade baseada na injustiça, Guarnieri também enfatizava a necessidade do museólogo assumir seu papel social e exercê-lo com responsabilidade, apontando não para a permanência, mas para a transformação da sociedade (GOUVEIA, 2018).

Guarnieri entende que os bens culturais são criados na medida em que o homem atribui valor às coisas, mas, para ela, tal atribuição não deveria ser privilégio de uma “inteligência”, entre aspas como usa a autora, mas atribuição de “extensas camadas da população”, pois aqui não se trata apenas de atribuir “valor”, mas de atribuir “valor social” (GUARNIERI, s.d, p. 121-122). Ao explicar o museu enquanto instituição na qual se realiza o “fato museológico”, a autora esclarece se apoiar no sentido do termo “instituição” dado por Marilena Chauí, esta por sua vez apoiada em Gramsci, segundo o qual, para existência de uma dada instituição, seria imprescindível o “reconhecimento público” (GUARNIERI, 1985, p. 150). Neste sentido, o museu só existiria enquanto tal quando encontrasse reconhecimento social, não apenas pelos seus fundadores, mas por uma parcela significativa da sociedade.

De acordo com a autora, a ação de valorização do bem cultural poderia partir, num primeiro momento, de uma minoria, mas seria imprescindível alcançar a “sanção social”. A autora fala em “consciência” e em “consciência histórica” e entende que apenas no desenvolvimento destas é que se atribui valor socialmente legítimo aos bens culturais e se constitui patrimônio cultural, sendo este um relevante meio para melhor compreensão do momento em que estamos na história. Todavia, Guarnieri se distancia daqueles que, autoconsiderando-se grupos seletos, se apoiam num discurso da competência para legitimar seu papel pedagógico de conscientização das massas. Para Guarnieri, é num trabalho junto às populações que emergem os valores e os questionamentos necessários para se pensar um futuro possível para a sociedade brasileira:

Nossa tarefa é, realmente, construir uma memória e uma grande, uma gigantesca indagação; registro e questionamentos que nos situarão no presente e nos levarão ao futuro dentro de uma utopia sonhada, “fase que antecede ao plano, inserida nos possíveis do futuro”, contidos nas realidades presente e passada.

A ação pode pertencer, numa primeira fase, à “inteligência”, a uma minoria: mas a indagação da verdade como fator de consciência deve ser feita no nível das mais extensas camadas da população (GUARNIERI, s.d., p. 122).

A dimensão formativo-educativa do patrimônio cultural aparece, portanto, enquanto capacidade de uma atribuição compartilhada de valor para a constituição dos bens culturais comuns. Nesse processo, segundo Waldisa Guarnieri, emerge o patrimônio cultural, enquanto referência para a memória social, tendo em vista a construção de uma “utopia”, de novas possibilidades para a organização social, ou, para ser mais fiel à autora, tendo em vista que “a informação passada pelo museu facilite a ação transformadora do Homem” (GUARNIERI, 1985, p. 148). Seria equivocado então o movimento de conceber o museu enquanto mero lugar de guarda e de disseminação de conhecimento (função comunicacional), porque o próprio museu deveria ser respaldado pela sociedade. No lugar de “difusão”, Guarnieri prefere falar em “socialização do patrimônio”, tendo em vista “orientar o futuro”, pois, segundo a autora, “não é possível falar em comunicação sem as pessoas e em socialização excluindo a sociedade, a começar pela comunidade e seus segmentos” (GUARNIERI, 1987, p. 169).

Mário Chagas (2011) também admite que tradicionalmente os museus atuavam na sociedade como representantes das classes hegemônicas, preservando seus registros da memória e divulgando sua visão de mundo, bem como funcionaram enquanto “dispositivo ideológico do estado”. Todavia, o autor chama nossa atenção para

um processo de transformação pela qual alguns museus vêm passando nas últimas três décadas, processo no qual se verifica uma apropriação cultural e uma democratização, não apenas do acesso ao museu, mas da própria instituição – processo que mostra haver uma constante ação recíproca entre a museologia e o museu, conquanto este não seja o objeto teórico daquela. Certos museus surgem como uma ferramenta para “democratizar a democracia”, a serviço dos movimentos sociais, de diferentes grupos étnicos, sociais e familiares, e de proposição de outra globalização, diferente daquela que muitos museus ajudaram a construir. Os museus, na visão de Chagas, são lugares de poder e, por isso, de combate, conflito, litígio e resistência. Para o autor, o que se verifica nos museus é um “alargamento do espectro de vozes institucionais” culminante em uma “flexibilização das narrativas museográficas”.

Acionados pelos movimentos sociais como mediadores entre tempos distintos, grupos sociais distintos e experiências distintas os museus se apresentam como práticas comprometidas com a vida, com o presente, com o cotidiano, com a transformação social e são eles mesmos entes e antros em movimento (museus biófilos).

No entanto, diante de um ente devorador como o museu, tantas vezes chamado de dinossauro ou esfinge, não se pode ter ingenuidade. É prudente manter por perto a lâmina crítica e da desconfiança. Ele é ferramenta e artefato, pode servir para a generosidade e para a liberdade, mas também pode servir para tiranizar a vida, a história, a cultura; para aprisionar o passado e aprisionar os seres e as coisas no passado e na morte (museus necrófilos). Para entrar no reino narrativo dos museus é preciso confiar desconfiando (CHAGAS, 2011, p. 7).

Como podemos ver, os campos do patrimônio cultural e da museologia são convocados a participar e agir diante do emergente contexto de redemocratização do país. Os museus e os órgãos de gestão do patrimônio cultural não podem mais se reproduzir como lugar de culto do passado e de reafirmação de narrativas hegemônicas. São chamados a exercer papel na consolidação da democracia e na construção conjunta de estruturas sociais mais justas e igualitárias, abrindo espaço para o pensamento crítico sobre o passado, de maneira a permitir pensar novas possibilidades para o futuro. O DPH assume para si esse papel na sua atividade museológica, o que fica evidente nas narrativas expográficas que constrói, como veremos mais adiante.

Panorama institucional: o DPH

O Departamento do Patrimônio Histórico (DPH), criado em 1975, na estrutura da também nova Secretaria Municipal de Cultura (SMC) da cidade de São Paulo, surgiu como órgão municipal dedicado à salvaguarda do patrimônio cultural local. O órgão, constituído por três divisões – a Divisão de Arquivo Histórico, Divisão de Iconografia e Museus (DIM) e a Divisão de Preservação (DP) – foi mantida sem muitas alterações até meados dos anos 2000.

Analisaremos aqui as exposições elaboradas pelo DPH, com protagonismo da Divisão de Iconografia e Museus (DIM), a qual seria o embrião do atual Museu da Cidade de São Paulo (ARRUDA, 2014), em funcionamento desde 2010 e vinculado, a partir de 2018, ao Departamento dos Museus Municipais. Nossa análise, como dito anteriormente, se dedicará especificamente às exposições criadas nos períodos de 1983-1985 e 1989-1992, de forma a perceber as mudanças e permanências nas narrativas museológicas disseminadas pelo órgão municipal na construção de uma memória sobre a democracia e a ditadura civil-militar. As bonecas de exposições aqui estudadas foram depositadas no acervo da DIM, agora sob a guarda do Museu da Cidade de São Paulo.

Todavia, é bom ter claro que a prática de guarda e preservação das bonecas, infelizmente, não foi adotada em relação a todas as iniciativas expositivas do DPH, sendo que esse acervo contém um indício do que foi realizado pelo órgão ao longo do tempo. Tal acervo, porém, de volume significativo, nos permite ter uma ideia dos projetos e proposições do órgão em diferentes momentos de sua trajetória. Permite perceber não apenas as narrativas expográficas por ele elaboradas, como também suas pesquisas e traços da política de acervo. Por isso, preferimos falar aqui em narrativas museológicas, e não apenas expográficas, uma vez que estamos diante de diversas operações executadas por um órgão voltado ao âmbito dos museus e à prática museológica. Mediante essas práticas, por meio de pesquisas, de gestão do acervo e de exposições, narrativas são constituídas, sendo estas que desejamos melhor entender.

A produção museológica do DPH inicia em 1977, quando são implementadas as primeiras exposições do Museu de Rua, projeto que desenvolveu totens para a exibição de imagens nos espaços abertos da capital paulista, como calçadas, ruas e praças. A administração do Prefeito Mario Covas (1983-1985) configura-se como um dos férteis períodos da atividade museológica do órgão, quando foi criado o Programa Museu Comunidade e se tentou criar o Museu da Cidade, o que acabou por não acontecer na época. As exposições do DPH espelham esse momento de fertilidade, com projetos voltados a questões políticas e sociais. A administração do Prefeito Jânio Quadros (1986-1988) constitui um momento de arrefecimento dessas atividades, como poucas realizações do DPH, órgão desvalorizado e desprivilegiado na ação do governo. O arquivo reflete esse momento, havendo poucos registros de bonecas de exposições. A administração da Prefeita Luiza Erundina (1989-1992) retomou os trabalhos da DIM, sendo possível perceber não apenas uma expansão, mas particularidades tanto na motivação dos projetos quanto nas narrativas expositivas. No período, foi implementado o conceito de cidadania cultural, elaborado pela então secretária municipal da cultura, Marilena Chauí. O novo conceito deu origem

a uma série de diretrizes teórico-metodológicas na gestão municipal da cultura que influenciaram sistemicamente o *modus operandi* do DPH, com veremos de maneira sumária mais adiante.

Privilegiamos em nossa pesquisa a DIM/DPH nas gestões de Covas e Erundina – excluindo aquela de Quadros –, visto serem os momentos de maior atividade do órgão e, conseqüentemente, produzirem um arquivo mais robusto de suas atividades. Em ambos governos é possível perceber um órgão ativo e conectado com as questões provindas da sociedade naqueles anos, sendo essa conexão o interesse de nosso estudo.

As exposições aqui analisadas seguem um modelo expográfico muito semelhante. São, em grande maioria, painéis constituídos por imagens e texto. Isso porque essas exposições estavam muito ligadas a uma das seções da DIM, denominada Museu Histórico da Imagem Fotográfica da Cidade de São Paulo, que tinha por finalidade divulgar o acervo iconográfico da cidade, reunido também na própria DIM, por meio de outra seção, denominada Arquivo de Negativos, detentora de amplo acervo, sendo as imagens mais antigas datadas de 1860 (SÃO PAULO, 1985a). O Museu Histórico da Imagem Fotográfica, portanto, elaborava suas exposições por meio de pesquisas realizadas não apenas em acervos externos, mas no da própria DIM. Ademais, em alguns casos, se apoiava em novas imagens captadas pela DIM, fruto de seu empenho em gerar novos registros iconográficos sobre a cidade. Desta forma, as exposições refletem, por vezes, também a política de acervo da DIM que, via de regra, alimentava-se da cidade e para ela se destinava.

No que se refere propriamente à narrativa museológica, estamos interessados em perceber a “dimensão intelectual-formativa” do museu e sua “função organizativa-formativa-educativa”, com capacidade de ordenar sentidos e de inferir na memória discursiva (BORGES, 2014). Por isso falamos aqui em narrativas museológicas enquanto “discursos produzidos/instituídos pelos museus”, num campo de disputa e de tensão estabelecidos ao interno da sociedade e na relação museu e sociedade.

O museu é sujeito-ator de suas narrativas (narrativas museais), pelas quais faz representar em seus interlocutores (visitantes, experts, críticos, parceiros etc.) a sua construção/interpretação da realidade. A narrativa museográfica opera a passagem do visível/observável ao nomeável e ao exibível, cuja discursividade mobiliza/afeta memórias, identidades e estabelece sentidos estabilizantes concernentes ao que é exposto. A discursividade museal transporta e desloca a realidade, reordenando-a e ressignificando-a mediante uma representação de segunda instância (BORGES, 2014, p. 235).

É neste sentido que entendemos a exposição como “um aparato tecnoconceitual, comunicacional e discursivo que permite ver completa e perfeitamente a coisa tal como ela se apresenta aos sentidos” (BORGES, 2014, p. 237). Essa capacidade do museu de inscrever discursos na “ordem do simulacro” o integra na estrutura político-ideológica da sociedade. Todavia, o museu tanto pode trabalhar na consagração de discursos hegemônicos, como pode empenhar-se naqueles contra-hegemônicos; tanto pode dirigir-se à sociedade para fortalecer o existente, como pode trabalhar junto à sociedade para a criação de novas práticas discursivas. Ao aplicar aos museus a tipologia gramsciana de intelectuais, é possível distinguir dois tipos de museus:

[...] a) *museu-intelectual tradicional* – aquele que se atém ao já-existente, ao capital (cultural e simbólico) acumulado e que tem como eu-ideal uma projeção de autonomia, para existir e atuar, em relação às forças sociais e mesmo que paira acima delas, dando-se como única responsabilidade exercer, dentro de sua área de competência, seu papel de agente cultural; trata-se de

museus heterocriados, cuja narrativa é em terceira pessoa e produzem um discurso do outro (por ex., dos curadores) e para o outro (o visitante) – isto é, em que sujeito-museu e sujeito-visitante, em grande proporção, não coincidem, sendo dissimétricos (em geral, essa classificação se aplica aos museus de arte, aos de ciência e aos de história natural e etnográficos); b) *museu-intelectual orgânico* – aquele que a) está consciente de sua filiação a um grupo social ou à determinada conjuntura política, b) o criado por segmentos ou frações sociais específicas e no contexto de lutas e contingências sociais e políticas específicas; museus autocriados (são exemplos desse tipo de museu: ecomuseus, museus de comunidade, museus de favela, museus indígenas (criados por grupos indígenas) [...]) (BORGES, 2014, p. 238, grifos nosso).

Em suma, interessa-nos perceber nas ações museais do DPH, nos períodos estudados, até que ponto as narrativas museológicas apontam para a diversidade social e para a superação de narrativas hegemônicas. Até que ponto são originadas pelas comunidades e construídas junto com elas e até que ponto permitem o alargamento de vozes institucionais e a flexibilização de narrativas. Interessa-nos perceber o quanto essas ações museais configuram na DIM/DPH um “museu-intelectual orgânico”, constituidor e propagador de novas narrativas, comprometidas com a transformação social, um museu atento aos novos ventos da museologia, consonante com o contexto político-social brasileiro, de base democrática, que se buscava fundar no país naquele período.

Narrativas museológicas de 1983 a 1985

Foi durante a administração municipal de Mario Covas (1983-1985) que o DPH começou a abordar em suas exposições temas relacionados à democracia e que, conseqüentemente, tangenciavam a questão da ditadura. O Brasil atravessava ainda um período de transição do governo ditatorial para o democrático, tendo sido o prefeito nomeado pelo Governador Franco Montoro e aprovado pela Assembleia Legislativa, sem consulta popular. Na nova gestão municipal, a Secretaria Municipal de Cultura passou a ser gerida por Gianfrancesco Guarnieri, teatrólogo ligado à esquerda brasileira. Havia, desta maneira, certa expectativa com relação à gestão, que se mostrava comprometida com a abertura à democracia.

As exposições elaboradas pela DIM nesse período refletem o entusiasmo dos técnicos e gestores frente ao contexto sociopolítico que ganhava força no país. Podemos destacar, entre os trabalhos mais relevantes do órgão, a exposição *História das Eleições no Brasil*, montada na Praça da Sé, em fevereiro de 1984. A exposição foi ainda levada a inúmeros bairros da cidade, tendo ultrapassado a marca de um milhão de visitantes (SÃO PAULO, 1985b, p. 1), além de ter sido exibida em algumas cidades do interior do Estado e em capitais de outros Estados. Em 1984, o Brasil estava em plena campanha das Diretas Já, um movimento suprapartidário em prol do retorno das eleições diretas para presidente da república (CENTRO, c2009). A campanha buscava apoiar o projeto elaborado conjuntamente pelos partidos de oposição e apresentado ao Congresso Nacional pelo deputado federal Dante de Oliveira (PMDB-MT), que propunha uma emenda constitucional para o retorno do pleito popular para presidente e vice-presidente. Malgrado as inúmeras manifestações nas ruas pelas Diretas Já, a emenda de Dante de Oliveira não conseguiu os votos necessários e a eleição se deu de forma indireta, elegendo Tancredo Neves e José Sarney, do Partido do Movimento Democrático Brasileiro (PMDB), como presidente e vice respectivamente. Isso porque o partido do governo era maioria no

Congresso e alguns partidos de oposição, como o PMDB e o Partido Trabalhista Brasileiro (PTB), conquanto apoiadores da campanha Diretas Já, preferiram abrir negociação “pelo alto” de modo a garantir um candidato próprio nas eleições indiretas.

Foi no contexto da campanha Diretas Já que a exposição *História das Eleições no Brasil* foi elaborada, como forma do órgão municipal assumir para si a “tarefa educativa de divulgar o processo eleitoral da República” (SAMPAIO, 1985, p. 7). Assim, o DPH buscava contribuir para a aprovação da emenda constitucional proponente da eleição direta para presidente, sendo objetivo da exposição “fornecer subsídios e elementos para um maior esclarecimento da problemática como também motivar e aguçar a consciência da população paulistana” (SEGATTO, 1985, p. 9). Apontava, portanto, diante de um contexto de mobilização popular, para a “pedagogia política das massas”, como o próprio coordenador da exposição reconhece (SEGATTO, 1985, p. 9). A exposição, por tratar das eleições na perspectiva histórica, colocava o museu como um “instrumental para a compreensão e explicação da presença do passado como força que permeia o presente”, sendo o passado entendido como “agente ativo da criação do futuro” (SEGATTO, 1985, p. 9).

Organizada cronologicamente, a narrativa da exposição *História das Eleições no Brasil* é dividida em quatro blocos: 1989-1930, 1930-1945, 1945-1964 e 1964-1985. A disposição do conteúdo segue, portanto, um ordenamento cronológico sem muitas novidades, marcado por uma consagrada organização dos marcos da história política do Brasil: respectivamente, a Primeira República, a Era Vargas, a República Populista e a Ditadura Militar. Apesar da cronologia não ter por Referências balizares os marcos da história do sistema eleitoral brasileiro propriamente dito, a narrativa é construída a partir de momentos relevantes dessa trajetória. O primeiro desses momentos é a Constituição de 1891, que instituiu o voto universal (apesar da categoria “universal”, naquele momento, excluir mulheres e analfabetos, ou seja, a maior parte da população). No período

após a Revolução de 1930, são estabelecidos como marcos dessa narrativa o código eleitoral de 1932 – com destaque para a conquista do voto feminino –, as eleições de 1933, a Constituinte de 1934 e a eleição indireta de Vargas. Destaca o golpe de Getúlio Vargas, em 1937, como momento de ruptura, fruto de “articulações golpistas”, sendo reconhecido o Estado Novo como uma ditadura.

O período seguinte ao Estado Novo é entendido como “redemocratização” e todos os pleitos presidenciais então ocorridos são abordados distintamente na narrativa expográfica, sem saltar nenhum deles, até se chegar ao “Regime Autoritário” e às “Eleições Indiretas” instituídos em 1964. O golpe é entendido como resultado de “forças conservadoras”, aliadas ao imperialismo norte-americano, cujo projeto aglutinou diversos setores e instituições da sociedade brasileira – razão pela qual o regime ditatorial imposto a partir dessa conjuntura é denominado de civil-militar. Interessante perceber que o texto da exposição fala do período após 1964 como “ditadura” – embora o termo seja utilizado em um único momento no texto – e admite ter sido resultado de um “golpe”, que instituiu um “regime autoritário”.

Apesar disso, em momento algum a exposição faz uso do adjetivo militar ou civil-militar para se referir ao governo, à ditadura ou ao regime, sendo que muitas vezes a palavra “regime” aparece solta no texto, sem nenhum adjetivo que explicita de que regime se trata. Existe, portanto, um certo apagamento do protagonismo dos militares na condução da ditadura. Na passagem pela ditadura, a exposição continua fiel ao seu tema, as eleições, mostrando como o regime vigente (eufemisticamente chamado de autoritário) buscava interferir e controlar a escolha dos governantes (presidente da república, governadores e prefeitos) que eram nomeados, bem como reduzir o poder do legislativo e do judiciário. A exposição se acanha a aprofundar-se no que se refere à perda de direitos e às perseguições ocorridos durante a ditadura. Sobre isso, a frase mais atrevida se limita a generalizar que “ainda nesse momento, violência, prisões, intervenções em sindicatos e outras entidades

tornaram-se norma. Abria-se aí um dos mais negros e longos períodos de ditadura da história brasileira” (SÃO PAULO, 1985b, p. 99). Sobre o Ato Institucional nº. 5, o AI-5, de 1968, afirma apenas que concedeu “maiores poderes excepcionais ao regime“, além de não fazer qualquer alusão às três vezes em que o Congresso Nacional foi fechado.



Reprodução de página do livro: Secretaria Municipal de Cultura. Departamento de Patrimônio Histórico. Divisão de Iconografia e Museus. *História das Eleições no Brasil*. São Paulo: DPH, 1985. Na foto, utilizada na exposição História das Eleições no Brasil, vemos políticos do MDB em passeata, no Rio de Janeiro, em 1974.

Política e ideologicamente – sob os auspícios de um órgão de cultura subordinado à gestão municipal de Mario Covas –, os protagonistas da luta pela democracia são também muito bem delimitados pela exposição. Em vista disso, o movimento estudantil não é mencionado, nem tampouco os movimentos dissidentes, ou as greves operárias de 1979. É possível depreender do texto que a luta entre “autoritarismo” – termo abundantemente utilizado – e “democracia” fora travada apenas no campo da institucionalidade.

De forma que todo o movimento de “Resistência Democrática”, de acordo com a exposição, fica restrito ao protagonismo do Movimento Democrático Brasileiro (MDB) (CENTRO, c2009), cuja fundação data de 1966, no contexto do sistema de bipartidarismo instaurado no país naquele período, em decorrência da abolição dos diversos partidos então existentes, e, em seguida ao PMDB, fundado em 1980, com a extinção em 1979 do bipartidarismo, em função do que à época se chamou de abertura lenta e gradual, com a relativa flexibilização do regime ditatorial. Dada essa conjuntura político-partidária, o MDB/PMDB constitui o grupo aglutinador das forças oposicionistas, reunindo políticos das mais variadas tendências políticas em oposição ao partido do governo federal, a Aliança Renovadora Nacional (Arena). A narrativa da exposição dava ênfase a esse movimento, sendo os personagens de destaque Ulisses Guimarães, Barbosa Lima Sobrinho, Orestes Quércia, General Euler Bentes Monteiro e Franco Montoro, entre outros. Na publicação síntese da exposição, editada após o pleito presidencial de 1985, este é entendido como caminho necessário à superação da ditadura e rumo à democracia, embora esse processo não fosse fruto do pleito popular anteriormente desejado, como fica explícito:

Com a vitória da *Aliança Democrática* a 15 de janeiro de 1985 no Colégio Eleitoral, elegendo Tancredo Neves e José Sarney para os postos máximos da República, abrem-se possibilidades de superação do autoritarismo que viveu nos últimos 21 anos. Através da transição democrática que se inicia, começam a ser criadas as perspectivas e as bases que poderão vir a ser capaz de institucionalizar uma nova ordem, efetivamente democrática e pluralista, como até agora não houve na história brasileira: a Nova República (SÃO PAULO, 1985b, p. 115).

A exposição, por meio das imagens, constrói uma personagem que percorre toda a narrativa expográfica: as massas nas ruas. Ao longo de toda a exposição, imagens mostram a participação de grandes contingentes populacionais nas ruas e praças em comícios de campanha eleitoral, como as de Rui Barbosa e de Nilo Peçanha, nos anos 1910; de Júlio Prestes, em 1929; de Dutra, em 1945; do Marechal Lott e João Goulart; de Jânio Quadros e de Adhemar de Barros, em 1960. A participação popular é também mostrada em momentos de celebração da política, como a comemoração da posse de Prudente de Moraes, em 1894; a chegada de Hermes da Fonseca no Rio de Janeiro, em 1911; a comemoração pela vitória da Revolução de 1930; assim como o acompanhamento do placar eleitoral em praça pública, em 1955.

A participação popular é colocada também como combativa, como nas manifestações da Aliança Liberal, em 1929; no comício pela Constituinte, em 1932; no comício de mulheres, em 1933; no comício da União Democrática Brasileira (UDB), em 1937; no comício pela redemocratização e anistia, em 1945; no comício do Movimento Democrático Brasileiro (MDB), em 1974; até chegarmos às imagens da campanha pelas Diretas Já, em 1984 (protagonizada pelo PMDB). Encontramos apenas uma imagem de oposição popular ao golpe de 1964. Trata-se de uma manifestação ocorrida, na Cinelândia, no Rio de Janeiro, logo após os acontecimentos que levaram os militares ao poder. Estranhamente, mesmo com essa exaltação às massas populares, inexistiu qualquer menção à luta pela Anistia, em 1979. As imagens das massas nas ruas, enfim, colocam o movimento popular como protagonista da história política brasileira, narrativa que, pelo que pode ser discursivamente deduzido, objetivava mobilizar a população paulista em prol da campanha das Diretas Já.

Apesar do reforço da importância da população nas ruas, os sujeitos históricos, viabilizadores do ordenamento político regido pela democracia não são esses contingentes, mas a classe política. Não por coincidência, a única personagem que aparece num palanque nas imagens da campanha Diretas Já é um político, nada menos

que o então governador do Estado de São Paulo, Franco Montoro. A exposição visa mobilizar a população para as manifestações, ao mesmo tempo em que busca explicitar quem são os protagonistas dessa história, os sujeitos em que essa população deve confiar para a condução dos rumos da Nova República. Os políticos do MDB/PMDB, alguns muito bem determinados, são os grandes sujeitos dessa narrativa, aqueles que resistiram à ditadura e, mesmo quando o peso do autoritarismo recaía sobre o país, estavam ali para manter um mínimo de respeito à norma democrática. Aqui vemos claramente como está em operação a língua do Estado, em um discurso didático-político, ou seja, ideológico, que usa como recurso a função formativa-educativa do museu, mesmo que tenha, como contexto, a luta pela democracia.

Um ano após a exposição *História das Eleições no Brasil*, em maio de 1985, a DIM, ainda na gestão de Mario Covas, elaborou outra exposição dotada do mesmo empenho em acompanhar os acontecimentos políticos daquela época. Trata-se da exposição *Constituintes e constituições brasileiras*, exibida na Praça Patriarca, em São Paulo, em frente ao Edifício Matarazzo – à época, sede de administração do Banespa e, atualmente, sede da Prefeitura Municipal de São Paulo. Após a realização da eleição presidencial, mesmo que de forma indireta, amplos setores da sociedade reivindicavam a redação de uma nova constituição, de base democrática. A exposição vinha ao encontro dessa reivindicação por uma nova constituição, a qual era entendida, inclusive pela DIM, como uma resposta à aspiração de “diversos setores da sociedade civil brasileira” que, desde a década de 1970, reclamava a convocação de uma Assembleia Nacional Constituinte. Clamor que, nos anos 1980, ganhava mais força e passava a ocupar as ruas, uma vez que o país atravessava por uma nova fase de sua história, chamada de “transição democrática” (SÃO PAULO, 1985c, p. 1).

Em termos de modelo expográfico, a nova exposição não se diferenciava da exposição anterior, sendo constituída por imagens e textos exibidos em 28 painéis, sustentados em bases de concretos.

Continha fotografias, caricaturas, cartazes, ilustrações e recortes de jornais compulsados na pesquisa realizada pelos técnicos da DIM. A relação genética entre as duas exposições fica clara quando percebemos o reaproveitamento de trechos da exposição anterior no corpo de textos da nova exposição. Fato que indica também que essa exposição é um desdobramento da pesquisa feita para a exposição sobre as eleições no Brasil. A exposição dedica dois painéis à constituinte imperial e, depois, parte para as inúmeras constituintes convocadas durante o período republicado, sempre adjetivadas de alguma maneira. O texto refere-se à constituinte de 1891 como “republicana”, denomina de “corporativa” a de 1934, a de 1937 como a “do Estado Novo”, a de 1946 de “democrática”, e as constituintes de 1967 e 1969 de “da ditadura”. Por fim, trata da luta pela “Nova Constituinte”, assunto este que ocupa seis painéis, o que revela a importância concedida às questões do presente, tidas como virtuais moldadoras de um futuro livre de traços autoritários e sob os auspícios do modelo político-econômico consagrado como democrático de direito.

A ditadura civil-militar, imposta a partir de 1964, é tratada nos mesmos termos da exposição anterior, a qual teve partes do texto sobre o tema literalmente aproveitados. A novidade narrativa da nova exposição consiste nas alusões à cassação de mandatos e à supressão de direitos políticos (especialmente com base no AI5), que atingiram políticos e demais cidadãos (em particular, professores, pesquisadores, artistas). O termo “ditadura”, mesmo que sem especificação⁴, é amplamente utilizado, estando no título de três dos painéis denominados “A CONSTITUIÇÃO DA DITADURA”. O termo “regime” também aparece acrescido do adjetivo “ditatorial”. É feita menção à reabertura do Congresso, e em que fica implícito que alguma vez o Congresso Nacional fora fechado – cabe, entretanto,

4. A especificação serve, por exemplo, para distinguir, especialmente em termos de sujeito do governo, a do Estado Novo (uma ditadura exercida por governante civil) da instaurada em 1964 (uma ditadura que, embora tivesse uma sólida base civil, era exercida por generais-presidentes).

ao visitante a responsabilidade por essa leitura ou suposição. Ou seja, o fechamento do Congresso, ainda que não mencionado, ressoa interdiscursivamente no termo reabertura. A mesma estratégia narrativa que expõe um fato mas silencia sobre o agente do ato serve para denunciar o domínio do poder executivo sobre o legislativo (e também, embora não explicitado, sobre o judiciário – marcas claras, no corpo político, do regime ditatorial):

Em, 1965, através do AI-2, os partidos são extintos e se estabelecem eleições indiretas para a presidência da República. No início de 1967, o Congresso foi reaberto para aprovar uma nova Constituição para o país, elaborada por uma comissão restrita de juristas. Depois de um rápido e formal referendo do Congresso – expurgado pelas cassações, enfraquecido em seus poderes e amedrontado pelo militarismo – Castello Branco promulga a Constituição, que institucionaliza as normas autoritárias que vinham sendo postas em prática, como por exemplo a centralização do poder, eleição indireta do presidente da República e aprovação de projetos por decurso de prazo (SÃO PAULO, 1985c, n.p.).

Entre as imagens expostas é incluída uma que registra uma invasão policial no Sindicato dos Portuários de Santos, ocorrida logo após o golpe de 1964. Trata-se da única alusão à atuação da força policial contra entidades da sociedade civil. A “resistência democrática” à ditadura limita-se aqui à sinédoque da luta por uma nova constituinte. A narrativa inicia com a aglutinação de amplas forças democráticas e opositoras no Movimento Democrático Brasileiro (MDB), considerado como aquele que ocasionou derrotas ao regime nos pleitos eleitorais a partir de 1974. A narrativa dessa exposição, todavia, admite que paralelamente à resistência do MDB, existia a resistência da sociedade civil, articulada em movimento sindical, estudantil, na Igreja, em associações de bairros e em

entidades de advogados, cientistas e jornalistas, entre outros. Pontua que a luta por uma nova constituição se dá pela criação de uma constituinte livre e soberana, democrática e pluralista⁵. Novamente a luta é protagonizada pelo MDB, mas depois apropriada por outras frentes que, reunidas, legitimam a nova constituinte:

Lançada logo nos primeiros anos do regime ditatorial [a luta por uma nova constituinte], na década de setenta começa a ser incorporada por diversos setores da oposição: em 1971, num seminário do MDB em Recife é aprovada, ainda de forma discreta, a necessidade da Constituinte; na sua Convenção de 1977 o MDB incorpora a ideia de Constituinte em seu programa; também em 1977 na reunião anual da Sociedade Brasileira pelo Progresso da Ciência (SBPC) é aprovada moção pela Constituinte; e no mesmo ano é lançada a “Carta aos Brasileiros”, assinada por significativos representantes da intelectualidade e dos meios jurídicos. A seguir, em todas as manifestações da sociedade civil (sindicatos urbanos e rurais, Igreja, Ordem dos Advogados do Brasil (OAB), Associação Brasileira de Imprensa (ABI), Sociedade Brasileira pelo Progresso da Ciência (SBPC), União Nacional dos Estudante (UNE) e partidos de oposição, a *Constituinte* estará presente como reivindicação fundamental e condição para a democratização efetiva do Brasil (SÃO PAULO, 1985c, n.p).

5. É importante notar aqui um motivo político-ideológico importante. Não podemos esquecer que se trata de exposições de um órgão do governo municipal, daí poder-se atribuir-lhe o rótulo de oficiais, cujo responsável, em última instância, é um agente público, nomeado para administrar a cidade, e que era membro de um partido político “da ordem” (liberal-burguês). Deste modo, a ênfase a movimentos dentro da ordem aparece, embora de modo silenciado, como forte oposição/ negação aos movimentos fora da ordem, em especial às formas de guerrilha, atos terroristas, greves etc.

Ao tratar da luta pelas Diretas Já, são exibidas duas imagens da campanha, sendo uma delas de um ato público das oposições convocado pelo Partido dos Trabalhadores (PT), em novembro de 1983, informação presente na legenda da imagem; e outra, de um comício na Praça da Sé, de janeiro de 1984. A derrota da campanha é narrada como tendo decorrido de uma manobra do regime e do partido do governo, o Partido Democrático Social (PDS). A exposição dá legitimidade à eleição de Tancredo Neves e José Sarney, candidatos da Aliança Democrática estabelecida entre o PMDB e a Frente Liberal, dissidência do PDS, uma vez que decorreu de “uma campanha em praça pública com respaldo popular e de uma articulação política bem sucedida” e que conseguiu vencer “o candidato do regime”, Paulo Maluf. Por via de um interdiscurso, a narrativa reforça os sentidos da exposição *História das Eleições no Brasil*, vendo nessa eleição para presidente da república a abertura de um novo momento, rumo, agora, à Nova Constituinte:

[...] abrem-se possibilidade de superação do autoritarismo que vigiu (sic) nos últimos 21 anos. Através da transição democrática que se inicia, começam a ser criadas perspectivas e as bases para a convocação de uma *Assembleia Nacional Constituinte livre e soberana*, precedida da limpeza do entulho jurídico-político ditatorial (legislação eleitoral, partidária e outras leis de exceção) e de um amplo debate de ideias e concepções. A Constituinte, que agora começa a mobilizar a sociedade e a opinião pública, *poderá vir a ser capaz de institucionalizar uma nova ordem, efetivamente democrática e pluralista, como até agora não houve na história brasileira* (SÃO PAULO, 1985c, n.p., grifos nosso).

A última frase do texto da exposição é basicamente a mesma que fechou a exposição anterior, sobre a história das eleições no Brasil, porque a perspectiva de futuro é a mesma, assim como a

chave de leitura do passado, em termos gerais, se mantém a mesma. A exposição visa “aguçar a consciência histórica da população” (SÃO PAULO, 1985c, n.p.), ou seja, fazer uso da dimensão educativo-formativa do aparato museológico para conseguir respaldo popular para a luta que vinha sendo travada no campo da institucionalidade.

Ainda na administração de Mário Covas, a DIM realizou algumas exposições visando a inclusão de grupos normalmente ignorados ou ausentes nas tradicionais narrativas oficiais da história, o que acaba por evidenciar maior diversidade no conceito de cidadania empregado pela gestão. O órgão desenvolveu a exposição *A Participação da Mulher na Sociedade Brasileira*, inaugurada em 8 de março de 1985, no Dia Internacional da Mulher, tendo por tema a atuação da mulher na política. A iniciativa inovava por criar vínculos com movimentos sociais, ao procurar, no processo de pesquisa, movimentos de mulheres organizados, como União das Mulheres de São Paulo, Departamento Feminino do Sindicato dos Metalúrgicos de São Paulo, Coletivo de Mulheres Negras de São Paulo e Jornal Mulherio, dentre outros.

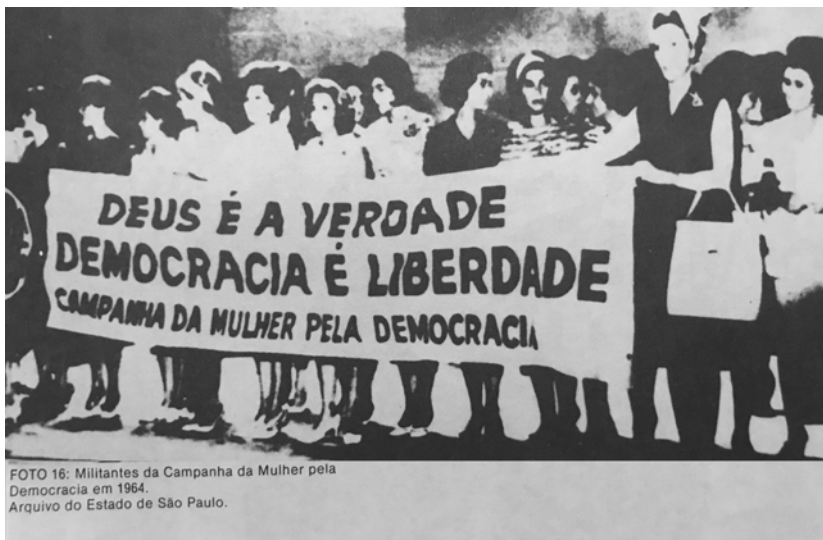
Composta por 65 imagens, entre fotos, cartazes e folhetos, a exposição era constituída por 28 painéis, instalados na Praça da Sé. Lá ficou por um mês, sendo transferida, em maio de 1985, para o Paço Municipal de São Bernardo, num intercâmbio que se tornava comum entre as prefeituras da região metropolitana de São Paulo (DIÁRIO, 1985). A narrativa da exposição buscava dar conta das lutas femininas pelo direito de voto e da atuação da mulher na política, de sua participação nos movimentos sociais e sindicais, como, ainda, da história dos movimentos organizados feministas no Brasil. No convite para a abertura da exposição, a iniciativa do DPH é apresentada como resultado de uma atenção recente à contribuição feminina na estruturação da sociedade, carregada ainda de certo ineditismo:

Durante muito tempo, o estudo sobre as condições e a participação da mulher na vida sócio-política e cultural brasileira foi

relegada a um plano secundário ou até mesmo ignorada. Isso se deveu, em grande parte, à discriminação de que foi objeto a mulher, herança, inclusive da sociedade patriarcal. Só recentemente – na última década, principalmente – é que a história da participação feminina na sociedade brasileira passou a merecer maior interesse, tanto na área acadêmica como fora dela. Os museus, porém, ainda têm resistido em transformar a história da participação feminina num tema importante de suas preocupações (SÃO PAULO, 1985d, n.p.).

A exposição trata, portanto, de uma luta integrante da história da democracia brasileira, uma luta fundamental no processo de democratização do país. Inúmeras são as imagens da exposição que mostram mulheres em passeatas, em discursos políticos com vastas plateias, alçando seus cartazes e faixas. A ditadura militar não é abordada diretamente. A palavra “ditadura”, também sem adjetivação, aparece em apenas um texto da exposição, quando se refere à luta pela Anistia. Esta é situada historicamente, sendo referida conjuntamente à luta pela anistia em 1945 e àquela ocorrida na década de 1970 – técnica narrativa bastante recorrente nessas exposições de caráter histórico-político. O texto mais atrevido da exposição, em alusão ao período militar, refere-se ao movimento estudantil. Ainda assim, entretanto, essa menção é atenuada em sua oposição à ditadura:

Nas décadas de cinquenta e sessenta, o acesso da mulher à universidade aumenta significativamente. Isso contribuiu para sua maior participação no movimento estudantil, nas lutas por melhores condições de ensino, pela autonomia universitária, pela reforma e democratização da educação, além das reivindicações gerais do povo brasileiro, como a necessidade de renovação democrática do País (SÃO PAULO, 1987).



Reprodução de página do livro: SÃO PAULO (SP). Secretaria Municipal de Cultura. Departamento do Patrimônio Histórico. Divisão de Iconografia e Museus. *A participação da mulher na sociedade brasileira*. Coord. José Antônio Segatto. São Paulo: DPH, 1987. Na imagem, vemos mulheres em manifestação, em 1964⁶.

O que não aparece explícito no texto é tangenciado por algumas imagens. Uma fotografia mostra uma mulher em uma manifestação logo após o golpe militar de 1964, sendo na legenda da imagem explicitado o termo “Golpe de Estado”. Deve-se notar que essas exposições de explícito caráter histórico-político, apesar de mencionar (ainda que parcamente) fatos histórico-políticos tais como “golpe de Estado” e “Ditadura” (à época adjetivada como militar e, mais recentemente na historiografia, como civil-militar), em nenhum momento tratam específica e diretamente deles. Talvez sejam chaves

6. Impossível não atentar para o duplo efeito de sentido dessa imagem. Primeiro, pelo que o texto da faixa apregoa (relação orgânica entre Deus (verdade) e Democracia (liberdade). Logo, inseparabilidade entre Deus e Democracia); segundo, pelo próprio movimento de escolha dessa imagem e, conseqüentemente, pela posição político-ideológica dessas mulheres protagonizadas na foto e na narrativa expositiva. Mais uma vez, vemos repetir-se o discurso implícito de oposição/repúdio aos movimentos fora da ordem. O que igualmente fica no não dito é o fato de que a repressão também se estendeu a esses movimentos dentro da ordem (moral e religiosa), igualmente tidos como sediciosos – em especial na fase mais violenta da ditadura (final dos anos 1960 e ao longo da década de 1970).

explicativas para entendermos o lugar de fala dessas narrativas o fato de ser recente a volta à normalidade democrática, de serem oficiais as exposições e sob a autoridade de um prefeito do PMDB. Apesar do apagamento da figura do militar e de uma suavização da luta contra o regime em voga após 1964, essa exposição opera como uma considerável contribuição à figura de uma mulher conectada com os rumos da política nacional, consciente de seus direitos e ativa na construção de um ambiente mais democrático no país.

A atividade expográfica do período, em suma, buscou lidar com os temas em voga durante o período de democratização das estruturas do Estado e criou uma narrativa sobre a democracia e a ditadura militar. Os contextos sócio-políticos são priorizados como tema das exposições, assim como existe certa abertura à diversidade social, o que seria impensável num momento anterior. O discurso prevaiente, todavia, é o da institucionalidade, acompanhado por uma exibição dos personagens políticos considerados cruciais na condução do país ao modelo democrático. Existe uma obliteração da figura do militar e um abrandamento do regime de ditadura recentemente vivido pela sociedade. A função formativa-educativa do museu é acionada pela DIM, do DPH, mas o peso maior está na construção de um discurso didático-político, tendo por objetivo despertar a “consciência das massas”, ou melhor, conduzi-la ao projeto político de certos setores da classe política, vinculados ao processo de retomada da democracia brasileira.

Narrativas museológicas de 1989 a 1992

Na administração de Luiza Erundina (1989-1992), as exposições elaboradas pelo DPH trataram os temas da democracia e da ditadura sob chaves de leitura distintas daquelas do período de Mário Covas. Isso porque o Brasil vivia um outro momento de sua história, como também a narrativa passava a ser formulada com base em outras Referências histórico-políticas, de matriz crítica, de modo a avançar na contracorrente de um modelo historiográfico

conformista. A nova constituição nacional havia sido promulgada em 1988, portanto, os governos municipais daquele período eram os primeiros sob a nova égide institucional. O estado (e, por extensão, a sociedade) democrático de direito, constitucionalmente estabelecido, mantinha-se, todavia, como um desafio para implementação em sua substancialidade sociopolítica. A cidade de São Paulo passava a ser administrada por um governo do PT, um partido político criado com base no movimento sindical, setores progressistas da igreja, além de movimentos populares (trabalhadores, estudantes, setores da intelectualidade); afeito ao pensamento da esquerda e comprometido com a consolidação de uma sociedade democrática e, por conseguinte, interessado na construção de políticas inclusivas e no questionamento das narrativas hegemônicas.

Importante também registrar que a SMC durante toda a gestão petista foi conduzida por Marilena Chauí, filósofa renomada pela produção acadêmica e de políticas culturais. Chauí implementou na secretaria o conceito de cidadania cultural, resultante na formulação de um conjunto de diretrizes para a gestão da cultura no município. O conceito e prática política da cidadania cultural tinha como centro de preocupação a questão do cidadão e da cidadania, da democracia e da universalização de direitos. Especificamente na área de políticas públicas voltadas para a cultura, isso se manifestava na afirmação do direito à cidade, à memória e aos bens e equipamentos culturais. A cidadania cultural reverberou na condução do DPH, sob a direção de Déa Ribeiro Fenelon, que priorizou trabalhos afeitos à relação necessária entre democracia e cidadania, o que, irrefutavelmente, influenciou o quê e o como fazer do órgão.

No primeiro ano da nova gestão, foi elaborada a exposição *Anos 80: uma década de lutas*, inaugurada em 15 de dezembro de 1989, na Praça Patriarca, o mesmo local em que havia sido instalada a exposição *Constituintes e constituições brasileiras*. O local de instalação, em frente à sede de um banco estatal, dessa vez, tinha uma relação direta com a exposição, uma vez que foi realizada por iniciativa do Sindicato dos Empregados em Estabelecimentos Bancários do Estado de São Paulo (Sindibancários).



Reprodução de página da boneca da exposição “Anos 80: uma década de lutas”, São Paulo, 1989. Acervo: Museu da Cidade de São Paulo. Na foto, vemos os totens similares aos utilizados em outras exposições da DIM/DPH, nos dois períodos aqui estudados.

O sindicato procurara o DPH para realizar uma exposição sobre a retomada do Sindibancários que, desde 1978, vinha sendo dirigido por uma diretoria alinhada com o “novo sindicalismo” ou “sindicalismo autêntico”, termos normalmente utilizados para designar o movimento sindical do final dos anos 1970, gestado nas greves operárias do ABC Paulista, consolidado com a criação da Central Única dos Trabalhadores (CUT) (SONINHO, 2004). Após acordo entre as duas instituições, foi fechada a parceria para realização da exposição. O trabalho de pesquisa, produção de textos e seleção de imagens foi feito conjuntamente pelo DPH e pelo sindicato, como atesta a documentação. Todavia, no painel da exposição, consta o Sindicato

como realizador e a prefeitura como apoiadora (SÃO PAULO, 1989). O fato do DPH abrir espaço para uma construção narrativa feita não apenas nas mesas de seus gabinetes, mas construída coletivamente com outros grupos da sociedade, permitiu, no nosso entendimento, que o DPH diminuísse o peso de narrativas oficiais e promovesse a emergência de outras interpretações da história, sempre em disputas no campo da memória. Abriu possibilidades para a flexibilização de narrativas e o alargamento de vozes institucionais. Tal abertura parece combinar a atuação museológica proposta por Waldisa Guarnieri, com a proposta de cidadania cultural de Marilena Chauí, de que resulta a inclusão da comunidade, com suas preocupações, discursos e memórias⁷. Também torna a prática museológica mais próxima da de um “museu-intelectual orgânico”, por trabalhar conjuntamente como setores da sociedade, no lugar de se dirigir ao público com discursos previamente reformulados.

Constituída por 24 painéis, na mesma estrutura das demais exposições elaboradas pelo DPH, com totens sustentados por base de cimento, a narrativa da exposição volta-se para o tema do processo de democratização no Brasil e se refere não apenas ao movimento sindical, mas aos movimentos sociais e populares presentes na luta pela democracia. Cada painel exibia um pequeno texto e apenas uma imagem, todas de autoria de Esdras Martins, fotógrafo oficial do Sindibancários e dedicado ao fotojornalismo (MOCHILAPRESS, c2022)⁸.

Entre as imagens, três atestam a violência da repressão policial, assunto que aparece também no texto, que se refere ao “governo militar” e à “truculência do regime”, considerada ainda

7. Henri Lefebvre (2016) mostra criticamente como as noções de integração, inclusão, cidadania, (co)participação e, nos dias atuais, sustentabilidade têm como referência um modelo burguês-liberal de sociedade (e de cidade) com suas antinomias e contradições, que, atuando no nível da reforma, pouco afetam a estrutura econômico-política que sustenta a própria sociedade.

8. Como pode ser facilmente observado, essa prática museográfica do DPH (constante em ambas as gestões) transforma o plano urbano paulista em um espaço expositivo a céu aberto, que os moradores e/ou visitantes podem livremente percorrer e fruir.

em voga nos primeiros anos da década de 1980, quando ainda se presenciava, segundo o texto, a intervenção do Estado nos sindicatos, inclusive com prisão de sindicalistas (SÃO PAULO, 1989, n.p.)⁹. Um dos painéis expositivos é dedicado à campanha das Diretas Já, considerada a “maior manifestação popular de nossa história” (SÃO PAULO, 1989, n.p.). Os líderes da campanha, aqui, não têm rostos, nem se vê políticos em cima do palanque acenando para a população. O grande sujeito da história e da narrativa é a população conglomerada.

A surdez do Congresso frente ao clamor das ruas e a consequente eleição de Tancredo Neves, segundo o texto da exposição, gera um sentimento ambíguo, uma vez que “a população acredita na promessa da “Nova República”, mas vê suas esperanças frustradas” (SÃO PAULO, 1989, n.p.). O governo Sarney (que se instaura após a morte de Tancredo Neves, antes mesmo que este tomasse posse) é avaliado como “desde a sua formação, incapaz de realizar uma administração séria” (SÃO PAULO, 1989, n.p.). O Plano Cruzado, conjunto de medidas econômicas instituído por Sarney para recuperar a economia brasileira, é encarado, na exposição, como um artifício para a obtenção de votos nas eleições gerais de 1986, na qual o PMDB, de fato, obteve sucesso, elegendo a sua base parlamentar. A exposição denuncia que, logo após o pleito, “foi decretado um novo pacote aumentando os preços e penalizando ainda mais a sociedade” (SÃO PAULO, 1989, n.p.), o que seria evidência da artificialidade do Plano Cruzado. A Constituinte é entendida, na narrativa da exposição, como conduzida pelo governo e seus interesses, tendo as pontuais conquistas obtidas no texto constitucional resultado do ativismo de diversos movimentos populares e grupos organizados da sociedade brasileira:

9. Um exemplo disso foi a prisão, no dia 19 de abril de 1980, de Luiz Inácio da Silva, então presidente do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema, enquadrado na Lei de Segurança Nacional.

Os trabalhos da Constituinte se arrastaram por vários meses. Com uma bancada reduzida, as forças progressistas foram, na maioria das vezes, contidas pelos representantes do governo agrupados no famigerado “Centrão”, que aprovaram cinco anos para Sarney e votaram contra os interesses dos trabalhadores. [...] As conquistas dos trabalhadores na Constituinte como o direito de greve, turno de seis horas, licença gestante, entre outras, resultaram principalmente da pressão dos sindicatos e das organizações da sociedade com várias emendas de iniciativa popular apresentadas (SÃO PAULO, 1989, n.p.).

Na leitura proposta pela exposição, a democracia brasileira se demonstra “frágil” e o “autoritarismo do Estado brasileiro continua o mesmo”, visível na repressão às greves e na impunidade de assassinatos de trabalhadores. Segundo o texto, os “setores mais reacionários da sociedade” continuam a fazer uso da violência e de crimes para “intimidar o avanço democrático brasileiro”. A primeira eleição direta para presidente é vista como um momento em que “grupos poderosos jogam todas as suas cartas em candidatos que não ameacem seus privilégios”. O período recente, marcado por inúmeras greves de trabalhadores, é apresentado como aquele que levou o movimento sindical a uma luta para além das condições de trabalho de seus sindicalizados, ao posicionar os sindicatos em “lutas dos mais diferentes setores da sociedade”. Com isso, o movimento sindical optou por “alargar seus horizontes” e ampliar “seu campo de atuação”. A democracia, portanto, é algo ainda carente de consolidação sendo que é “no movimento social e popular que se apoiam as esperanças de transformação” (SÃO PAULO, 1989, n.p.). Os sujeitos para consolidação da democracia, portanto, estão agora nas bases da sociedade e não mais entre os homens da política, como os protagonizavam as anteriores narrativas elaboradas pelo órgão.

Outro projeto expositivo dessa administração que tangencia o tema da relação entre ditadura e democracia é a exposição fotográfica *Nair Benedicto*. Essa nova exposição, que ocupou durante o mês de outubro de 1991 o saguão do edifício sede da Secretaria Municipal de Cultura (SMC), na Rua Frei Caneca, tinha por objetivo tornar pública a aquisição e incorporação de 30 imagens da fotógrafa Nair Benedicto¹⁰ ao acervo da DIM. A exposição, portanto, não tinha uma narrativa diretamente assentada a respeito de uma temática da história recente do Brasil, como fora o foco das exposições sobre as quais até então aqui discorreremos. No entanto, as imagens, em seu conjunto, constituem uma documentação e narrativa sobre a cidade e sobre a política. Além disso, o fato de terem sido incorporadas ao acervo da DIM revela a existência de uma política de aquisição e salvaguarda de acervo direcionada, tornando tais documentos ainda mais interessantes para compreendermos a práxis museológica adotada pela DIM no período.

A exposição era constituída por 10 painéis, contendo imagens e trechos de depoimentos da fotógrafa (SÃO PAULO, 1991). Nair Benedicto concedeu dois depoimentos à equipe do DPH, gravados para fazer parte do acervo, junto às fotografias adquiridas, o que denota, por parte do órgão, uma preocupação com o processo de musealização do seu acervo. Nos trechos dos depoimentos selecionados para a exposição, a fotógrafa comenta as imagens que estavam expostas, exprimindo suas experiências pessoais, afetos e visão de mundo. Abordaremos aqui metade das imagens e textos da

10. Nair Benedicto é uma fotógrafa paulistana, formada em 1972, pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Por conta de sua militância na Ação Libertadora Nacional (ALN), foi presa em 1969, durante a ditadura civil-militar brasileira. Construiu uma carreira como fotógrafa engajada com a questão da justiça social e fortemente marcada por temas populares e políticos. Priorizou em sua produção temas como o cotidiano, a condição de vida da mulher e da criança, movimentos sociais e populares, além de amplo registro da história da classe trabalhadora no Brasil. No início dos anos 1980, junto a outros fotógrafos, fundou a Agência F4, dedicada precursoramente à produção foto-documental. Talvez devido ao seu trabalho engajado socialmente e de registro dos movimentos sociais, Nair Benedicto teve sua obra priorizada no acervo da DIM, no período do governo do Partido dos Trabalhadores (SÃO PAULO, c2022).

exposição, por tratarem de momentos políticos que consideramos mais diretamente vinculados ao tema da democracia e ditadura.

Entre as imagens expostas, duas se referem à morte do operário Santo Dias, assassinado pela Polícia Militar, em 30 de outubro de 1979, em frente à fábrica Sylvania, na Zona Sul de São Paulo. O acontecimento, na época, mobilizou setores da sociedade civil em manifestações não apenas de indignação face ao homicídio, mas de repúdio à ditadura militar. As duas fotografias registram momentos de manifestações de grandes contingentes, em atos ocorridos em outubro daquele ano, no centro da cidade de São Paulo. Em uma delas, veem-se trabalhadores em protesto, segurando, juntos, uma faixa, cuja fotografia destaca, em primeiro plano, a palavra “ditadura”. Em outra, um grupo de pessoas caminha de braços dados, tendo atrás de si faixas levantadas. É possível ver claramente um sacerdote, em trajes litúrgicos, na primeira fila da passeata. Nair Benedicto assim descreve essas manifestações:

A manifestação contra a morte do Santo Dias mostrou que havia essa possibilidade de juntar todas as tendências, as áreas. O operário estava junto com a dona de casa; a dona de casa junto com a igreja... todo mundo foi pra rua. A morte do Santo Dias, nesse momento específico, representou um basta. Foi a gota d'água: estava todo mundo de saco cheio de militar, de ditadura (BENEDICTO, 1991, n.p.).

Essas imagens das manifestações pela morte de Santo Dias mostram, portanto, um movimento de resistência à ditadura que não é aquele operado pelos políticos profissionais em seus vários níveis de atuação e influência. Trata-se de um movimento que une grupos distintos da sociedade civil, todos saturados de militar e de ditadura, como enfatiza a fotógrafa homenageada.



Reprodução de imagem da boneca da exposição “Nair Benedicto. Série Fotógrafos da Cidade 1”, São Paulo, 1991. Acervo: Museu da Cidade de São Paulo.

A essas imagens soma-se um grupo de outras oito referentes ao movimento sindical e aos trabalhadores, datadas entre 1979 e 1985. Três dessas imagens são de assembleias dos metalúrgicos do ABC Paulista, durante a greve de 1979, no Paço Municipal de São Bernardo do Campo, nas quais decisões eram tomadas a respeito da condução da greve. Em uma das imagens se vê, a partir de um ângulo superior, uma aglomeração de pessoas, tendo como único elemento em destaque uma pequena bandeira do Brasil erguida por um dos operários. A imagem coloca no centro da manifestação um dos símbolos da nação, atribuindo um sentido mais amplo à luta sindical. Em outra, cujo primeiro plano é ocupado por pessoas, a foto destaca os rostos de trabalhadores durante a assembleia. Na terceira imagem, as pessoas estão de mãos dadas e com os braços levantados, aparentemente cantando ou proferindo, conjuntamente, palavras de ordem. Segundo Nair Benedicto, essa era a forma como se concluíam as assembleias, com todos “enlaçando as mãos”.

Uma imagem panorâmica, datada de abril de 1980, capta a assembleia na Igreja Matriz de São Bernardo do Campo, durante a greve dos metalúrgicos do ABC daquele ano. Outra, de abril de 1985, registra um momento da assembleia dos metalúrgicos do ABC, também no Paço Municipal de São Bernardo do Campo, em que duas mulheres e uma criança encontram-se agachadas, tendo ao lado uma faixa da Central única dos Trabalhadores (CUT).

As imagens desse grupo sobre o movimento sindical e dos trabalhadores não se limitam a registrar momentos das assembleias dos metalúrgicos. Em uma das imagens, temos sindicalistas e lideranças indígenas, participando do Ato de Primeiro de Maio, na Igreja matriz de São Bernardo do Campo, em 1981. Na foto, cinco pessoas estão lado a lado e, embora a legenda da imagem não identifique os personagens, é possível ver entre elas o sindicalista e então presidente do PT Luiz Inácio Lula da Silva. Outra foto refere-se à campanha salarial dos bancários, na Avenida Paulista, em setembro de 1985, tendo em primeiro plano uma mulher, sendo possível ver atrás de si a manifestação estendendo-se ao longo da avenida. Por último, temos uma foto da passeata de trabalhadores do ABC, em São Bernardo do Campo, em abril de 1985. Essas imagens, em seu conjunto, revelam uma resistência protagonizada pela classe trabalhadora. Esse é um ponto importante de diferenciação entre a atividade museológica do DPH na gestão Covas e na Gestão Erundina. Na primeira, há um silenciamento da sociedade civil em favor do protagonismo dentro da ordem; na segunda, o primeiro plano é ocupado justamente por representantes da sociedade civil, deixando os políticos profissionais no papel de coadjuvantes.

Em uma das fotos de Nair Benedicto, vemos mulheres protestarem contra a violência, em ato público, no centro da cidade de São Paulo, em outubro de 1980. Em primeiro plano, uma mulher sustenta uma placa com os seguintes dizeres “Mulher não é propriedade, nem de pai, nem de marido, nem de patrão”. O registro do movimento feminista traz para a nossa análise, a respeito das narrativas sobre democracia, a luta por direitos e a denúncia de

injustiças, assunto que vemos em outras exposições elaboradas pelo DPH no período. A fragilidade da democracia é evidenciada nessa exposição também na abordagem do problema da moradia, com imagens de remoções de moradores de áreas ocupadas. Em uma das imagens, referente a remoções ocorridas no município de Santo André, em 1985, temos, em primeiro plano, uma criança que brinca na calçada, de pés descalços, tendo atrás de si um pelotão de militares. Significativamente, o ângulo de enquadramento realça as pernas das crianças (sinédoque de parcela da sociedade civil) e as botas dos militares (representantes do Estado autoritário).

Duas outras fotografias referem-se à desocupação de terrenos invadidos no Jardim Boa Esperança, em Santo Amaro, na cidade de São Paulo, em setembro de 1981. Numa das imagens, vemos em primeiro plano uma mulher em pé e outras duas pessoas sentadas em frente a um barraco, tendo, ao fundo, no horizonte, uma fileira de policiais acompanhando a desocupação da propriedade. Sobre essas fotos em que pessoas são desalojadas de suas casas sob o olhar atento dos policiais, a fotógrafa afirma:

Você vê esse barraco, essa mulher inclinada e, atrás, você vê esse monte de homens armados... Essa mulher com um semblante absolutamente triste, preocupada, porque ela não tem dúvidas quanto ao que está esperando por ela. Esta foto é muito insolente, porque torna evidente e ridícula a medição de forças (SÃO PAULO, 1991, n.p.).

Outra fotografia registra uma desocupação de terrenos invadidos, no Jardim Europa, na Zona Sul da capital paulista, em novembro de 1981. A imagem mostra um grupo de pessoas desalojadas, algumas com olhares atentos, outros parecem reclamar, com gestos de questionamento, muitas crianças com olhares tristes ou perdidos. Se, no grupo de imagens sobre o movimento sindical e dos trabalhadores, vemos a força da coletividade e a capacidade de resistência; nesse segundo grupo vemos a força

militar e a vulnerabilidade da população frente a uma força contra a qual não dispõe de meios para o enfrentamento. As imagens de Nair Benedicto revelam um país de injustiça, no qual a força militar está a serviço da defesa da propriedade privada, exercida sobre o desamparo da população mais pobre. O fato dessa gestão do DPH não só exibir essas imagens em uma exposição, como ainda trazê-las para dentro de seu acervo, junto ao depoimento coletado da fotógrafa, mostra um esforço em incluir, na memória institucional, narrativas outras sobre a história política e social nacional.

A questão da ditadura e da democracia emerge, durante a administração de Luiza Erundina, em exposições que nem sempre constroem uma narrativa organizada e linear sobre o período vivido. Assim ocorre na exposição *Pontos, Linhas e Planos: Antonio Benetazzo e seus camaradas*, que, embora não formule uma narrativa historiográfica, tematiza os crimes perpetrados pelo Estado durante a ditadura militar. A exposição foi coordenada conjuntamente pela SMC de São Paulo – representada pelo DPH e pela Divisão de Artes Plásticas do Centro Cultural de São Paulo – e pela Secretaria de Educação de São Bernardo do Campo – representada pelo Departamento de Cultura e seu Núcleo Henfil de Ação Cultural. Montada primeiramente no saguão da SMC e, posteriormente, no Núcleo Henfil, em São Bernardo do Campos, a exposição concentrava-se na exibição de obras dos artistas plásticos Antonio Benetazzo, Alipio Freire, Ângela Maria Rocha, Arthur Scavone, Carlos Takaoka, Rodrigo Lefèvre e Sérgio Ferro. Enquanto exposição de arte, a alusão à ditadura está pela seleção dos artistas, todos militantes políticos ligados às organizações de esquerda durante a ditadura militar, artistas que foram presos políticos e vítimas de tortura. Benetazzo, que dá nome à exposição e é o principal homenageado, foi morto pelo regime militar, em 1979, quando se encontrava preso há apenas quatro dias (SÃO PAULO, c2022). No material produzido para a exposição são explicitadas essas organizações de esquerda: o Partido Comunista Brasileiro (PCB), Partido Operário Comunista (POC), Partido Comunista do

Brasil (PC do B), Vanguarda Popular Revolucionária (VPR) e Ação de Libertação Nacional (ALN).

A curadoria exibia, portanto, as obras de uma vítima da ditadura militar e a compunha com outras obras selecionadas por critérios não meramente estéticos, mas atentos ao alinhamento político dos artistas, uma vez que os “camaradas” de Benetazzo eram sobreviventes e também haviam sofrido com o peso da violência perpetrada pelo Estado. E essa proposição da curadoria ficava explícita nos *releases* destinados à imprensa, nos materiais de divulgação e no próprio texto de apresentação da exposição, como podemos verificar no folder de divulgação:

Antonio Benetazzo estudou arquitetura e filosofia. Desenhou, e pensou generosamente o futuro. Como muitos jovens de sua geração, apostou na utopia e foi à luta contra a ditadura militar.

Tinha 31 anos em 1972. Até o dia 28 de outubro daquele ano, seu nome constava das listas de “procurados”. Em 30 de outubro, passou a dos “desaparecidos”. Foi sepultado no cemitério de Perus onde, quase vinte anos depois, se reabrem na terra as feridas: vidas clandestinas que esconderam tantos destinos iguais.

Queremos lembrar, através da pessoa e do trabalho de Benetazzo, os sonhos e a tragédia desta geração. Queremos também evidenciar, tomando-o como um caso entre tantos, a qualidade humana destes homens e mulheres cuja identidade tentamos hoje recuperar.

Como Benetazzo, muitos de seus camaradas expressaram plasticamente esta trajetória. Por isto, esta exposição inclui um pouco do trabalho de alguns sobreviventes. Nas prisões da ditadura, eles já não podiam “cobrir os

pontos” para encontrar seus companheiros de militância, mas ainda discutiam a linha política a ser seguida e traçavam planos. Com pontos, linhas e planos, desenhando e pintando em suas celas, expressaram a dor e a esperança daqueles anos (CUNHA, 1990, n.p.).

Por essas exposições do DPH, podemos perceber, em relação ao discurso museológico da gestão anteriormente comentada, em primeiro lugar, um deslocamento de protagonismo que, resumidamente, podemos indicar como a passagem do Estado (representado pela figura dos políticos profissionais) e de um enunciado politicamente atenuado e centrado na defesa da ordem, para a sociedade civil (representada pelos movimentos sociais organizados), e cujo discurso claramente enfatiza os movimentos fora da e contra a ordem; um discurso que não mais escamoteia ou atenua (em nome da ordem e dos acordos) os crimes cometidos pelo Estado, durante a vigência do regime ditatorial. Agora, pela primeira vez, as palavras “assassinato” e “tortura” são explicitamente dirigidas ao regime militar.

Nesta nova gestão municipal e sua práxis museológica, a resistência à ditadura e a busca de transformação do regime governamental do país tampouco estão narrativamente monopolizadas por personagens da política, sendo evidenciado o protagonismo de diversos setores da sociedade (igrejas, sindicatos, escolas) e de parte da população. Ademais, se as exposições do DPH em administrações anteriores à de Luiza Erundina evidenciavam a importância do jogo democrático restrito aos representantes políticos nas diversas esferas de poder, dando ênfase à normalidade democrática; agora as exposições denunciavam o quanto de entulho da ditadura (para usar um termo da época), apesar da constituição “cidadã”, ainda entravava a sociedade (a vigência da Lei de Segurança Nacional, por exemplo), perpetrando injustiças e ferindo direitos. Em suma, a nova práxis museológica e patrimonial,

implantada pela Prefeita, sob a coordenação de Marilena Chauí e Dea Fenelon, investia em apontar as falhas da democracia que, naquele momento, ainda estava se consolidando no Brasil.

Considerações finais

O DPH, nas gestões abordadas, inovou sua práxis museológica ao passar a abordar questões políticas do presente e ao adotar uma narrativa expositiva sobre a democracia brasileira. A dedicação do órgão aos temas da democracia e da cidadania, e consequentemente da ditadura, acompanhou os limites impostos pelo contexto social e político, pelos projetos políticos presentes nas administrações municipais e, obviamente, pelo estado da arte da museologia de então (influenciado, em especial, pela Mesa Redonda de Santiago do Chile e pelo movimento de renovação da Museologia).

Se, no início e meados dos anos 1980, havia uma preocupação de tratar as estruturas democráticas pensadas como pilares de um estado de direito que se anunciava a partir da abertura e flexibilização do regime ditatorial vigente desde 1964, essa não era mais uma questão após 1988, considerando-se que uma nova constituição havia sido promulgada, como resultado do fim da ditadura (1985) e de uma constituinte que mobilizara a sociedade brasileira como um todo.

Para além das mudanças no contexto histórico-político-social, existe ainda uma clara diferença político-ideológica e museológica entre as duas gestões enfocadas. Na gestão de Mário Covas as narrativas expográficas estão centradas na mobilização da sociedade para a construção dos pilares da democracia. E nessa construção narrativa existe uma escola político-ideológica que, ao invés de investir no desmascaramento da ditadura, enfoca o papel dos políticos na luta institucional pelo restabelecimento da ordem democrática. Nessa narrativa, há pouco espaço para os movimentos civis contra a ditadura e a favor da democracia.

Na gestão de Luiza Erundina, o que se buscava mostrar era a precariedade desse novo regime democrático. Uma precariedade que, sendo constitutiva da história brasileira, não estava confinada à passagem do regime ditatorial ao democrático. A questão central (política, histórica e museológica) era a noção, constituição e funcionamento da própria democracia à brasileira. O conceito de cidadania cultural, concernente ao desenvolvimento da cidadania e da ampliação e garantia de direitos a todos, revela-se, neste sentido, atento e oportuno às questões do presente, por representar um movimento de fortalecimento da sociedade civil, em especial daqueles segmentos sociais quase sempre desprivilegiados e/ou tradicionalmente excluídos das políticas públicas, quer como produtores e/ou consumidores de cultura. Em termos da Prefeitura de São Paulo, secundada pelo DPH e DIM, esse movimento consistia na implementação de uma política museológica e patrimonial motivada pelo respeito e pelo direito às memórias e às práticas culturais dos vários segmentos e estratos populacionais da capital paulista.

A abordagem direta à história da democracia e seus percalços não se dá na mesma intensidade quando o assunto passa a ser ditadura civil-militar. Apesar da ditadura, como vimos, ter sido tratada em algumas exposições, e de maneira mais contundente a partir de 1989, o assunto não aparece como o tema central nas narrativas expográficas. Se a dificuldade em lidar com o tema pode ser, de certa maneira, atribuída ao fato dessas iniciativas museológicas datarem do início dos anos 1980, quando o país passava ainda pelo processo de transição para a democracia, consideramos que, em princípio, isso não poderia mais representar um problema para o período após a promulgação da Constituição de 1988. Estávamos num momento de maior garantia dos direitos civis, o que, em tese, abriria espaço para uma discussão mais profunda e clara sobre o período militar recentemente encerrado. O tema, todavia, foi mantido na periferia das exposições e não foi enfrentado publicamente com o destaque necessário para a problematização dos seus efeitos sobre a cidadania.

De toda maneira, a atividade museológica desempenhada pelo DPH, ao longo das duas gestões, contribuiu para a abertura de temas sociais importantes, conectados com o tempo presente. Na primeira, vemos uma ação museológica que vai ao encontro da sociedade, onde ela está, e trata de questões cruciais para o tempo presente (o da sociedade de então, e para a atualidade). Na segunda gestão, vemos avanços significativos tanto nas narrativas, quanto na maneira como foram geridas as ações museológicas. É perceptível uma maior abertura com vista à inclusão de narrativas não oficiais e, por isso, o órgão se abre para a elaboração de exposições de forma colaborativa com outras instituições. Quando a equipe do DPH se dedica à elaboração de uma exposição, o faz sintonizada com as discussões acadêmicas, bem como preocupada com questões que, advindas da sociedade, tenham efeito sobre a cidadania. A inclusão de novas imagens no acervo (como, por exemplo, a coleção de fotografias de Nair Benedicto) também evidencia uma política preocupada com as memórias, em sua condição de fatos sociais, como ressalta Lefebvre (2016), e a construção de um acervo mais plural.

É implementada na gestão de 1989 a 1992 uma política fundada numa atenção e tensão em desconstruir uma memória hegemônica e homogeneizante da cidade e do país, silenciadora dos conflitos sociais. As narrativas construídas, sempre numa chave contra-hegemônica, preferem revelar as diferenças sociais, as injustiças e o estado de vulnerabilidade de grande parte da sociedade. É dado maior destaque ao papel da sociedade organizada e dos movimentos sociais na busca por direitos, sendo a democracia entendida como uma conquista das camadas populares. A narrativa museológica é explorada sob o escrutínio da crítica, sendo entendida como instrumento importante à cidadania cultural e, por isso, amplamente utilizada e alinhada aos métodos e objetivos da gestão.

Ainda assim, nem todos os movimentos da sociedade civil aparecem como sujeitos dessa luta contra a ditadura. Por motivos que ainda precisam ser esclarecidos, o DPH, na gestão Erundina,

optou por (re)tratar aquela parcela da sociedade civil cuja força residia, como dão a entender as imagens expostas, apenas enquanto massa desarmada. Ou seja, silenciava e encobria os diversos segmentos da luta armada, isto é, dos movimentos fora e contra a ordem que lutavam por uma sociedade não capitalista.

Historicizar a atuação do DPH/DIM nas gestões abordadas transcende a mera preocupação historicista de situar um órgão de estado (nível municipal) e sua práxis museológica. Trata-se também de, recorrendo à história, problematizar as narrativas consolidadas sobre o passado, nascidas no movediço terreno das disputas por memória, o que nos ajuda a compreender os movimentos político-culturais da atualidade. Neste sentido, verificamos que as instituições culturais, políticas e, enfim, formativo-educativos do país têm ainda um grande desafio de dialogar com a sociedade em seu conjunto a respeito da memória das ditaduras (1937-1945 e 1964-1985). É esse um caminho necessários para escrutinar os resíduos e recorrências desses passados, a fim de propiciar uma leitura crítica sobre a estrutura da sociedade brasileira e de gerar um entendimento acerca dos problemas político-ideológicos e socioculturais que nos afligem na contemporaneidade.

Referências

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. Trad. de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012
- ABREU, Regina. Patrimonialização das diferenças e os novos sujeitos de direito coletivo no Brasil. In: TARDY, Cécile; DODEBEI, Vera (org.). *Memória e novos patrimônios*. Coleção Brasil/França. Marseille: Open Edition Press, p. 67-93, 2015.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexões sobre a origem e a expansão do nacionalismo*. Lisboa: Edições 70, 2005.
- ANICO, Marta. A pós-modernização da cultura: patrimônio e museus na contemporaneidade. *Horizontes Antropológicos*. Porto Alegre, ano 11, n. 23, p. 71-86, jan.-jun. 2005.

ARRUDA, Beatriz Cavalcanti de. *O Museu da Cidade de São Paulo e seu Acervo Arquitetônico*. Dissertação (Mestrado em Museologia). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

BENEDICTO, Nair. [Trechos de depoimentos]. In: SÃO PAULO (SP). Secretaria Municipal de Cultura. Departamento do Patrimônio Histórico. *Exposição Nair Benedicto*. Série: Fotógrafos da Cidade I. São Paulo, 1991.

BOBBIO, Norberto. *Estado, governo, sociedade: fragmentos de um dicionário político*. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz & Terra, 2018.

BORGES, Luiz C. Museu e cidade: travessias na arena simbólica-política. *Revista Museologia e Patrimônio*. Rio de Janeiro: PPG-PMUS Unirio/Mast, vol. 7, n. 1, p. 223-248, 2014.

CARVALHO, José Murilo de. *Cidadania no Brasil: o longo caminho*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

CENTRO de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil. Fundação Getúlio Vargas. *Site CPDOC.FGV*. Verbetes Diretas Já, c2009. Disponível em <https://www18.fgv.br/CPDOC/acervo/dicionarios/verbete-tematico/diretas-ja>. Acesso em: 12 dez 2022.

CENTRO de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil. Fundação Getúlio Vargas. *Site CPDOC.FGV*. Verbetes Movimento Democrático Brasileiro (MDB), c2009. Disponível em <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/movimento-democratico-brasileiro-mdb>. Acesso em: 12 dez 2022.

CHAGAS, Mário. Museus, memória e movimentos sociais. *Cadernos de sociomuseologia*. Departamento de Museologia da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias: Lisboa, n. 41, p.5-16, 2011.

CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. Trad. de Luciano Vieira Machado. São Paulo: Estação Liberdade: Editora Unesp, 2010.

CUNHA, Maria Clementina Pereira. [Sem título]. In: SÃO PAULO (SP). Secretaria Municipal de Cultura. Departamento do Patrimônio Histórico, Centro Cultural de São Paulo; SÃO BERNARDO DO CAMPO (SP). Secretaria de Educação Cultura e Esportes. Departamento de Cultura. Núcleo Henfil. *Antonio Benetazzo e seus camaradas (folheto da exposição)*. São Paulo: DPH; São Bernardo do Campo: Departamento de Cultura, 1990. Acervo: CEDEM/UNESP, Fundo CEDESP.

DEVALLÉES, André e MAIRESSE, François. *Conceitos-chave de Museologia*. Trad. SOARES, Bruno Brulon e CURY, Marília Xavier. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, Pinacoteca do Estado de São Paulo, Secretaria de Estado da Cultura, 2013.

DIÁRIO DO GRANDE ABC. *A mulher e sua luta em exposição*. São Bernardo, 1º mai. 1985. Acervo: Museu da Cidade de São Paulo.

FONSECA, Maria Cecília Londres. *O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2017.

FUNARI, Pedro Paulo Abreu; PELEGRINI, Sandra de Cássia Araújo. *Patrimônio histórico e cultural*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

GUARNIERI, Waldisa Rússio Camargo. Bem e patrimônio cultural. *In: BRUNO, Cristina Oliveira. (Coord.). Waldisa Rússio Camargo Guarnieri. Textos e contextos de uma trajetória profissional*. Vol. 1. São Paulo: Pinacoteca do Estado: Secretaria de Estado da Cultura: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, p. 119-122, 2010 (s.d.).

GUARNIERI, Waldisa Rússio Camargo. Alguns aspectos do patrimônio cultural: o patrimônio industrial (1983/1985). *In: BRUNO, Cristina Oliveira. (Coord.). Waldisa Rússio Camargo Guarnieri. Textos e contextos de uma trajetória profissional*. Vol. 1. São Paulo: Pinacoteca do Estado: Secretaria de Estado da Cultura: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, p. 147-159, 2010 (1985).

GUARNIERI, Waldisa Rússio Camargo. A interdisciplinaridade em Museologia. *In: BRUNO, Cristina Oliveira. (Coord.). Waldisa Rússio Camargo Guarnieri. Textos e contextos de uma trajetória profissional*. Vol. 1. São Paulo: Pinacoteca do Estado: Secretaria de Estado da Cultura: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, p. 123-126, 2010 (1981).

GUARNIERI, Waldisa Rússio Camargo. A difusão do patrimônio: novas experiências em museus, programas educativos e promoção cultural. *In: BRUNO, Cristina Oliveira. (Coord.). Waldisa Rússio Camargo Guarnieri. Textos e contextos de uma trajetória profissional*.

Vol. 1. São Paulo: Pinacoteca do Estado: Secretaria de Estado da Cultura: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, p. 164-175, 2010 (1987).

GOUVEIA, Inês. *Waldisa Rússio e a política no campo museológico*. Tese (Doutorado em Museologia e Patrimônio). Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO; Museu de Astronomia e Ciências Afins – Mast, Rio de Janeiro, 2018.

LEFEBVRE, Henri. *O direito à cidade*. Itapevi: Nebli, 2016.

LÜBBE, Hermann. Esquecimento e historicização da memória. *Estudos históricos*. Rio de Janeiro, vol. 29, n. 57, p. 285-300, jan.-abr. 2016.

MOCHILAPRESS. *Site Mochilapress*. Sobre, c2022. Disponível em <https://www.mochilapress.com.br/sobre>. Acesso em: 12 dez 2022.

MOVIMENTO Internacional Para Uma Nova Museologia. *Site MINON Portugal*. Página inicial, c2022. Disponível em <http://www.minom-portugal.org/>. Acesso em: 05 dez 2022.

NORA, Pierre. Entre Memória e História: a problemática dos lugares. *Projeto História*. PUC-SP, São Paulo, p. 7-28, 1981.

PEREIRA, Affonso Cezar B. F. Resenha de: ARANTES, Antonio Augusto. O que é cultura popular. São Paulo: Brasiliense, 1981. *Ciência & Trópico*. Recife, n. 11(1), p. 125-148, jan.-jun. 1983.

SINGER, Paul. A cidadania para todos. In: PINSKY, Jaime; PINSKY, Carla Bassanezi (org.). *História da cidadania*. São Paulo: Editora Contexto, 2003.

PRIMO, Judite Santos. Pensar contemporaneamente a museologia. *Cadernos de Sociomuseologia*. Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, n. 16, p. 5-38, 1999.

SAMPAIO, Suzanna Cruz. Apresentação. In: SÃO PAULO (SP). Secretaria Municipal de Cultura. Departamento de Patrimônio Histórico. Divisão de Iconografia e Museus. *História das Eleições no Brasil*. São Paulo: DPH, 1985.

SÃO PAULO (SP). Secretaria Municipal de Cultura. Departamento do Patrimônio Histórico. Boletim do Departamento do Patrimônio Histórico. São Paulo: DPH, v.1, n.1, 1985a. Acervo: CEDEM/UNESP, Fundo CEDESP.

SÃO PAULO (SP). Secretaria Municipal de Cultura. Departamento de Patrimônio Histórico. Divisão de Iconografia e Museus. *História das Eleições no Brasil*. São Paulo: DPH, 1985b.

SÃO PAULO (SP). Secretaria Municipal de Cultura. Departamento do Patrimônio Histórico. Divisão de Iconografia e Museus. *Exposição Fotográfica Constituintes e Constituições Brasileiras (boneca da exposição)*. São Paulo, 1985c. Acervo: Museu da Cidade de São Paulo.

SÃO PAULO (SP). Secretaria Municipal de Cultura. Departamento do Patrimônio Histórico. Divisão de Iconografia e Museus. Programa Museu-Comunidade. *Convite A Participação da Mulher na Sociedade Brasileira*. São Paulo, 1985d. Acervo: Museu da Cidade de São Paulo.

SÃO PAULO (SP). Secretaria Municipal de Cultura. Departamento do Patrimônio Histórico. Divisão de Iconografia e Museus. *A participação da mulher na sociedade brasileira*. Coord. José Antônio Segatto. São Paulo: DPH, 1987.

SÃO PAULO (SP). Secretaria Municipal de Cultura. Departamento do Patrimônio Histórico. Divisão de Iconografia e Museus. *Exposição Anos 80: uma década de lutas (boneca da exposição)*. São Paulo, 1989. Acervo: Museu da Cidade de São Paulo.

SÃO PAULO (SP). Secretaria Municipal de Cultura. Departamento do Patrimônio Histórico. *Exposição Nair Benedicto*. Série Fotógrafos da Cidade 1 (boneca da exposição). São Paulo, 1991. Acervo: Museu da Cidade de São Paulo.

SÃO PAULO (SP). *Site Memorial da Resistência de São Paulo*. Página Nair Benedicto. c2022. Disponível em <http://memorialdaresistencia.org.br/pessoas/nair-benedicto/>. Acesso em: 28 dez 2022.

SÃO PAULO (SP). *Site Memorial da Resistência de São Paulo*. Página Antônio Benetazzo. c2022. Disponível em <http://memorialdaresistencia.org.br/pessoas/antonio-benetazzo/>. Acesso em: 28 dez 2022.

SEGATTO, José Antonio. A Pedagogia Política do Museu. In: SÃO PAULO (SP). Secretaria Municipal de Cultura. Departamento de Patrimônio Histórico. Divisão de Iconografia e Museus. *História das Eleições no Brasil*. São Paulo: DPH, 1985.

SOARES, Bruno Brulon. A injeção do ecomuseu: o caso do Écomusée du Creusot Montceau-Les-Mines e a prática da museologia experimental. *MANA: Estudos de Antropologia Social*. Rio de Janeiro, n. 21(2), p. 267-295, 2015.

SONINHO, Guilherme Marques. *O Novo Sindicalismo, a Estrutura Sindical e a Voz dos Trabalhadores*. São Paulo: Adia, 2004.

VARINE, Hugues de. *O tempo social*. Rio de Janeiro: Livraria Eça Editora, 1987.

Programa de Pós-Graduação Mestrado e Doutorado em Física, Instituto de Física, Universidade Federal do Rio de Janeiro: Memória Institucional e Patrimônio Cultural da Ciência em quadro de excelência acadêmica sob o olhar da museologia

Robson da Silva Teixeira¹

Prof.^a Dr.^a Diana Farjalla Correia Lima²

Resumo: O tema da pesquisa no contexto do Campo do Conhecimento da Museologia envolve a investigação no contexto memorialístico-patrimonial: a Memória Coletiva institucional interpretada como bem cultural e construída pela trajetória de docentes expressando seu pensamento acadêmico, um patrimônio intelectual, que foi pensado e destinado a compor a coleção do Museu Virtual. O ambiente comunitário científico objeto do estudo é o Programa de Pós-Graduação Mestrado e Doutorado em Física do Instituto de Física (IF) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), PPG FIS IF UFRJ, sobretudo, em razão do seu Museu Virtual do IF UFRJ, criado para divulgar informação especializada sobre pesquisa, ensino e demais realizações acadêmicas da Física no Brasil e a sua presença no cenário internacional. Neste

1. Doutor em Museologia e Patrimônio pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) e Museu de Astronomia e Ciências Afins (MAST).

2. Doutora em Ciência da Informação -- Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia (IBICT) e Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO/UFRJ). Professora do Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio -- Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) e Museu de Astronomia e Ciências Afins (MAST).

cenário destacam-se os trajetos na vida universitária das categorias Professores Fundadores, Professores Eméritos e Professores Ex-alunos para os quais aplicamos o olhar museológico determinando caracterizar o atributo de valorização identificado como Excelência, uma representação do domínio intelectual (patrimônio imaterial) e tão cara à Academia. A finalidade foi definir o significado e traçar a correspondência da Excelência acadêmica aos itens da produção/comunicação científica, a bolsas de produtividade de pesquisa (CNPq), a avaliação CAPES, a prêmios e honrarias, etc., nos seus registros materiais, objetos representativos do patrimônio das coleções musealizadas. A pesquisa exploratória de teor qualiquantitativo teve por fontes basicamente as documentais e primárias. Aplicou métodos e técnicas específicos às atividades de coleta e interpretação. Ao longo do seu desenvolvimento apontou tratar-se de um tema ainda inexplorado na literatura. Permitiu relacionar conteúdos especializados da Museologia, Memória Institucional, Patrimônio Intelectual e o campo da Física, uma composição que levou aos resultados indicando que o PPG FIS IF UFRJ é um curso que tem recebido por vários anos valores máximos de avaliação acadêmica das agências de fomento CAPES e CNPq, instâncias de consagração, entre outras, e verificar ser um espaço com padrão de Excelência em ensino e pesquisa.

Palavras-Chave: Museologia. Memória Institucional. Excelência Acadêmica. Patrimônio Cultural da Ciência. Museu Virtual.

Abstract: He theme of the research in the context of the Field of Knowledge of Museology involves the investigation in the memorialistic-heritage context: the institutional Collective Memory interpreted as a cultural asset and built by the trajectory of professors expressing their academic thinking, an intellectual heritage, which was designed and destined to compose the collection of the Virtual Museum. The scientific community environment object of the study is the Masters and Doctoral Graduate Program in Physics of the

Institute of Physics (IF) of the Federal University of Rio de Janeiro (UFRJ), PPG FIS IF UFRJ, mainly due to its Virtual Museum of the IF UFRJ, created to disseminate specialized information on research, teaching and other academic achievements in Physics in Brazil and its presence on the international scene. In this scenario, the paths in university life of the categories Founding Professors, Professors Emeritus and Former Students to which we apply the museological look, determining to characterize the attribute of appreciation identified as Excellence, a representation of the intellectual domain (intangible heritage) and as face to the Academy. The purpose was to define the meaning and trace the correspondence of academic excellence to items of scientific production/communication, research productivity grants (CNPq), CAPES evaluation, awards and honors, etc., in their material records, representative objects of the heritage of musealized collections. The qualitative-quantitative exploratory research was basically based on documental and primary sources. Applied specific methods and techniques to collection and interpretation activities. Throughout its development, it pointed out that it is a topic still unexplored in the literature. It made it possible to relate specialized contents of Museology, Institutional Memory, Intellectual Heritage and the field of Physics, a composition that led to the results indicating that the PPG FIS IF UFRJ is a course that has received maximum academic evaluation values from CAPES funding agencies for several years. and CNPq, instances of consecration, among others, and to verify that it is a space with a standard of Excellence in teaching and research.

Key

words: Museology. Institutional Memory. Academic Excellence. Cultural Heritage of Science. Virtual Museum.

Introdução

Os campos do conhecimento registram a presença diversificada de olhares consolidados e novos, de aproximações e afastamentos, de inovações e de agregações entre outras modalidades de manifestações do pensar e do agir, a exemplo do caso tratado na pesquisa de tese de doutorado e da qual apresentamos um recorte ligado às significações emprestadas à Memória Coletiva e ao Patrimônio Cultural em entidade acadêmica brasileira que trata do domínio da Física e diz respeito a presença da Museologia.

A primeira representação expressa a Memória Institucional. Está constituída pelos múltiplos elementos construídos que dizem respeito à trajetória das instituições e marcadas pelos seus agentes individuais e pelas diversas fases decorridas ao longo do tempo³. O Patrimônio se apresenta com o sentido de um legado, um bem, é um processo da dimensão da cultura que associa herança comunitária ao aspecto da identidade cultural de grupos, da sua memória coletiva e seus valores sociais, e a Museologia imprime sua marca pela interpretação do olhar museológico, que é entendido pela percepção e ação específica do conhecimento identificando propriedades de representatividade relacionadas à determinada comunidade interligando sua Memória e seu Patrimônio.

Neste contexto memorialístico-patrimonial a ser olhado, interpretado, destacamos um conjunto que atua na criação da imagem de uma instituição sob a forma de um ambiente referencial de histórias, memórias, momentos, trajetórias, testemunhos, pensamentos, práticas e valores construídos por grupos sociais compondo uma comunidade científica e sua imagem a ser comunicada por um Museu.

A composição elaborada – Memória Social, Patrimônio Científico – reflete o trajeto coletivo de um contexto de docência: a do Instituto

3. COSTA, Icléia. T. M. *Memória institucional: a construção conceitual numa abordagem teórico-metodológica*. 1997. 169f. Tese (Doutorado)–Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1997. p. 34. Orientadora: Lena Vania Ribeiro Pinheiro.

de Física da Universidade Federal do Rio de Janeiro, no qual se destacam a produção e a comunicação científica, a repercussão acadêmica obtida, bem como circunstâncias históricas e as relações envolvidas com o tema. O quadro construído pela pesquisa se faz pela perspectiva de identificação da Memória Institucional conjugada ao que no espaço patrimonial diz respeito ao panorama da criação Intelectual, então, se formalizando com caráter de Patrimônio Intelectual. Deste modo abre espaço, conforme o campo da Museologia prescreve para a transformação de um patrimônio potencialmente musealizável em patrimônio musealizado.

Nossa abordagem, assim, aplica o olhar museológico às propriedades de representatividade instauradas pela cultura e que podem ser, por exemplo, relativas a determinados espaços (reais e simbólicos), fatos, atos, produtos científicos e culturais entre outras ocorrências e manifestações com condições para o processo de Musealização, quando adquirem um atributo de valorização cultural, a musealidade, conforme denominou Zbynek Stránský (1926-2016), museólogo tcheco que muito contribuiu para os estudos conceituais da Museologia.

E o valor em questão que aplicamos para estabelecer inscrição qualitativa como elemento integrante de um acervo, segundo a Museologia, resultou do estudo identificar no perfil acadêmico do Programa de Pós-Graduação Mestrado e Doutorado em Física do Instituto de Física (IF) da Universidade Federal do Rio de Janeiro, PPG FIS IF UFRJ um padrão de Excelência nos moldes que rege a Academia, revelando-se como caráter distinto e de aspecto memorial e patrimonial da esfera intelectual que, ao mesmo tempo, marca a Instituição sob a forma de um Patrimônio Cultural Imaterial conjugado ao seu Patrimônio Cultural Material. Envolve, portanto, a produção científica identificada na representação material da Produção Intelectual, a informação especializada produzida e disseminada em canais comunicacionais de destaque, as bolsas de produtividade recebidas, os prêmios e as honrarias outorgadas e demais manifestações.

O papel desempenhado pela comunidade científica tem sido relevante para o processo de reconhecimento da construção cultural da ciência, e dar voz para comunicar tal contribuição marcada pela atuação do grupo formado pelos professores pesquisadores do PPG FIS IF UFRJ, indubitavelmente, mostra-se não só oportuna mas necessária, principalmente, pela existência de um Museu Virtual IF UFRJ, criado em 2014⁴ com o propósito de ser um espaço para divulgar informação especializada sobre pesquisa, ensino e as demais produções e realizações acadêmicas da Física no Brasil, bem como sua presença no cenário internacional, e que está apto para acolher a proposição, porque o Patrimônio Intelectual no contexto da Ciência e Tecnologia, C&T, revela-se um testemunho das trajetórias individuais correlacionadas ao caminho que foi comum, institucionalmente irmanado, e apontando para o que Lourenço e Wilson descrevem como um:

[...] legado coletivo da comunidade científica, em outras palavras, aquilo que a “comunidade científica” como um todo percebe como representativo da sua “identidade”, “devendo ser repassado para a próxima geração de cientistas e do público em geral”. Isso inclui o que nós sabemos sobre a vida, a natureza, o universo, e também o como nós aprendemos sobre essas coisas (grifo nosso)⁵.

Estamos tratando da representação de um patrimônio que é da ordem do cultural e do âmbito da ciência, especificamente

4. A criação do Museu Virtual do Instituto de Física, UFRJ, teve por base estudo e consulta feitos pelo autor da tese em 2010 à pesquisadora Diana Farjalla Correia Lima, professora do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio UNIRIO/MAST. Isso se deu em razão do seu artigo definir 3 categorias para os Museus Autodenominados Virtuais e que foi disseminado e publicado nos Anais do X ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO – ENANCIB, 2009.

5. LOURENÇO, Marta; WILSON, Lydia. Scientific heritage: Reflections on its nature and new approaches to preservation, study and access. *Studies in History and Philosophy of Science*, v.44, p.744-753, 2013.p.746.

categorizado como “Patrimônio Cultural da Ciência e Tecnologia”, ou “Patrimônio de C&T”⁶, assim definido por um pesquisador do campo da Museologia, Marcus Granato:

O “Patrimônio Cultural” da Ciência e Tecnologia constitui-se do legado “tangível” e “intangível” relacionado ao conhecimento científico e tecnológico produzido pela humanidade, em todas as áreas do conhecimento, que faz referência “às dinâmicas científicas, de desenvolvimento tecnológico e de ensino”, e à “memória” e “ação dos indivíduos em espaços de produção de conhecimento científico”. Estes “bens”, em sua historicidade, podem se transformar e, de forma seletiva, são “atribuídos valores”, “significados” e “sentidos”, possibilitando sua emergência como bens de “valor cultural”⁷ (grifo do autor – aspas; grifo nosso – sublinhado).

Permitindo, por conseguinte, estabelecer o sentido de Patrimônio Intelectual na sua inter-relação com o contexto material de C&T e de acordo com a compreensão internacional da Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura, nome em inglês e itálico VG UNESCO, conforme sua Convenção para Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial, *Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage* (2003), que aponta a existência de “profunda interdependência entre o patrimônio cultural imaterial e o patrimônio cultural material e natural”, portanto, caracterizando o aspecto unitário e indissociável do patrimônio musealizado.

6. GRANATO, Marcus. Panorama sobre o patrimônio de Ciência e Tecnologia no Brasil: objetos de C&T. In.: GRANATO, Marcus; RANGEL, Marcio F. *Cultura material e patrimônio de ciência e tecnologia*. Rio de Janeiro: MAST, 2009; p. 29.

7. GRANATO, Marcus *et al.* Carta do patrimônio cultural de ciência e tecnologia: produção e desdobramentos. *Cadernos do Patrimônio da Ciência e Tecnologia: instituições, trajetórias e valores*, p.32. Disponível em: http://site.mast.br/hotsite_cadernos_do_patrimonio_da_ciencia_e_tecnologia/pdf/GRANATO_RIBEIRO_ARAUJO_caderno_02_WEB_2017.pdf. Acesso em: 10 jun. 2019.

Ao tomarmos como referência o campo da Museologia aplicamos o entendimento expresso pelo Código de Ética nome completo da publicação do Conselho Internacional de Museus, nome completo em inglês e itálico VG ICOM: “os museus são responsáveis pelo patrimônio natural e cultural, material e imaterial,” (grifo nosso)⁸, Bens Naturais e Culturais e, assim, afirma-se a coexistência entre os aspectos da imaterialidade e materialidade e encontra caminho para se realizar no Museu.

A Memória Institucional e o Patrimônio Intelectual do IF UFRJ constituídos pela caminhada acadêmica do PPG FIS, segundo a perspectiva da representação imaterial que constrói uma trajetória e enfocados pela tese, dizem do seu caráter de interdependência com os objetos que os representam no aspecto da materialidade, tradicionalmente representativo de coleções, e a Museologia denomina-os de “testemunhos primários”⁹, porque são dotados de elementos para “aprofundar o conhecimento”, o que os aponta formando um elemento digno de atenção para estudo.

Ainda, as representações do Patrimônio Cultural Imaterial, o mesmo que Intangível na denominação internacional (*Intangible*), indicam nos estudos patrimoniais que são da natureza das “Referências culturais”¹⁰ e, no caso em pauta, há o amparo da nossa Constituição Federal de 1988, artigo 216, que define o Patrimônio Cultural Brasileiro e inclui os “bens de natureza [...] imaterial [...] portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira” e complementa incluindo entre outras manifestações culturais “as

8. CÓDIGO de Ética do ICOM para Museus: versão lusófona tópico 1, princípio, p. 4, 2007. Disponível em: http://www.mp.usp.br/sites/default/files/arquivosanexos/codigo_de_etica_do_icom.pdf. Acesso em: 15 fev. 2020.

9. ICOM-BR. Código de ética para museus do ICOM: tópico 3, princípio. p. 18, 2009. Disponível em: http://icom.org.br/wp-content/themes/colorwaytheme/pdfs/codigo%20de%20etica/codigo_de_etica_lusofono_iii_2009.pdf. Acesso em: 15 fev. 2020.

10. PATRIMÔNIO Imaterial: o registro do Patrimônio Imaterial: dossiê final das atividades da comissão e do grupo de trabalho Patrimônio Imaterial. 4.ed. Brasília: Ministério da Cultura /Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2006.140 p. p. 36.

criações científicas” assim como as “tecnológicas”¹¹ (grifo nosso), deste modo, apontando para o quadro de reconhecimento de Bens dotados de valor cultural, ou Bens Simbólicos como identificados pelos estudos de Pierre Bourdieu.

A pesquisa, portanto, está voltada para a imagem de integração entre Memória sob o aspecto do registro social da produção intelectual da e na coletividade e o Patrimônio de cunho científico, porque são representações culturais que admitem a inserção em um espaço representativo do conhecimento, ou seja, no acervo do Museu Virtual referenciando o Programa de Pós-Graduação Mestrado e Doutorado em Física Instituto de Física, PPG FIS IF UFRJ, identificado como Museu Virtual do IF UFRJ, e que se caracteriza pelo enfoque temático de um Museu de Ciências, cuja especialidade focalizada é a Ciência e Tecnologia (C&T).

A razão para tanto está ligada ao destaque acadêmico que o referido Programa, ao longo dos anos, vem apresentando nos seus resultados obtidos a partir dos julgamentos feitos periodicamente pelas agências máximas de avaliação e de fomento brasileiro que credenciam e apoiam a pós-graduação: a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, CAPES, órgão do Ministério da Educação (MEC), e o Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, CNPq, organismo do Ministério da Ciência, Tecnologia, Inovações e Comunicações (MCTIC), formando o cenário existente para focar a qualificação de Excelência Acadêmica.

E a questão da Excelência Acadêmica, de agora em diante, será o destaque a ser abordado no artigo por dois motivos: o primeiro e de relevância porque quando da produção da tese sob a perspectiva selecionada para tratar o tema: o olhar interpretativo acerca da memória institucional pela via da produção intelectual, seu contexto

11. BRASIL. Constituição (1988). Constituição da Republica Federativa do Brasil: Inciso III do Artigo 216. Brasília, DF: Senado Federal, 2014, p. 78. Disponível em: https://www.senado.leg.br/atividade/const/con1988/CON1988_05.10.1988/art_216_.asp. Acesso em: 15 fev. 2020.

imaterial, seu teor científico, suas formas sociais de apresentação modeladoras de uma categoria acadêmica com poder de alçar nível excepcional, e afirmar sua qualificação de um patrimônio com condições de estar no museu, sobretudo, pela natureza da relação de interdependência entre a materialidade dos objetos de coleções e as suas representações da imaterialidade, condição indissociável porque unitária e a ser considerada nos acervos musealizados; não encontramos na literatura produção, referência, enfocando estudos similares. E segundo, as compreensíveis razões que impõem limite para o número de páginas.

E com relação às duas Agências mencionadas, a CAPES, instituição responsável pela avaliação voltada para qualificar os cursos de pós-graduação *stricto sensu* — desenvolve habilidades analíticas e de pesquisa, tanto para acadêmico quanto para profissionais e *lato sensu* — aprofunda conhecimentos específicos para atuação no mercado de trabalho e, em se tratando do PPG FIS que está na primeira categoria, portanto se avalia a produção científica e os demais procedimentos acadêmicos da comunidade e dá suporte para bolsas de estudos a mestrandos e doutorandos do Programa.

Já o CNPq atua avaliando os professores que a própria instituição identifica por meio de seleção nacional que promove e qualificando-os na categoria de pesquisadores. Por conseguinte, concede apoio para financiamento de pesquisa a exemplo da concessão de bolsas de produtividade e outras contribuições como bolsas de pós-doutorado.

E a condição que o Programa tem alcançado no ambiente avaliativo leva-o a ser reconhecido na qualidade de excelente nível de atuação, o que se considera e convencionou em ambiente da Academia entender como curso detentor de padrão de Excelência.

O manancial memorialístico e patrimonial construído pelo PPG FIS IF UFRJ na sua trajetória institucional em meio aos demais cursos de pós-graduação existentes nas universidades públicas brasileiras é o que lhe dá condições de estar inserido em um

cenário de “distinção”¹², portanto, ocupa posição diferenciadora e de destaque entre similares pelas qualificações obtidas, assim, com o atributo de valor que lhe vem sendo dado formaliza o perfil de sua caminhada na qualidade de um Bem simbólico, expressando um patrimônio construído.

Nas palavras do teórico Pierre Bourdieu¹³ que pesquisou as ações e as resultantes sociais pelo exercício do “poder simbólico” atuante também no espaço da Academia, trata-se em sua significação de “um poder de “consagração” ou de “revelação” (grifo nosso) e pode apresentar-se sob diversas condições na arena social, entre as quais “classe” (categoria) e que permite relacionar ao “grupo” dos cientistas, professores das categorias do Programa de Pós-Graduação do IF UFRJ. Ainda, segundo o mesmo autor, o grupo atinge o destaque “quando é “distinguido” (diferenciado em um nível de destaque) segundo um princípio qualquer dos outros grupos”, o que se identifica ao “reconhecimento” social (grifo nosso).

A situação e condição expostas permitiram torná-lo objeto de estudo selecionado para a pesquisa guiada pela perspectiva do olhar museológico, cujos fundamentos da investigação se encontram na conjugação da Memória Social ou Coletiva, e do Patrimônio Cultural da Ciência, na configuração do modelo de um Bem Intelectual, dizendo respeito a identidade acadêmica da comunidade científica responsável pelo Programa de Pós do IF UFRJ, personificada pelo corpo docente nas categorias Professores Fundadores, Professores Eméritos e Professores Ex-alunos do IF UFRJ.

A questão que formulamos pela perspectiva do olhar museológico esteve dirigida a identificar o perfil acadêmico (teorias, conceitos e práticas) representado pelos agentes sociais, Professores Eméritos e Professores Ex-alunos, determinando o retrato do nível de excelência acadêmica do PPG FIS IF UFRJ obtido pelas avaliações da CAPES e do CNPq.

12. BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Lisboa: Difel, 1989. (Memória e Sociedade), , p.166.

13. BOURDIEU, op. cit., p.167.

A abordagem, portanto, liga-se à construção da configuração do que devemos entender por um curso padrão de Excelência representado pelo Programa de Pós-Graduação Mestrado e Doutorado em Física, Instituto de Física da Universidade Federal do Rio de Janeiro, PPG FIS IF UFRJ, com origem no antigo Curso de graduação em Física, ligado ao Departamento de Física da Faculdade Nacional de Filosofia – FNFi, Universidade do Brasil, atual Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ¹⁴, primeira entidade universitária federal no Rio de Janeiro, capital do então Distrito Federal.

A criação do Instituto de Física, em 1964, resultou da ação de um grupo de professores atuantes no ensino da graduação, que são os Fundadores. Entre os motivos para estabelecer a Instituição havia a necessidade de desenvolver o que consideravam pesquisas ‘avançadas’, e um instituto de pesquisa era o modelo para realizar a proposição acadêmica. O PPG FIS IF UFRJ que começou suas atividades em 1970 é, também, o mais antigo do Instituto (são três os programas de pós-graduação que compõem o IF).

As categorias docentes pesquisadas no contexto das avaliações foram determinadas pela representatividade das suas ações e produções da entidade no campo da Física, no Brasil, e sua repercussão no exterior. Temos, portanto, Professores Eméritos e Professores Ex-alunos. Personagens da docência que ressaltam características do Patrimônio Intelectual da Instituição na construção conjunta da lembrança da Memória Institucional e estão personificados na trajetória da excelência em pesquisa e ensino que se difunde de acordo com o modelo da Comunicação Científica. No entanto, os Professores Fundadores são reverenciados compartilhando o registro histórico da vida do IF.

E relembremos as palavras do autor da Ciência da Informação Willian Garvey (1979) acerca da produção e comunicação em

14. BITTENCOURT, Raul. Breve histórico da Universidade do Brasil e da Faculdade Nacional de Filosofia. In: Universidade do Brasil. *DIGESTO da Faculdade Nacional de Filosofia*. Rio de Janeiro, 1955, p. 8.

ambiente científico: a produção da “informação científica” tem lugar quando os autores “iniciam suas pesquisas até a publicação de seus resultados e sua aceitação e integração a um corpo de conhecimento científico”¹⁵. A assertiva faz lembrar a citação de Bourdieu que mencionamos em linhas anteriores sobre o poder simbólico e sua atuação na questão do conhecimento e do reconhecimento entre pares.

O olhar museológico está embasado, entre outros autores do campo museológico, em André Desvallées e François Mairesse¹⁶, explicando que a Museologia¹⁷ permite, em se tratando do Museu, que seja estudado “em sua história e no seu papel na sociedade, nas suas formas específicas de pesquisa [...], de apresentação, [...] de difusão” [...]¹⁸. E a citação faz vislumbrarmos, como dissemos, a adequação do Programa PPG FIS IF UFRJ calcado na caracterização de Excelência acadêmica ao pensamento da Museologia como seu objeto de estudo em visão que focaliza sua condição de possibilidade à Musealização.

Também, segundo a dupla de autores¹⁹, a Museologia se apresenta como “o estudo de uma relação específica entre o “homem” e a “realidade”, estudo no qual o “museu”, fenômeno determinado no tempo, constitui-se numa das “materializações possíveis” (grifo nosso).

Outro autor do mesmo campo, Zbynek Stránský²⁰, criador da noção de musealidade, a condição específica de algo ou coisa que adquire o estatuto de inserção como objeto tratado pelo Museu,

15. GARVEY, W. D. *Communication: the essence of science facilitating information among librarians, scientists, engineers and students*. Oxford: Pergamon Press, 1979. 332p., p.10.

16. DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François (Editores). *Conceitos-chave de Museologia*. Tradução e comentários: Brulon Soares e Marília Xavier Cury. São Paulo: ICOM: Armand Colin, 2013. p.42.

17. DESVALLÉES; MAIRESSE, op. cit., p. 42.

18. REVIÈRE, G. H. “Muséologie”, incluído em RIVIÈRE, G. H. *et. al*, 1989, *La muséologie selon Georges Henri Rivière*, Paris, Dunod, 1981, p. 44.

19. DESVALLÉES; MAIRESSE, op. cit., p. 42.

20. STRÁNSKÝ, Z.Z. “Museology as a Science (a thesis)”, *Museologia*, 15, XI, p. 33-40, 1980.

contribui com a argumentação ao afirmar que “a Museologia tem a natureza de uma ciência social, proveniente das “disciplinas científicas, documentais e mnemônicas [memória]” e auxilia à compreensão do homem no seio da sociedade” (grifo nosso).

Desvallées e Mairesse²¹ complementam que a Museologia “não rejeita qualquer forma de museu”, desde as mais antigas até as mais recentes, como por exemplo, os “Museus Virtuais” (grifo nosso). Os argumentos citados facultam nossa proposta de direcionar o perfil de Excelência representado no PPG FIS IF UFRJ a ser tratado na qualidade de objeto de pesquisa da Museologia e sua inserção no acervo no Museu Virtual do IF em consonância, ainda, com questões ligadas a relação dos seus agentes acadêmicos – os professores, sua produção, ação – com a realidade teórica e prática da Física e a função acadêmico-institucional de “pesquisa e comunicação” (grifo nosso)²².

Tendo como horizonte, conforme já comentamos, disseminar e divulgar a informação sobre a pesquisa e o ensino da Física no Brasil e sua repercussão no país e no exterior a cargo do Programa em foco, o Museu Virtual da Instituição é espaço museológico voltado a difundir conhecimento. Sobretudo, alargar horizontes para associar as realizações intelectuais às coleções materiais complementando a noção da “interdependência” (UNESCO, 2003) entre as faces patrimoniais de referência dos testemunhos “materiais e imateriais” que compõem a nova configuração para acervos de Museus (ICOM, 2009, p.32, grifo nosso).

Caracteriza o reconhecimento acadêmico em situação de proeminência – a Excelência – dado pelas duas principais agências de fomento em nosso país CAPES e CNPq, o que igualmente está relacionado ao que Pierre Bourdieu²³ denomina “capital cultural”, o conhecimento construído e sedimentado pelos docentes ao

21. DESVALLÉES; MAIRESSE, op. cit., p. 42.

22. DESVALLÉES; MAIRESSE, op. cit., p. 42.

23. BOURDIEU, Pierre. *Capital Cultural, Escuela y Espacio Social*. México: Siglo Veinteuno, 1997. p. 34.

longo de décadas, um atributo de valor da esfera cultural do bem simbólico; e a posição de “distinção”, outra conotação de valorização e considerada pelo trabalho realizado, a conquista obtida e posta em destaque, sobressaindo entre pares individuais e institucionais.

Lançar, por conseguinte, um olhar museológico, relacionou-se ao estudo e interpretação das condições possíveis deste objeto de análise perpassando Memória/Patrimônio, isto é, a identidade intelectual do grupo social de agentes acadêmicos do Programa de Pós-Graduação Mestrado e Doutorado em Física do Instituto de Física da Universidade Federal do Rio de Janeiro, PPG FIS IF UFRJ, comunidade científica representada em um recorte selecionado para pesquisa de doutorado referenciando o largo espectro do Patrimônio Cultural no caráter da interdependência dos seus dois aspectos, particularmente, repetimos, o contexto que diz respeito à criação e a consolidação do PPG FIS IF UFRJ envolvendo suas histórias, seus momentos, seus pensamentos, suas práticas, sua produção, seus valores, suas memórias e suas trajetórias.

Em vista da sua situação iniciada nos anos 1960 em um espaço inaugural de formação de cursos para a produção do conhecimento científico e tomando como base sua trajetória ao longo de tempo até o presente, construção acadêmica que se reflete na atualidade em um cenário, reiteramos, considerado instituição de Excelência pelo reconhecimento da qualidade apresentada pelo seu Programa de Pós-Graduação (mestrado e doutorado), a pesquisa se fez necessária na medida em que analisou o caminho que foi trilhado para que o PPG FIS IF UFRJ se destacasse no cenário científico através dos seus indicadores de qualidade aferidos pela CAPES e pelo CNPq.

Portanto, os agentes da categoria docente são um patrimônio cultural, isto é, construtores do conhecimento são representantes da imagem de valorização e promoção num contexto caracterizado por trabalhos de excelência acadêmica. E a pesquisa da tese constitui iniciativa importante, por ser uma ocasião de reflexão e de ação para o olhar museológico, um signo de nova colaboração para o campo

da Museologia, pois configura novas modalidades de reconstrução e registro no imaginário social da memória e inéditas oportunidades de fruição (re)lembrando o passado.

Além de uma contribuição acadêmica, o projeto de pesquisa tem dimensão aplicada ao subsidiar a ação prática da comunidade acadêmica do PPG FIS IF UFRJ em busca da sua Memória Institucional. Sua relevância está em dar voz aos agentes sociais da docência revelando suas dinâmicas. E ao aplicar o olhar museológico atua na contribuição para salvaguardar o Patrimônio Intelectual da Instituição, atuando em uma das funções primordiais nas quais os museus atuam, a preservação, complementando a tríade museológica da pesquisa e da comunicação.

Recompor o caminho percorrido pelo PPG FIS IF UFRJ como um espaço memorial-patrimonial e projetá-lo ao meio musealizado traz importantes elementos para pensar a trajetória institucional ao longo de 57 (cinquenta e sete) anos de existência. Estão sob sua tutela documentos e pessoas que representam aspectos das suas 'vidas', que se configuraram ao longo do tempo como um Patrimônio Intelectual da Física.

Por isso, ressaltamos que a pesquisa ao (re)construir o registro do imaginário e integrar o registro documental do histórico de Excelência e suas relações e representações culturais e sociais, atua pioneiramente em revelar o tema, pois até o presente momento não encontramos durante os quatro anos de composição da tese publicações voltadas para esta questão, ou seja, não há literatura sobre o assunto publicada em nenhum canal formal de informação.

Além disso, também efetivar a ação de fazer a comunicação científica reunindo as publicações dos docentes para inclusão futura no repositório institucional, pois atualmente a produção científica está dispersa, o que interfere no processo de produção do conhecimento pela dificuldade que existe na busca por fontes de informação especializadas.

Nossa investigação permitiu evidenciar que o PPG FIS IF UFRJ apresenta fatos com aspectos peculiares, tais como: o esforço de seus fundadores na implementação de laboratórios de Física experimental; uma notável capacidade de resistência para se manter a Instituição apesar das restrições e perseguições impostas pela ditadura militar; uma liderança nacional, científica e política.

Portanto, a pesquisa se revelou oportuna para reafirmar em moldes de referência cultural institucional a Memória Coletiva e o Patrimônio Intelectual e, assim, dar espaço para refletir sobre a trajetória do PPG FIS no seio do IF UFRJ, seus fazeres e saberes, sobretudo, seus processos de conformação, escolhas, disputas e transformações por meio da Comunicação em Museu.

Propósito da pesquisa e o desenho traçado para alcançá-lo: objetivos e metodologia

Na elaboração da pesquisa para a tese de doutorado apontamos para um horizonte a ser alcançado a partir do que determinamos como nosso intento para tratar o problema e responder à nossa questão, também, estabelecemos qual seria e como traçaríamos o caminho adequado para tanto. Assim, após termos construído com autores e instituições, estudados a base teórica e prática para refletir sobre o tema que escolhemos e o nosso objeto de pesquisa, desenhamos os Objetivos: geral e específicos, bem como a Metodologia que, agora, apresentamos:

Os objetivos pensados para nossa pesquisa assim se apresentam: geral: identificar e analisar em perspectiva acadêmica a trajetória dos Professores Eméritos e Professores Ex-alunos do PPG FIS IF UFRJ no seu quadro de vivências memorialístico-patrimonial: produção científica; atuações; correlacionando-as aos critérios de valoração CAPES e CNPq, período 2010-2016, visando ao caracterizar os valores atribuídos ao perfil Excelência Acadêmica (níveis individual, coletivo, contextos material, imaterial) representando o campo da Física agregá-los ao acervo e à infocomunicação do Museu Virtual da Instituição.

E os Objetivos específicos: identificar, analisar no elenco dos critérios de avaliação da CAPES, atributos de valor acadêmico – corpo docente; teses e dissertações; produção intelectual – as variáveis e seus indicadores de mensuração aplicados ao Programa (classes e subclasses) com os resultados de cada item avaliativo; identificar, analisar no elenco dos critérios de avaliação do CNPq, atributos de valor acadêmico, as variáveis e seus indicadores de mensuração aplicados para as bolsas de Produtividade em Pesquisa concedidas e indicativas de cada professor pesquisador do Programa; evidenciar pontos relevantes das trajetórias individuais e do Programa baseados em relatos (entrevistas) dos Professores Eméritos e Ex-alunos; compor com os resultados do cenário das avaliações e relatos docentes quadro do PPG FIS IF UFRJ relacionando a atuação dos professores das duas categorias: formação acadêmica (docentes); temas das pesquisas docentes; dissertações e teses orientadas; edições publicadas (periódicos e livros); criações, premiações e outras honorárias recebidas; correlacionar no acervo do Museu Virtual do IF UFRJ os aspectos material e imaterial representativos da interdependência memorialístico-patrimonial e integrantes da trajetória acadêmica dos docentes na história do Programa em questão.

A pesquisa se formaliza na tipologia de caráter exploratório, teor qualiquantitativo, apoio em fontes documentais e primárias. Além de uma pesquisa exploratória a tese se classifica, também, como pesquisa documental. E envolveu no seu desenvolvimento atividades ligadas a métodos e técnicas aplicados da coleta à interpretação dos resultados.

O modelo metodológico para levantamento, organização, e interpretação dos dados está pautada nas variáveis e indicadores das categorias do Modelo Estrutural para Pesquisas criado pela museóloga e doutora em Ciência da Informação, Diana Farjalla Correia Lima para sua dissertação em Memória Social, defendida em 1996, que adequados aos nossos objetivos tornou-se um

instrumento-resposta à indagação para nossa pesquisa e permitiu traçar a trajetória dos Professores Eméritos e Professores Ex-alunos do Programa do IF que alcança o critério de Excelência.

Este método de pesquisa elaborado foi desenvolvido através de uma metodologia estabelecida em cinco etapas: A primeira etapa foi composta por um referencial conceitual para estudo e análise representando os conceitos, isto é, os significados dados para Excelência Acadêmica. É um exercício teórico que identificou e determinou indicadores representando o caráter do Patrimônio Intelectual no qual se alicerça o Programa e posto sob o olhar da Museologia.

No alcance para tal fato tratamos a revisão de literatura distribuída em eixos temáticos. Definimos operacionalmente para significar Eixo Temático um conjunto de temas com pontos em comum que orientam o planejamento de um determinado trabalho, atuando como um guia, suscitando questões relacionadas a um assunto e articulando-o com outros²⁴.

Na segunda etapa houve pesquisa bibliográfica sobre a criação do Instituto de Física da Universidade Federal do Rio de Janeiro – IF UFRJ (1939-1964), sobre os Professores Fundadores que fizeram parte da antiga Faculdade Nacional de Filosofia – FNFfi e fundaram o IF UFRJ. São eles: César Lattes, José Leite Lopes, Joaquim da Costa Ribeiro, Plínio Sussekind Rocha e Jayme Tiomno .

Na realização desta etapa elaboramos um levantamento bibliográfico com fontes primárias e secundárias referentes ao tema pesquisado, dentre as quais podemos citar: livros, periódicos, anais de congresso, dissertações, teses e documentos; e nas secundárias estão: Portal de Periódicos da Capes e outras bases de dados *online* a exemplo de SpringerLink.

24. RATIER, Rodrigo. Entendendo os conceitos que organizam a Base Nacional. *Revista Nova escola*, edição 309, 2019. Disponível em: https://novaescola.org.br/conteudo/10053/entendendo-os-conceitos-que-organizam-a-basenacional?utm_source=tag_novaescola&utm_medium=facebook&utm_campaign=Revista_Digital_seguidores_ne&utm_content=base&fbclid=IwAR0KpN2Eq0Rnl_o1TzuQsFKb2cleoamHltoqH-PDVlj0ff2_MrgmsAPqX-4. Acesso em: 18 set. 2020. p. 21.

Na terceira etapa realizamos levantamentos no site da CAPES, do CNPq e em livros e artigos científicos sobre o tema “cenário científico da área de conhecimento Física” e as “Agências de Fomento à Pesquisa no Brasil”. Então identificamos os critérios aplicados pelas duas Agências para definir a qualidade dos programas de pós-graduação no campo do conhecimento da Física. E, também, as métricas para medir o grau de excelência dos cursos e os resultados alcançados pelo Programa de Pós-Graduação Mestrado e Doutorado em Física do Instituto de Física, Universidade Federal do Rio de Janeiro, PPG FIS IF UFRJ nos relatórios de avaliação CAPES (2010-2016) e nos critérios para Alocação de Bolsas de Produtividade CNPq (2010-2016).

Esta terceira etapa foi segmentada em três fases: 1ª fase – Levantamento no *site* CAPES, itens temáticos: *link* avaliação, análise das ferramentas Plataforma Sucupira, avaliação quadrienal, Relatórios Técnicos divisão de avaliação (DAV), Campanha de Prevenção a Cursos Irregulares e Eventos da avaliação para obter dados sobre os processos avaliativos da agência de fomento. Ressaltamos que a Plataforma Sucupira (<https://sucupira.capes.gov.br>) foi utilizada para fazer o levantamento da Produção Intelectual dos Professores Eméritos e Ex-alunos do PPG FIS IF UFRJ; com o resultado desta pesquisa foram elaboradas tabelas com os dados recuperados. 2ª fase – Levantamento no *site* CNPq, *link* Assuntos – Institucional – Comitês de Assessoramento. Foram analisados documentos que dizem respeito à Física e Astronomia contendo os critérios para Alocação de Bolsas de Produtividade. 3ª fase – Levantamento bibliográfico dirigido à identificação dos indicadores utilizados pela CAPES e CNPq: livros e artigos científicos versando sobre “cenário científico da área de conhecimento Física” e “Agências de Fomento à Pesquisa no Brasil”.

Já na etapa 4 realizamos consulta a fontes pessoais e por meio de aplicação de questionário-entrevista composto por 81 perguntas distribuídas em sete partes temáticas. Foram ouvidos os professores Eméritos Erasmo Madureira Ferreira, Fernando de Souza Barros,

Herch Moysés Nussenzveig, Nelson Velho de Castro Faria, Nicim Zagury, Felipe Canto e Takeshi Kodama.

Além dos Professores Ex-alunos Máximo Ferreira da Silveira e Leandro Salazar de Paula, atuais professores do PPG FIS IF UFRJ que fizeram a graduação e/ou mestrado/doutorado no Instituto de Física nas décadas de 1972 a 1993.

A metodologia está baseada também em entrevistas abertas usando a metodologia da História Oral, conforme orientam os autores Paul Thompson²⁵, Alessandro Portelli²⁶, Herivelto Moreira²⁷, Roberto Nogueira²⁸ e Valdete Boni²⁹.

As entrevistas foram gravadas em áudio e posteriormente transcritas em forma de texto que serão também editadas para o Museu Virtual IF em narrativas biográficas, pois todo o resultado da pesquisa da tese será incorporado ao Museu da Instituição e aberto a consultas.

A partir do questionário semiestruturado construímos uma base de dados das entrevistas, gráficos e tabelas no programa *Microsoft Excel 2010*®, ou seja, lançamos os dados obtidos para interpretar os valores patrimoniais das diferentes esferas entrevistadas. Aos dados foram relacionadas as informações das entrevistas abertas e que já haviam passado pelo processo de gravação em formato MP3 utilizando um gravador de *smartphones*. As entrevistas foram transcritas e transcriadas com a remoção de frases repetidas, vícios de linguagem e outros pontos inadequados sempre que possível

25. THOMPSON, P. *A voz do passado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.p. 37.

26. PORTELLI, Alessandro. O massacre de Civitella Val diChiana (Toscana: 29 de junho de 1944): mito, política, luta e senso comum. In: FERREIRA, M. M.; AMADO, J. (Org.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998. p. 22.

27. MOREIRA, Herivelto; Caleffe, Luiz Gonzaga. *Metodologia da pesquisa para o professor pesquisador*. 2 ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2018.

28. NOGUEIRA, Roberto. *Elaboração e análise de questionários: uma revisão da literatura básica e a aplicação dos conceitos a um caso real* / Roberto Nogueira. – Rio de Janeiro : UFRJ/COPPEAD, 2002.

29. BONI, Valdete; QUARESMA, Sílvia Jurema. Aprendendo a entrevistar: como fazer entrevistas em Ciências Sociais, *Revista Eletrônica dos Pós-Graduandos em Sociologia Política da UFSC*, Vol. 2 nº 1 (3), janeiro-julho/2005, p. 68-80.

(como latidos e buzinas), tudo isto realizado com o consentimento dos entrevistados.

Na quinta etapa foi elaborado um levantamento em fontes bibliográficas tendo a intenção de coletar artigos científicos publicados pelos agentes sociais Professores Fundadores, Professores Eméritos e Professores Ex-alunos, no período de 1939 a 2020. A este momento correspondem ações de identificar e selecionar informação nas bases de dados *Web of Science* e *Scopus*, voltada para a área de Física. Também houve levantamento da Produção Intelectual dos Professores Eméritos e Professores Ex-alunos na Plataforma Sucupira. A Plataforma Sucupira é fonte segura e transparente de dados sobre Avaliação dos cursos de Pós-graduação no Brasil, além de oferecer a lista de cursos avaliados e reconhecidos, informações e estatísticas da CAPES e da pós-graduação.

Um estudo bibliométrico foi aplicado para quantificação e análise das citações dos artigos científicos publicados pelos Professores, dimensionando o impacto das pesquisas na comunidade científica, utilizando para isso o processo de busca aos artigos mais citados de um periódico na *Web of Science*, *Scopus* e *Google Scholar*.

E, ainda, foram identificados relatos de pesquisadores e/ou Instituições de renome internacional ressaltando a produção científica segundo caracterizar-se seus produtos na qualidade de pesquisa de destaque no quadro do cenário científico.

Olhar museológico, registro da memória institucional, do patrimônio intelectual do PPG FIS IF UFRJ: a excelência acadêmica

No contexto da Museologia a Memória Coletiva e a História Oral foram responsáveis por trazer para o espaço memorialístico-patrimonial os personagens das categorias: Professores Eméritos e Professores Ex-alunos do PPG FIS IF UFRJ personificados nas suas trajetórias científicas balizadas pela “distinção” obtida por meio

do “capital cultural” e da “competência” acadêmicas alcançadas em pesquisa e em ensino em Física no Brasil.

E a pesquisa identificou que o Patrimônio Intelectual do Programa de Pós-Graduação Mestrado e Doutorado em Física do Instituto de Física da Universidade Federal do Rio de Janeiro – PPG FIS IF UFRJ, um Bem Cultural de Ciência e Tecnologia (C&T) baseado na produção científica iniciada pelos docentes que criaram o Programa, Professores Fundadores, foi e está sendo consolidado mantido pelos Professores Eméritos e Professores Ex-alunos; constituindo consistente e amplo conjunto de informação especializada representando a Excelência Acadêmica.

Esta configuração de “grau máximo de qualidade”³⁰ que foi construída pelo grupo de docentes, cientistas brasileiros com trabalhos de repercussão no exterior, aponta perspectivas para envolver tanto a disseminação aos pares do campo da Física quanto à difusão ao público em geral ao se aplicar o exercício do olhar museológico, deste modo, propiciando condições para compor um repositório institucional e outras modalidades documentais aptas a consulta no site do Museu Virtual e na própria Instituição.

O Patrimônio Intelectual do PPG FIS IF UFRJ não somente valoriza o passado da Instituição, mas, acima de tudo, demonstra o caminho que foi trilhado para a sua construção e a importância da dedicação à pesquisa no Brasil, país que até então tinha pouca tradição em pesquisa científica nos espaços universitários. O Patrimônio Intelectual que identificamos e estabelecemos como marco da nossa investigação permitiu, igualmente, determinar a natureza de excelência do curso de Física (pós-graduação) tendo como parâmetro a produção científica e, a partir daí, confirmar que este atributo de um grupo docente se tornou uma via para construção de conhecimento e informação no mundo científico, tecnológico e cultural.

30. HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles; FRANCO, Francisco Manoel de Mello. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva: Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia, 2009. lix,1986. 485 p.

Ou seja, o que foi desenvolvido pelos Professores na docência, pesquisa e Comunicação Científica, entre outras atividades acadêmicas, formam um conjunto identificado como Patrimônio Cultural da Ciência e Tecnologia, e está composto pelo “legado tangível e intangível”³¹ de um espaço de produção intelectual que merece fazer parte do acervo do Museu Virtual do IF.

Na investigação acerca do processo que possibilitou a construção do Patrimônio Intelectual do PPG FIS IF UFRJ no cenário científico, o perfil delineado pelo Programa por meio dos agentes sociais destaca a presença dos Professores Eméritos que são seguidos pelos Professores Ex-alunos atuando na manutenção da consolidação acadêmica com suas contribuições para a Física no Brasil e no exterior.

Nossa análise trata, também, do quadro científico atual do PPG FIS IF UFRJ frente aos critérios de avaliação da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de nível Superior – CAPES, e do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq, portanto, por isso, foi necessário o estudo sobre as métricas utilizadas pelas Agências de Fomento (que correspondem às agências de consagração, ativadas pelo poder simbólico de que nos fala Pierre Bourdieu, como indicadores de qualidade em pesquisa na Área do Conhecimento da Física.

Portanto, frente à avaliação CAPES, desde 1980, o PPG FIS IF UFRJ vem obtendo excelentes resultados para o Mestrado e Doutorado. As avaliações anual, bienal e trienal (CAPES 1980-1997), confirmam isso, pois há 17 (dezessete anos) o Programa vem alcançando as melhores avaliações atribuída pela Agência de Fomento à Pesquisa.

31. GRANATO, Marcus *et al.* Carta do patrimônio cultural de ciência e tecnologia: produção e desdobramentos. *Cadernos do Patrimônio da Ciência e Tecnologia: instituições, trajetórias e valores*. Disponível em: <http://site.mast.br/hotsite_cadernos_do_patrimonio_da_ciencia_e_tecnologia/pdf/GRANATO_RIBEIRO_ARAUJO_caderno_02_WEB_2017.pdf>. Acesso em: 10 jun. 2019, p. 18.

Ao todo o PPG FIS IF UFRJ inclui no seu quadro de docentes 62 professores em atividades. Analisando o quadro verificamos que o PPG FIS IF UFRJ reúne 15 professores no topo de classificação, ou seja, estão classificados no CNPq como pesquisadores nível Sênior / SR, 1A e 1B, o que representa cerca de 25% (vinte e cinco por cento) de docentes bolsistas (62).

Há um expressivo percentual de docentes com exercício e perfil de liderança e excelência compatível com os bolsistas de Produtividade nos níveis (Sênior, nível 1A e 1B). Estamos diante da modalidade de distinção acadêmica entre os pesquisadores nacionais e o PPG FIS IF UFRJ recebendo valores máximos de avaliação acadêmica das Agências de Fomento CAPES e CNPq, instâncias consagradas no ambiente da produção de conhecimento que ao lado do valor da distinção, igualmente, estão apontando a valoração apresentada pela construção do Capital Cultural e do exercício especialista da “competência”, que desenham para o Curso ocupar um espaço de Excelência de ensino e pesquisa.

Resultados em tempo de considerações finais

A pesquisa abordou o Programa de Pós-Graduação Mestrado e Doutorado em Física do Instituto de Física da Universidade Federal do Rio de Janeiro – PPG FIS IF UFRJ, tratando da sua trajetória acadêmica, em especial destacando a trajetória docente dos Professores Eméritos e Professores Ex-Alunos no quadro de vivências memorialístico-patrimonial e correlacionando-as aos critérios de valoração Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, CAPES, e Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, CNPq, Agências de fomento à pesquisa credenciadas que avaliam e determinam em meio nacional no ambiente da produção científica a qualidade que alcançam os cursos, bem como o papel representado pela atuação dos docentes neste contexto de produção do conhecimento e, no caso em pauta, na área da Física.

Os resultados da análise dos dados levantados e interpretados encaminharam verificar que os valores atribuídos pelas duas Agências caracterizam o referido curso no perfil de Excelência Acadêmica, ou seja, alcança padrão que revela uma posição de distinção entre os similares, ilustra a expressiva condição de um Patrimônio Intelectual cuja história se sedimenta na construção iniciada pela criação do Instituto de Física da UFRJ em 1964, pelos Professores, depois Fundadores da pós-graduação, iniciadores desta herança registrada na memória da Instituição e que tem permanecido pela ação das duas categorias de professores estudados pela pesquisa, Professores Eméritos e Professores Ex-alunos, no mestrado e doutorado ao longo dos anos em ativa construção.

O quadro investigativo elaborado pela pesquisa a partir do estudo identificando a Memória Institucional e conjugando-a à perspectiva de ser, ao mesmo tempo, um Patrimônio Cultural com ênfase no Imaterial pelo aspecto da imagem intelectual que alimenta a produção científica ao lado dos produtos acadêmicos gerados e, tradicionalmente, associados e circunscritos ao Patrimônio Cultural Material foi, sem dúvida, o caminho que nos permitiu traçar as coordenadas para a interpretação com vistas ao reconhecimento do pensamento, da reflexão científica dos docentes, não só como motor para estabelecer a máxima qualificação mas, sobretudo, configurar-se como um Patrimônio Intelectual.

Nesta condição, um Patrimônio Cultural que reflete a Ciência e Tecnologia, um bem simbólico da dimensão da cultura inter-relacionando as faces do imaterial e material, que na pesquisa estabelecemos como apoio conceitual para o entendimento da significação dada à Excelência. Assim, aplicamos a definição e determinação que desde o final do século anterior, e formalmente afirmada no início dos anos 2000 em nível internacional pela UNESCO é referendada e aplicada nos países pelos seus Estados-Membros afirmando existir a interdependência entre os aspectos do Patrimônio Cultural Intangível e Intangível, o mesmo que

imaterial e material, portanto, não é possível separá-los por serem a representação do que é entendido como unidade.

A produção material é o reflexo do exercício intelectual de autores professores, quando formalizadas em coleções musealizadas constitui a representação na forma física do quadro memorialístico-patrimonial da Instituição na qual produziram suas obras científicas e, também, construíram saber nas aulas ministradas e compartilhadas com os alunos (lembrando que temos a figura de professores hoje atuando no PPG FIS IF UFRJ que são egressos do próprio curso em pauta).

Esta produção científica é, como apontou a investigação, avaliada pela CAPES e CNPq, agências dotadas de competência, legitimadas pelas comunidades acadêmicas para a avaliação e apoio às pesquisas e cursos *stricto sensu*, cujos resultados mensurados para docentes e cursos exercem a significação de instâncias de consagração ao qualificá-los em classes de escalonamento, então, permitiu a interpretação dos dados trabalhados na pesquisa verificar que o nível de maior grau é o que tem sido atribuído à trajetória do PPG FIS IF UFRJ.

A referida Pós-Graduação obteve nas duas últimas avaliações da CAPES 2010-2012 / 2013-2016, a nota máxima 7 (sete) e podemos afirmar que mantém excelente condição acadêmica há longa data, porque constatamos que desde o ano de 1980, quando da primeira avaliação e, ao longo dos anos, recebeu graus máximos. O primeiro e segundo lugares dos indicadores de avaliação, ou seja, notas que representam indicação de nota máxima e segundo lugar na ordem da classificação.

E com relação ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, CNPq, nas categorias de Bolsas de Produtividade em Pesquisa (PQ) e Produtividade em Pesquisa Sênior (PQ-Sr), os dados permitiram comprovar que o Programa tem 15 (quinze) professores no topo da classificação, o que representa cerca de 25% (vinte e cinco por cento) dos docentes bolsistas,

inclusive, com professores que atingiram a classificação máxima no CNPq: Sênior – 1A e 1B.

O PPG FIS IF UFRJ representado pelos Professores Eméritos e Ex-alunos e a repercussão da qualidade da sua Produção Científica na área da Física e seus correlatos apresenta-se com indicadores, como por exemplo: artigos em publicações e periódicos científicos nos principais e respeitados canais de informação que disseminam a Comunicação Científica; apresentações de comunicações em Eventos científicos considerados expressivos pelas comunidades das Ciências; e atos e participações que ilustram Premiações, Honrarias, Destaques Acadêmicos nacionais e internacionais recebidos.

No primeiro caso os docentes do Programa produziram artigos científicos que foram publicados em periódicos de alto fator de impacto, edições de prestígio no meio científico, dentre as quais citamos para exemplificar a *American Physical Society*. Destacaram-se também atuando como revisores em periódicos conceituados como *Physical Review*.

Em segundo estão as participações apresentando as nomeadas comunicações orais em eventos de caráter nacional e internacional e publicados nos Anais de Eventos ou *Conference Proceedings* de congressos e similares. Nestas ocasiões disseminaram seus estudos na área da Física para pesquisadores e instituições de ensino de reconhecido valor acadêmico e respeitabilidade científica, como por exemplo, o Congresso da Universidade de Oxford que tem entre seus ex-alunos vencedores do prêmio Nobel, primeiros-ministros britânicos e diversos chefes de Estado estrangeiros.

E, terceiro, podemos citar nas suas trajetórias científicas o seguinte: participação do Professor Emérito Fernando de Souza Barros como Membro do Conselho Diretor da PUGWASH, que é uma organização internacional de cientistas e figuras públicas voltadas para a segurança global e o controle de armamentos, cujo um dos fundadores foi Joseph Rotblat, Prêmio Nobel da Paz em 1995. Sua missão está dirigida à paz com cientistas que buscam

diminuir ameaças ligadas aos conflitos armados, refletindo acerca de soluções em direção à segurança mundial.

A Condecoração Ordem Nacional do Mérito Científico do Brasil, concedida a personalidades como forma de reconhecimento às suas contribuições científicas ao desenvolvimento da ciência no país, recebida por Erasmo Madureira Ferreira; e ainda a atuação do Professor Takeshi Kodama como Membro Titular da Academia Brasileira de Ciência, Instituição que divulga e fomenta a produção científica no Brasil, uma das mais antigas associações de cientistas e reconhecidamente a mais prestigiosa.

E o Professor Moysés Nussenzveig, que foi vencedor do prêmio Jabuti de Literatura (1999). Além de figurar na lista dos 100.000 (cem mil) cientistas mais citados do mundo de acordo com a publicação *PLOS Biology*, periódico científico que publica, sob o sistema de *peer review*, uma vasta gama de matérias sobre Biologia.

A trajetória do Instituto de Física da Universidade Federal do Rio de Janeiro, IF UFRJ, e seu Programa de Pós-Graduação Mestrado e Doutorado em Física, PPG FIS, cuja trajetória histórica e de face acadêmica foi recuperada pela tese que tratou de interpretá-la sob a forma Memória Institucional, portanto, da sua coletividade de professores, alunos e procedimentos, considerando-a como um Bem Cultural destacando sua representação de Patrimônio Intelectual, abrangendo a produção científica pelo aspecto indissociável do Bem Simbólico imaterial e material (intangível e tangível na nomenclatura internacional), no contexto do campo do conhecimento da Física em quadro memorialístico-patrimonial de Ciência e Tecnologia, teve como diretriz para valoração e atribuição de tal entendimento a perspectiva do olhar museológico que verificou a necessidade de inclusão desta representação memorialística-patrimonial de feito intelectual ao acervo do Museu Virtual do IF.

E este conjunto de um Patrimônio Intelectual que demonstra a interdependência da sua imaterialidade e materialidade toma a forma representativa de um elemento adequado para o processo de Musealização, portanto, para sua inserção em um contexto

referencial de memória, de patrimônios e em ambiente da internet, conseqüentemente, para o tratamento da preservação cultural na amplitude que o termo estabelece por meio dos vários procedimentos museológicos e, no horizonte, abre caminho para novos estudos sobre os demais aspectos institucionais das atividades dos atores, perspectiva que virá a completar o complexo da história de uma comunidade científica, no verdadeiro significado da palavra.

O olhar museológico atua na contribuição para salvaguardar o Patrimônio Intelectual do PPG FIS IF UFRJ, e destaca um quadro referencial de histórias, memórias, momentos, trajetórias, testemunhos, pensamentos, práticas e valores construídos pela comunidade científica. E esperamos que a tese venha a se constituir em fonte de consultas porque durante sua elaboração não encontramos investigação semelhante.

Referências

BITTENCOURT, Raul. Breve histórico da Universidade do Brasil e da Faculdade Nacional de Filosofia. In: Universidade do Brasil. *DIGESTO da Faculdade Nacional de Filosofia*. Rio de Janeiro, 1955, p. 8.

BONI, Valdete; QUARESMA, Sílvia Jurema. Aprendendo a entrevistar: como fazer entrevistas em Ciências Sociais, *Revista Eletrônica dos Pós-Graduandos em Sociologia Política da UFSC*, Vol. 2 nº 1 (3), janeiro-julho/2005, p. 68-80.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Lisboa: Difel, 1989. (Memória e Sociedade), p.166.

BRASIL. Constituição (1998). *Constituição da Republica Federativa do Brasil*: Inciso III do Artigo 216. Brasília, DF: Senado Federal, 2014, p. 78. Disponível em: https://www.senado.leg.br/atividade/const/con1988/CON1988_05.10.1988/art_216_.asp. Acesso em: 15 fev. 2020.

CÓDIGO de Ética do ICOM para Museus: versão lusófona tópico 1, princípio, p. 4, 2007. Disponível em: <http://www.mp.usp.br/sites/>

[default/files/arquivosanexos/codigo_de_etica_do_icom.pdf](#). Acesso em: 15 fev. de 2020.

COSTA, Icléia. T. M. *Memória institucional: a construção conceitual numa abordagem teórico- metodológica*. 1997. 169f. Tese (Doutorado)—Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1997. p. 34. Orientadora: Profa. Dr^a Lena Vania Ribeiro Pinheiro.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François (Ed.). *Conceitos-chave de Museologia*. Tradução e comentários: Brulon Soares e Marília Xavier Cury. São Paulo: ICOM: Armand Colin, 2013. p.42.

GARVEY, W. D. *Communication: the essence of science facilitating information among librarians, scientists, engineers and students*. Oxford: Pergamon Press, 1979. 332p., p.10.

GRANATO, Marcus *et al.* Carta do patrimônio cultural de ciência e tecnologia: produção e desdobramentos. *Cadernos do Patrimônio da Ciência e Tecnologia: instituições, trajetórias e valores*. Disponível em: <http://site.mast.br/hotsite_cadernos_do_patrimonio_da_ciencia_e_tecnologia/pdf/GRANATO_RIBEIRO_ARAUJO_caderno_02_WEB_2017.pdf>. Acesso em: 10 dez. 2020, p. 18.

ICOM-BR. *Código de ética para museus do ICOM: tópico 3, princípio*. p. 18, 2009. Disponível em: http://icom.org.br/wp-content/themes/colorwaytheme/pdfs/codigo%20de%20etica/codigo_de_etica_lusofono_iii_2009.pdf. Acesso em: 15 fev. 2020.

GRANATO, Marcus. Panorama sobre o patrimônio de Ciência e Tecnologia no Brasil: objetos de C&T. In.: GRANATO, Marcus; RANGEL, Marcio F. *Cultura material e patrimônio de ciência e tecnologia*. Rio de Janeiro: MAST, 2009; p. 29.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles; FRANCO, Francisco Manoel de Mello. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva: Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia, 2009. lix, 1986. 485 p.

ICOM-BR. *Código de ética para museus do ICOM: tópico 3, princípio*. p. 18, 2009. Disponível em: http://icom.org.br/wp-content/themes/colorwaytheme/pdfs/codigo%20de%20etica/codigo_de_etica_lusofono_iii_2009.pdf. Acesso em: 15 fev. 2020.

LIMA, Diana Farjalla Correia. Acervos Artísticos e Informação: modelo estrutural para pesquisas em Artes Plásticas. In: PINHEIRO, Lena Vania R., GONZÁLEZ DE GOMÉZ, Maria Nélida (org.).

Interdiscursos da Ciência da Informação: Arte, Museu, Imagem. Rio de Janeiro; Brasília: IBICT /DEP / DDI, 2000. p. 17-40.

LOURENÇO, Marta; WILSON, Lydia. Scientific heritage: Reflections on its nature and new approaches to preservation, study and access. *Studies in History and Philosophy of Science*, v.44, p.744-753, 2013.p.746.

MOREIRA, Herivelto; Caleffe, Luiz Gonzaga. *Metodologia da pesquisa para o professor pesquisador.* 2 ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2018.

NOGUEIRA, Roberto. *Elaboração e análise de questionários: uma revisão da literatura básica e a aplicação dos conceitos a um caso real / Roberto Nogueira.* – Rio de Janeiro : UFRJ/COPPEAD, 2002.

PATRIMÔNIO Imaterial: o registro do Patrimônio Imaterial: dossiê final das atividades da comissão e do grupo de trabalho Patrimônio Imaterial. 4.ed. Brasília: Ministério da Cultura /Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2006.140 p. p. 36.

PORTELLI, Alessandro. O massacre de Civitella Val diChiana (Toscana: 29 de junho de 1944): mito, política, luta e senso comum. In: FERREIRA, M. M.; AMADO, J. (Org.). *Usos e abusos da história oral.* Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998. p. 22.

RATIER, Rodrigo. Entendendo os conceitos que organizam a Base Nacional. *Revista Nova escola*, edição 309, 2019. Disponível em: https://novaescola.org.br/conteudo/10053/entendendo-os-conceitos-que-organizam-a-basenacional?utm_source=tag_novaescola&utm_medium=facebook&utm_campaign=Revista_Digital_seguidores_ne&utm_content=base&fbclid=IwAR0KpN2Eq0Rnl_o1TzuQsFKb2cleoamHltoqH-PDVIj0ff2_MrgmsAPqX-4. Acesso em: 18 set. 2020. p. 21.

REVIÈRE, G. H. “Muséologie”, incluído em RIVIÈRE, G. H. et. Al, 1989, *La muséologieselon Georges Henri Rivièrè*, Paris, Dunod, 1981, p. 44.

STRÁNSKÝ, Z.Z. ‘Museology as a Science (a thesis)’, *Museologia*, 15, XI, p. 33-40, 1980.

THOMPSON, P. *A voz do passado.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.p. 37.

Ecomuseus no Brasil

Vivianne Ribeiro Valença
Teresa Scheiner

Introdução

Para entender a questão dos museus no Brasil é preciso desenvolver uma reflexão sobre o próprio país, o tipo de sociedade aqui existente, as relações da sociedade brasileira com a cultura e os tipos de museus criados e mantidos por tal sociedade. É preciso, ainda, entender e analisar o que vem a ser, no país, a museologia: quem cria museus no Brasil? Quem os dirige, e como? Quem os mantém? Que relações tem o Brasil com a Museologia? (SCHEINER, 1994, p. 22-23).

No Brasil, o cenário ligado aos Ecomuseus começa a desenhar-se na década de 1980 com a criação do Ecomuseu de Itaipu, considerado por alguns como o primeiro Ecomuseu do país. Mas a reflexão sobre o tema inicia-se a partir de 1992, com os Encontros Internacionais de Ecomuseus e Museus Comunitários, que tornaram-se marcos de discussão sobre este modelo conceitual de museu no país. Com base neste processo este artigo aborda a criação e formação dos Ecomuseus brasileiros, trazendo apontamentos e uma perspectiva inicial de como surgem e sobre como os primeiros ecomuseus foram pensados, discutidos e criados; analisa ainda as influências, motivações de uso do termo para as diferentes iniciativas pesquisadas e forças que formam o cenário dos ecomuseus brasileiros.

Realizamos um breve mapeamento das instituições denominadas Ecomuseu, num total de 50 iniciativas. O estudo dos dados levantados foi estruturado a partir de cinco vias de análise: análise quantitativa por região; ano de criação e categorias; motivações principais da utilização do termo; influências para a concepção de um ecomuseu e forças de atuação na implantação e gestão dos Ecomuseus no Brasil.

O processo de formação de Ecomuseus no Brasil adquiriu características próprias, potencializando os elementos que o identificam como Ecomuseu – Território, Patrimônio e Comunidade – reinventando diferentes formas e expressões sobre estes pilares, na articulação do protagonismo comunitário a partir de diferentes ferramentas teóricas e metodológicas que surgiu de uma “Museologia Comunitária Brasileira”.

Desde a década de 1970 o modelo conceitual Ecomuseu, nascido de uma realidade francesa, tornou-se um emblema de identidade comunitária e transformação socioambiental que se disseminou pelo mundo, entre países como Portugal, China, Itália, México e Moçambique e de forma peculiar no Brasil, atuando em diferentes frentes, com características próprias de relacionar com suas memórias, territórios e patrimônios.

Os ecomuseus apresentam diferentes fluxos, dinâmicas e processos que são construídas em coletividade e em integralidade numa “ecologia de saberes e fazeres” que se torna ferramenta essencial do que denominamos de Museu Integral em sua plenitude. Apresentamos deste artigo alguns apontamentos sobre a criação de Ecomuseu no Brasil e suas características no intuito de conhecermos diferentes iniciativas, experiências e processos comunitários, contribuindo para o conhecimento, discussão e ampliação de produções sobre este tema no país. O presente artigo é resultado dos estudos desenvolvidos da tese de doutorado “Ecomuseu Ilha Grande: (Re)pensando conceito, dinâmicas e práticas de um território musealizado”, do Programa de Pós-graduação em Museologia e

Patrimônio – PPGPMUS, UNIRIO- MAST, defendido em junho de 2021 sob orientação da Prof^a. Dr^a. Teresa Scheiner.

Início do processo de formação de Ecomuseus no Brasil

O processo de formação de Ecomuseus no Brasil pode ser dividido em dois eixos principais que influenciaram a constituição e reflexão sobre o tema no país. São eles: os Encontros Internacionais de Ecomuseus e Museus Comunitários, e as iniciativas pioneiras de Ecomuseus que tornaram-se disseminadoras do “saber e fazer” de uma museologia comunitária brasileira. Os Encontros Internacionais de Ecomuseus – EIE realizados no país, tiveram como objetivo discutir e refletir sobre os Ecomuseus em todas as suas dimensões, processos e práticas. Desenvolvendo debates e trocas entre diferentes comunidades, representantes de diversas áreas acadêmicas, e instâncias públicas, que contribuíram para configurar o cenário ecomuseológico brasileiro. Foram realizados cinco encontros cada um com suas especificidades e processos de discussão.

O I EIE foi realizado em 1992, no Rio de Janeiro e teve como objetivo principal trazer a proposta do Ecomuseu como alternativa de desenvolvimento sustentável influenciado pelas discussões da Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente e o Desenvolvimento, também conhecida como Rio 92, Eco-92 ou Cúpula da Terra, e estudar a possível implantação do primeiro Ecomuseu da cidade do Rio de Janeiro que foi chamado de Ecomuseu de Santa Cruz.

O II EIE foi realizado em 2000, no Rio de Janeiro e teve como tema “Comunidade, Patrimônio e Desenvolvimento Sustentável” discutiu as bases de uma reflexão relativa ao caráter sustentável das iniciativas museológicas de cunho comunitário e apoiadas sobre o patrimônio local. Nesta ocasião, foram tratados os objetivos, as estratégias, os métodos de participação e o conceito de museu educador-libertador influenciado pelas ideias de Paulo Freire.

O III EIE foi realizado em 2004, no Rio de Janeiro com o tema “Comunidade, Patrimônio compartilhado e Educação”, e teve como objetivos apresentar e organizar coletivamente um projeto de guia prático dos métodos de gestão participativa considerando sua concepção, execução, relação com o desenvolvimento e avaliação para os Ecomuseus e museus comunitários e a proposta de criação da Associação Brasileira de Ecomuseus e Museus Comunitários – ABREMC.

O IV EIE foi realizado em 2012 no Estado do Pará e teve como tema “Patrimônio e Capacitação dos Atores do Desenvolvimento Local”, buscou sensibilizar a comunidade museal para os processos museológicos protagonizados pelas comunidades, por uma partilha de experiências entre profissionais, voluntários, pesquisadores, estudantes e observadores focando na prática como ferramenta de produção e democratização do fazer museológico.

O V EIE foi realizado em 2015 no Estado de Minas Gerais como o tema “Iniciativas museológicas comunitárias: construindo caminhos para o bem-viver” e teve como proposta compreender como essas instituições museológicas contribuem para o bem viver, além de verificar como se organizam, se financiam e colaboram para a preservação do patrimônio cultural e a consolidação das iniciativas museológicas brasileiras de base comunitária.

Neste sentido, os encontros partiram de dois movimentos: o primeiro parte da teoria para a prática, como foi o caso do I e II EIE, com o pioneirismo e aprofundamento das discussões coletivas sobre o conceito de Ecomuseus no país. Esses encontros destacaram a preocupação ambiental e desenvolvimento de estratégias de comunicação, educação e ação junto à sociedade e contribuíram para que diferentes grupos apresentassem seus trabalhos e conhecessem outras experiências comunitárias. Como produto desses dois encontros deu-se a implantação do primeiro ecomuseu do Rio de Janeiro, o Ecomuseu do Quarteirão Cultural do Matadouro de Santa Cruz – um ecomuseu não apenas preocupado com a perspectiva ecológica, mas que fosse capaz de ser um dispositivo

de fortalecimento da sociedade a partir das suas comunidades e suas relações com os territórios e patrimônios e que de fato torna-se o que chamamos na tese de ecomuseu disseminador, virando referência e inspiração para a criação de outros ecomuseus.

O segundo movimento parte de uma perspectiva da prática para a teoria, ou seja, o III, IV e V EIEMC foram baseados nas próprias iniciativas e experiências desenvolvidas pelos Ecomuseus brasileiros – buscando o caminho da prática para pensar o ecomuseu. Destacamos a articulação de Odalice Priosti a partir do NOPH e das atividades como as jornadas de capacitação em museologia comunitária desenvolvidas no Ecomuseu de Santa Cruz e a criação da ABREMC representação nacional na articulação e discussão entre os ecomuseus, museus comunitários e similares. A ABREMC representou um marco no processo de reconhecimento e consolidação de uma “identidade museal comunitária brasileira” reafirmando e valorizando o protagonismo das diferentes comunidades frente as suas iniciativas museológicas, que vem crescendo e se fortalecendo cada vez mais no país.

Estes encontros representaram o fortalecimento dos Ecomuseus no Brasil, provando que todas as discussões, reflexões, atuação e trocas foram abrindo caminhos para criação de seus próprios modelos e formas de fazer ecomuseus no país, diferenciando dos modelos europeus.

Mapeamento e análise dos Ecomuseus Brasileiros

No intuito de compreendermos o cenário ecomuseal brasileiro demarcamos alguns critérios para o levantamento e análise dos dados pesquisados. O primeiro critério utilizado para a delimitação do campo de estudo sobre os ecomuseus brasileiros foi a limitação da pesquisa apenas aos museus que se autodenominam e utilizam o termo “ecomuseu”, sem abordar de forma conjunta a categoria “museu comunitário”. Embora saibamos que todo ecomuseu é um museu comunitário e a importância dessas iniciativas no Brasil,

direcionaremos nossa análise de estudo para aqueles ecomuseus que se reconhecem enquanto tais. Esta opção se justifica diante da necessidade de estudar os processos de criação de ecomuseus no país, tendo em vista que o termo e seu conceito nascem na França e se espalham rapidamente pela Europa e América Latina.

No Brasil, especificamente o conceito e a criação de ecomuseus foram ganhando grande proporção, a ponto de chamar atenção do próprio teórico do termo, Hugues de Varine ao afirmar “O Brasil está liderando o caminho e trazendo uma museologia própria” referindo-se ao país como um dos grandes líderes da nova museologia e apropriadores do termo e conceito do Ecomuseu.

Para a realização do levantamento dos dados sobre os ecomuseus brasileiros fizemos uma ficha solicitando informações com os dados das instituições, como: nome, localização, data e local de criação, objetivo, comunidade, liderança local e/ou responsável pelo ecomuseu, o porquê da denominação de ecomuseu, histórico e o processo de musealização, se algum museólogo participou do processo de criação, projetos e atividades, aberto à visitação, iniciativa para a criação do ecomuseu, se tem plano museológico e possui museólogo, informações adicionais como telefone, e-mail, endereço, horário de funcionamento, *site* e imagens, data e responsável pelo preenchimento dos dados da ficha. As fichas foram encaminhadas aos ecomuseus por e-mail. Também foram realizadas entrevistas, presenciais e online, com representantes dos ecomuseus, pesquisa no Cadastro Nacional de Museus (CNM) do IBRAM, Diagnóstico da Rede de Museologia Social do Rio de Janeiro e o Cadastro de iniciativas comunitárias da ABREMC, além de *site* na internet, consultas pelo telefone, redes sociais como Whatsapp e Facebook, e também em teses e dissertações que pesquisaram sobre alguns dos ecomuseus. A pesquisa foi autorizada pelo Comitê Nacional de Ética em Pesquisa.

Tais fichas não são capazes de expressar as informações e riquezas das iniciativas museológicas, nem substituir estudos mais aprofundados sobre elas, embora o esforço de síntese empreendido

dar subsídios para informações básicas sobre os ecomuseus e seus objetivos.

A partir da pesquisa realizada com os museus que se denominam “Ecomuseu” foram mapeados 50 unidades que utilizam o termo no Brasil. Segue a tabela abaixo, desenvolvida a partir dos dados coletados:

Quadro 1- Analisando os Ecomuseus Brasileiros

ANALISANDO OS ECOMUSEUS BRASILEIROS		
Nome do Ecomuseu	Localização	Ano de Criação
Ecomuseu Itaipu	Foz do Iguaçu – PR	1987
Ecomuseu da Fazenda Boa Vista	São Paulo – SP	1988
Ecomuseu do Quarteirão Cultural do Matadouro de Santa Cruz	Rio de Janeiro – RJ	1995
Ecomuseu do Ribeirão da Ilha	Florianópolis – SC	1997 (1971)
Ecomuseu Laboratório Interativo de Educação Ambiental	Chapecó – SC	1997
Ecomuseu da Ilha da Pólvora	Porto Alegre – RS	1998
Ecomuseu do Cerrado	Goiás – GO	1998
Ecomuseu Rural de Barra Alegre (Instituto da Imagem e Cidadania)	Rio de Janeiro – RJ	1999
Ecomuseu Natural do Mangue da Sabiaguaba	Praia da Sabiaguaba, Fortaleza – CE	2001
Ecomuseu da Picada	Povo Novo – RS	2002
Ecomuseu Kaá-Atlântica	Rio de Janeiro – RJ	2013
Ecomuseu Doutor Zé Humberto	Rio de Janeiro – RJ	2014
Ecomuseu Univali – Universidade do Vale do Itajaí	Itajaí – SC	2004
Ecomuseu do Carste	Matozinhos – MG	2004
Ecomuseu da Serra de Ouro Preto	Ouro Preto – MG	2005

ANALISANDO OS ECOMUSEUS BRASILEIROS		
Nome do Ecomuseu	Localização	Ano de Criação
Ecomuseu Comunitário Graciliano é uma Graça	Maceió – AL	2005
Ecomuseu dos Caminhamentos do Sertão	Brasília – DF	2006
Ecomuseu de Maranguape	Maranguape – CE	2006
Ecomuseu do Sítio do Físico	São Luís – MA	2006
Ecomuseu Casa da Cultura Miguel Reale	São Bento do Sapucaí – SP	2006
Ecomuseu Dr. Agobar Fagundes	Blumenau – SC	2007
Ecomuseu Ilha Grande	Ilha Grande – RJ	2007
Ecomuseu da Amazônia	Belém – PA	2007
Ecomuseu de Manguinhos	Rio de Janeiro – RJ	2007
Ecomuseu Municipal de Cachoeira das Emas	São Paulo – SP	2007
Ecomuseu de Osasco	Osasco – SP	2008
Ecomuseu da Comunidade Quilombola de São Pedro de Cima	Divino – MG	2008
Ecomuseu de Lagoa dos Patos – Ecomuseu da Colônia Z3	Porto Alegre – RS	2009
Ecomuseu Nega Vilma	Rio de Janeiro – RJ	2009
Ecomuseu do Mangue	Curuçá- PA	2009
Ecomuseu do Sertão Carioca	Rio de Janeiro – RJ	2009
Ecomuseu da Cultura do Vinho	Bento Gonçalves – RS	2010
Ecomuseu de Sepetiba	Rio de Janeiro – RJ	2009
Ecomuseu Amigos do Rio Joana	Rio de Janeiro – RJ	2012
Ecomuseu do Cipó	Jaboticatubas – MG	2012
Ecomuseu do Valério	Cachoeiras de Macacu – RJ	2013
Ecomuseu do Cerrado Laís Aderne	Brasília – DF	2014
Ecomuseu Pedra Fundamental de Brasília	Sobradinho, Planaltina, Paranoá e Itapoã – DF	2014

ANALISANDO OS ECOMUSEUS BRASILEIROS		
Nome do Ecomuseu	Localização	Ano de Criação
Ecomuseu Caceribú ou da Usina	Tanguá – RJ	2013
Ecomuseu Kizomba Namata	Juiz de Fora – MG	2015
Ecomuseu Campos de São José	São José dos Campos – SP	2015
Ecomuseu de Pacoti	Pacoti – CE	2015
Ecomuseu Mata do Índio	Delfinópolis – MG	2015
Ecomuseu de Mangaratiba	Mangaratiba – RJ	2015
Ecomuseu Serra do Rio do Rastro	Lauro Müller – SC	2013
Ecomuseu da Praia do Hermenegildo – Instituto Litoral Sul	Santa Vitória do Palmar – RS	2011
Ecomuseu Paranhana	Três Coroas – RS	S/ data
Ecomuseu da Comunidade de Colônia do Paiol / Ecomuseu de <i>Comunidades</i> Negras da Zona da Mata (Programa da UJF)	Bias Fortes/Juiz de Fora – MG	2013
Ecomuseu de Maricá	Maricá – RJ	2019
Ecomuseu do Delta do Parnaíba	Parnaíba – PI	2018

Fonte: dados coletados pela autora.

Cabe aqui esclarecer que o número de ecomuseus criados no Brasil foi certamente maior do que os 50¹ relacionados acima. Identificamos várias iniciativas de criação de ecomuseus que não passaram de um projeto e não saíram do papel, ou experiências

1. O primeiro mapeamento em nível científico sobre ecomuseus e museus comunitários foi realizado por Suzy Santos, a partir da sua dissertação “Ecomuseus e museus comunitários no Brasil: estudo exploratório de possibilidades museológicas”, em 2017. Outro mapeamento sobre iniciativas de ecomuseus e museus comunitários foi realizado em 2016 pela AbremC. E em 2018, a Rede de Museologia Social do Rio de Janeiro – REMUS- RJ, realizou no Estado do Rio de Janeiro a Pesquisa Diagnóstica da REMUS-RJ pelo projeto Redes de Memória e Resistência com as iniciativas de museologia social. Nesta tese, focamos apenas no mapeamento e análise dos ecomuseus.

que tiveram existência efêmera. É o caso do “Ecomuseu de São Cristóvão”, na cidade do Rio de Janeiro, ou do “Ecomuseu de Itatiaia”, no interior do Estado do Rio de Janeiro. Ou ainda de criação de ecomuseus que em seguida passaram a não se reconhecer mais enquanto tais, alterando a sua denominação para simplesmente “museu”, na forma tradicional, ou “museu comunitário”. O “Ecomuseu de Itabirito”, por exemplo, segundo o responsável, não se identifica como ecomuseu, mas apenas como “museu”. Buscamos respeitar esse tipo de informação fornecida pela administração do museu. Assim, compilamos aqueles que se autodenominam e se reconhecem como ecomuseus.

O estudo dos dados levantados foi estruturado a partir de quatro análises:

- 1^a – Análise quantitativa por região;
- 2^a – Análise do ano de criação e Categorias dos Ecomuseus Brasileiros;
- 3^a – Motivações principais da utilização do termo Ecomuseu;
- 4^a – Influências para a concepção de um Ecomuseu
- 5^a – Forças de atuação na concepção e gestão dos Ecomuseus no Brasil.

Análise Quantitativa por Região

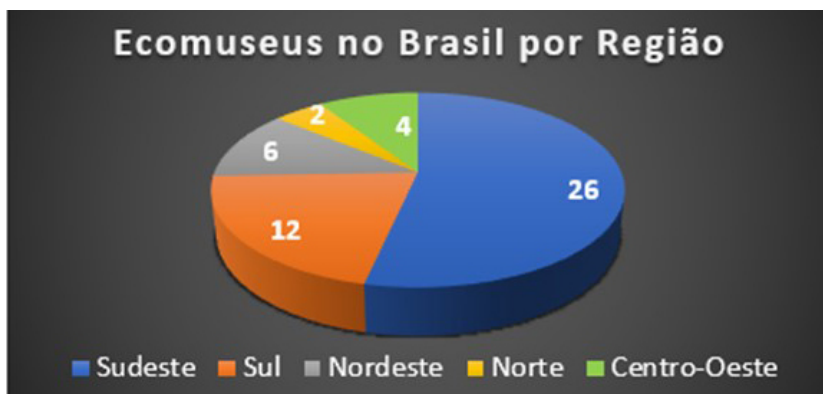
A partir da análise quantitativa é possível ter uma noção do número de ecomuseus criados no Brasil. Embora já se tenham realizado alguns levantamentos anteriores de iniciativas de ecomuseus e museus comunitários no país pela Associação Brasileira de Ecomuseus e Museus Comunitários, Rede de Museologia Social, e alguns trabalhos acadêmicos publicados. Não existem, até o momento publicizados, estes dados atualizados e analisados especificamente sobre os Ecomuseus, o que torna de fundamental importância esse levantamento e compreendermos em quais regiões há maior quantidade de Ecomuseus e quais influências tiveram para sua constituição.

Através da pesquisa foi identificado o seguinte número de ecomuseus existentes no Brasil por região:

- Ecomuseus na Região Nordeste – 6, sendo: Ceará 3, Maranhão 1, Alagoas 1, Piauí 1.
- Ecomuseus na Região Sudeste – 26, sendo: Rio de Janeiro 14, Minas Gerais 7, São Paulo 5.
- Ecomuseus na Região do Centro-Oeste – 4, sendo: Distrito Federal 3, Goiás 1.
- Ecomuseus na Região Sul – 12, sendo: Santa Catarina 6, Rio Grande do Sul 5, Paraná 1.
- Ecomuseus na Região Norte – 2, sendo: Pará 2.

A partir dos gráficos abaixo é possível termos uma dimensão da distribuição de Ecomuseus no Brasil por região e analisarmos os dados levantados.

Gráfico 1 – Ecomuseu no Brasil por Região

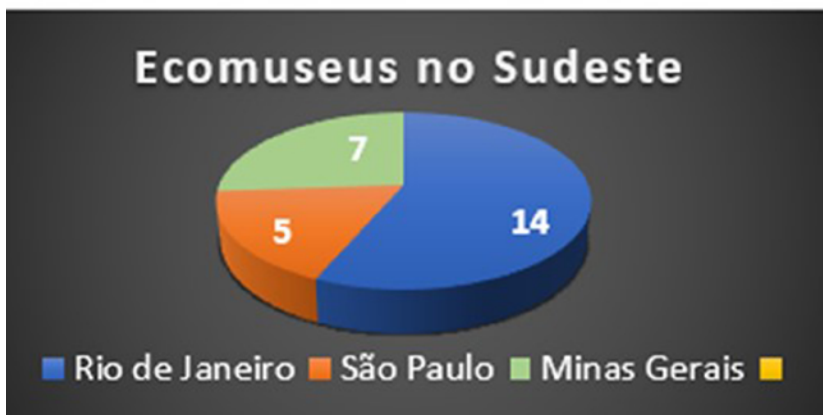


Fonte: Dados coletados pela autora

A região Sudeste concentra mais da metade dos ecomuseus no Brasil, com 26 unidades, uma enorme diferença das demais regiões. O Nordeste aparece em segundo lugar, com 12 ecomuseus, menos da metade do Sudeste mas, por sua vez, o dobro da região Sul, que aparece em terceiro lugar. Uma possível explicação para

esses números tem relação com o processo histórico de ocupação territorial brasileiro, o reconhecimento patrimonial, a densidade demográfica, a urbanização e organização social principalmente presentes na região Sudeste, e um pouco menos Nordeste, em detrimento das demais regiões. A região Sul poderia ser incluída também nessa lógica explicativa, mas parece ser um caso à parte.

Gráfico 2 – Ecomuseus na Região Sudeste



Fonte: Dados coletados pela autora

Gráfico 3 – Ecomuseus na Região Nordeste



Fonte: Dados coletados pela autora

Gráfico 4- Ecomuseus na Região Sul



Fonte: Dados coletados pela autora

Gráfico 5 – Ecomuseus do Centro-Oeste



Fonte: Dados coletados pela autora

Gráfico 6- Ecomuseus do Norte



Fonte: Dados coletados pela autora

A partir dos dados compilados e apresentados acima, podemos afirmar que a região Sudeste é onde se concentra a maior quantidade de ecomuseus no Brasil. O Rio de Janeiro   o estado que mais possui ecomuseus em todo o país. Todavia é importante registrar que o quadro relativo   distribui o de ecomuseus de certa forma reproduz a situa o de dispersão geográfica dos museus pelas regiões e estados brasileiros, conforme o mapa abaixo:

Figura 1 – Mapa da dispersão geográfica dos museus brasileiros (2010)



Fonte: Audiência Pública Direito à Memória. Direito à memória e seus instrumentos de gestão e planejamento. IBRAM, 2014.

O primeiro eixo explicativo para esse resultado seria pela influência do primeiro Curso de Museologia criado no país, no Museu Histórico Nacional, curso este hoje vinculado à Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, que foi e é responsável por pesquisas e debates sobre a ecomuseologia através dos trabalhos de professores e seus alunos, das disciplinas de teoria museológica e da discussão sobre modelos conceituais de museus, dando destaque aos ecomuseus e museus de território, bem como aos museus comunitários. Destacamos a Profa. Dra. Teresa Scheiner no desenvolvimento dessas discussões, nos cursos de Museologia e posteriormente no Programa de Pós-Graduação em Museologia

e Patrimônio – PPG-PMUS, UNIRIO/MAST. Além do trabalho pioneiro e fundamental desenvolvido por Scheiner, é importante destacar que vários professores – apresentaram trabalhos e contribuições pessoais imprescindíveis para o processo de criação de ecomuseus e museus comunitários, não só no Rio de Janeiro, mas também em outros estados. Entre estes, destacam-se Odalice Priosti; Aparecida Rangel; o professor Mário Chagas, que tem se dedicado à militância dos processos museológicos comunitários a partir da proposta de museologia social, que tem como um dos seus segmentos o Ecomuseu; e Bruno Soares, atual presidente do ICOFOM e responsável pela primeira Dissertação em Museologia e Patrimônio defendida no Brasil, tendo como tema o Novo Museu e os museus comunitários².

É importante lembrar que até 2004 o Brasil contava com apenas dois cursos de museologia: na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UNIRIO) e na Universidade Federal da Bahia (UFBA)³. Com o Programa de Apoio ao Plano de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais (Reuni), surgiu a proposta de criar, entre outros, cursos de Graduação em museologia em outras instituições públicas, existindo hoje 17 cursos de graduação e 6 de pós-graduação, que também influenciam o processo de definição de Ecomuseu.

O segundo eixo seria o pioneirismo da discussão acadêmica e profissional desenvolvida no I Encontro Internacional de Ecomuseus, realizado na cidade do Rio de Janeiro em 1992, onde foi discutido o tema dos ecomuseus, sua organização e participação comunitária,

2. SOARES, B. C. B. *Quando o Museu abre portas e janelas. O reencontro com o humano no Museu contemporâneo*. Defendida em 31 de março de 2008. Orientador: Teresa Scheiner.

3. Em 1978 foi criado o Curso de Museologia na Sociedade de Ensino Superior Estácio de Sá. Transferida a Faculdade de Arqueologia e Museologia “Marechal Rondon” – FAMARO para a Sociedade de Ensino Superior Estácio de Sá – SEDES, curso que, no nível de uma instituição privada, também formou profissionais para atuar em museus até o início da década de 1990. Em 1996, o Curso de Museologia na Faculdade Estácio de Sá, foi desativado e os alunos foram absorvidos pela UNIRIO.

suas relações com o meio ambiente e ações locais, entre vários outros temas, em nível internacional. Essas reflexões e experiências se articulavam em torno da proposta de criação do primeiro ecomuseu no Rio de Janeiro, o Ecomuseu de Santa Cruz. Este foi, sem dúvida, um grande espaço de contribuição sobre o tema e de aproximação de comunidades organizadas que almejaram a valorização das suas memórias, patrimônios e territórios. A criação e existência do Ecomuseu de Santa Cruz, a partir da mobilização da comunidade organizada através do NOPH e do apoio da Prefeitura do Rio de Janeiro (que acabou encampando e institucionalizando o Ecomuseu), foi uma forte influência para outras comunidades e serviu de modelo para a criação de outros tantos ecomuseus por todo o Brasil.

O terceiro eixo se deu pela criação da Rede de Museologia Social no estado do Rio de Janeiro, a partir da articulação do prof. Mário Chagas e diferentes comunidades que tinham o intuito de utilizar o museu como ferramenta política e transformação social. A Rede tem o objetivo de criar condições para a cooperação, a troca de saberes e fazeres e a ação compartilhada; e se constitui fundamentalmente do mesmo sentimento que impulsiona vivamente cada um dos seus participantes: o desejo de que a memória, o patrimônio e os museus não sejam espaços de reprodução da exclusão, mas sim, da representação da diversidade. Em sua missão ela representa o desejo de (re)construção crítica da história, da memória e a salvaguarda de expressões culturais de povos, comunidades, grupos e movimentos sociais do estado do Rio de Janeiro. A Rede foi e continua sendo um importante espaço de discussão e fortalecimento das comunidades, de encontro de diferentes experiências e de apoio às mais diversas iniciativas comunitárias, além da construção dos pontos de memória e teias, que fizeram grandes lideranças comunitárias assumirem o protagonismo da preservação das suas memórias na criação e discussão sobre ecomuseus e museus comunitários.

A segunda região do Brasil que apresenta maior quantidade de ecomuseus, é a Região Sul. Santa Catarina possui 6 e Rio Grande do Sul 5 ecomuseus. Esses números se relacionam com a mobilização de algumas comunidades para a preservação de sua memória e seu patrimônio histórico, que vem de longa data, articulada com a influência recente de alguns profissionais da área influenciados pela ecomuseologia ou pela museologia social. Causa um certo estranhamento que o estado do Paraná possua apenas um ecomuseu – o Ecomuseu de Itaipu, o primeiro do Brasil: por esse pioneirismo se esperava que exercesse uma influência em outras comunidades em seus processos organizativos e museológicos. Mas parece que isso não ocorreu. Possivelmente, explicado pelo fato de este primeiro ecomuseu ter resultado de uma demanda da área estatal (ou seja, do alto) e não de um processo de luta ou mobilização a partir das bases comunitárias locais. E também porque a “comunidade” gerada em torno da construção de uma usina hidroelétrica é uma comunidade nômade, desenraizada do território, que só ocupa até ficar completo o processo de construção da usina. Os poucos remanescentes se ocupam da operação da usina e não têm relação afetiva com o território, que não consideram seu patrimônio. No caso de Itaipu foi exatamente isso o que aconteceu – e a verdadeira “comunidade” só começou a se configurar anos depois da criação daquele ecomuseu.

Vale salientar que, embora o Paraná não tenha criado mais ecomuseus, existe uma tradição paranaense dos museus comunitários e a céu aberto – entre os quais se situam algumas das mais antigas e bem sucedidas experiências do país, citadas anteriormente, como o Museu de Orleans. Os paranaenses, por razões sócio-históricas, têm uma relação de intensa participação com as questões de uso do seu território e não precisam do argumento dos ecomuseus para desenvolver esse tipo de participação.⁴

A terceira é a Região Nordeste, com 6 ecomuseus, destacando o Estado do Ceará como 3 ecomuseus, seguido de

4. Scheiner, sessão de orientação, fevereiro de 2021 (não publicado).

Alagoas, Maranhão e Piauí, com apenas um ecomuseu cada. Os números do Ceará podem ser explicados pela crescente atuação de historiadores e profissionais que estudam e atuam em museus – fortalecendo o Sistema Estadual de Museus do Ceará e grupos organizados que trabalham com memórias locais, sejam indígenas, pescadores e artesãos. Entretanto, é de se estranhar que a Bahia, onde há o segundo mais antigo curso de graduação em Museologia do Brasil, não tenha nenhum ecomuseu – o que também ocorre nos estados de Pernambuco e Sergipe. Isso pode representar o pouco destaque da ecomuseologia, ou, por outro lado, parece ser o mais provável, é que a ênfase da museologia social na região nordeste tenha enfatizado o fortalecimento dos processos de criação e consolidação dos museus comunitários em suas variadas formas e denominações. Mas, essa investigação foge aos limites do presente trabalho.

A quarta região é a Região Centro-Oeste, destacando o Distrito Federal. Acreditamos que isso também se justifica pela influência da sede do Instituto Brasileiro de Museus – IBRAM no incentivo à valorização de memórias e patrimônios comunitários, seja na criação de museus, pontos de memória e cultura, cursos e parcerias, numa perspectiva de inclusão e democratização dos museus. Outra influência é a atuação do curso de graduação em museologia da Universidade de Brasília (UNB), que promove a articulação com alguns processos organizativos das comunidades locais ou relacionados à atuação de alguns de seus docentes. Por fim, a região que tem menos ecomuseus é a Região Norte e os dois registros existentes ocorrem no estado do Pará. Mais uma vez, neste caso, parece que a existência do bacharelado em museologia na Universidade Federal do Pará (UFPA) tem uma importância na criação desses ecomuseus, bem como de outros museus comunitários.

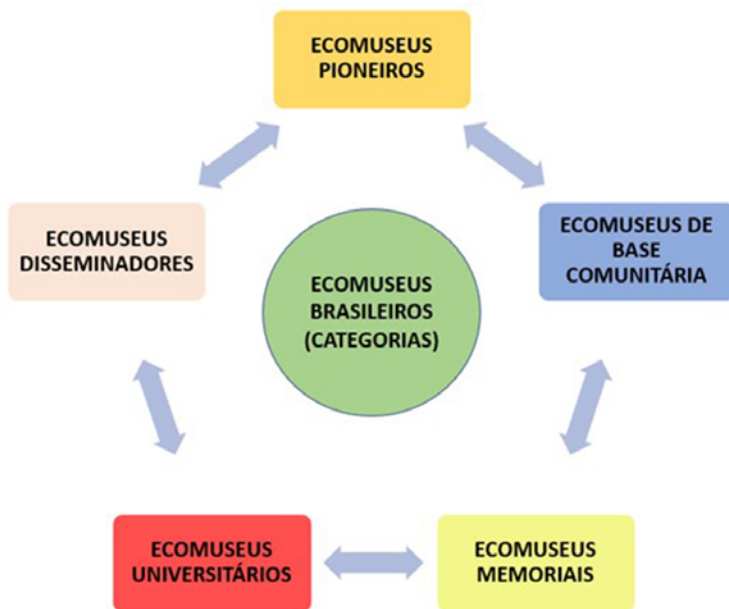
Análise do Ano de Criação e Categorias dos Ecomuseus Brasileiros

A partir dos dados levantados demonstrados no quadro 1, analisamos o período de criação dos ecomuseus brasileiros, numa perspectiva cronológica, além de apontarmos cinco categorias com base nas experiências pesquisadas. É importante ressaltar que as categorias propostas aqui são apenas indicativos de características, história e vinculação institucional comuns desses ecomuseus brasileiros, sem regras ou modelos estabelecidos. Tais, categorias são fluidas num processo dinâmico a partir das iniciativas dos agentes envolvidos e reflexo de seu tempo, assim, um ecomuseu pode se identificar com mais de uma categoria.

Neste sentido, novas categorias poderão ser criadas a partir das iniciativas que vão surgindo ao longo dos anos, de acordo, com as experiências dos ecomuseus com suas comunidades, seu tempo e relações sociais são elas: Ecomuseus Pioneiros, Ecomuseus disseminadores, Ecomuseus Universitários, Ecomuseus de base comunitária, Ecomuseus Memoriais⁵

5. Citamos apenas alguns exemplos destas categorias, para mais informações sobre os demais ecomuseus brasileiros, consultar o apêndice desta tese. LEMBRAR QUE NÃO É MAIS UMA TESE, MAS UM CAPÍTULO DO LIVRO.

Figura 2 – Categorias dos Ecomuseus Brasileiros



Fonte: Elaborado pela autora

Na década de 1980 tivemos os “*Ecomuseus Pioneiros*” no Brasil, que desbravaram um terreno “desconhecido” e puseram em prática ideias trazidas da Europa. Os primeiros ecomuseus possuíam uma característica de forte influência europeia, a partir das experiências do Ecomuseu do Creusot, das ideias de Hugues de Varine e de Georges-Henri Rivière, e que serviram de exemplo para que os demais pudessem criar outros ecomuseus. Havia ainda uma forte preocupação com a ecologia e a preservação do meio ambiente. Como foi o caso da criação do Ecomuseu de Itaipu – PR, criado em 1987 a partir de um projeto encomendado por uma grande empresa a Itaipu Binacional – responsável pela gestão da Hidrelétrica de Itaipu. Este museu é considerado como o primeiro ecomuseu brasileiro e da América Latina. O Ecomuseu de Itaipu foi criado por meio de um processo tradicional, um projeto das museólogas Fernanda Camargo Moro e Lourdes Novaes. Pretendia-se associar a imagem

da empresa com a preocupação da preservação ambiental, ou como a própria Fernanda definia, “museologia ambiental”. Essa proposta era fundamentada nas ideias apresentadas por Hugues de Varine, que tornou-se referência para os Ecomuseus brasileiros criados a partir das iniciativas comunitárias. Entretanto, aquilo que significa Ecomuseu no Brasil foi se configurando em modelos próprios de reflexão e atuação.

Figura 3 e 4 – Ecomuseu Itaipu Binacional Fonte: Ecomuseu de Itaipu



Fonte: <https://www.itaipu.gov.br/meioambiente/ecomuseu>

Segundo MORO (1987, p.35), o ecomuseu assegura as funções de coleta, pesquisa, conservação, interpretação, apresentação e explicação de um conjunto coerente de elementos naturais e culturais, representativos de um meio ambiente. Exprime as ligações entre o homem, sua obra e a natureza, ao longo do tempo e do espaço, em relação a um determinado território, e abrange todos os bens de interesse científico e cultural, reconhecidos e representativos do patrimônio da região.

Outro exemplo desta categoria de Ecomuseu é o Ecomuseu da Fazenda Boa Vista (SP), criado em 1988, considerado o segundo ecomuseu brasileiro, localizado no município de Roseira, no Vale do Paraíba Paulista, numa antiga propriedade que foi engenho de açúcar no final do século XVIII e fazenda cafeeira no século XIX. Em 20 de março de 1978, por decreto do governo federal, a fazenda Boa Vista foi transformada em Refúgio Particular de Animais Nativos e em uma reserva ecológica. Ambos integram a

área sob proteção ambiental de Roseira Velha, criada pela Prefeitura Municipal de Roseira e a área sob proteção especial da Secretaria do Meio Ambiente do Estado de São Paulo. O acervo é constituído por móveis, porcelanas, objetos diversos, pinturas, esculturas do patrimônio da Fazenda Boa Vista e das famílias Trannin, Pasin e Paula Santos.

Figura 5 – Ecomuseu Fazenda da Boa Vista



Fonte: <https://www.guiadasartes.com.br/sao-paulo/roseira/ecomuseu-da-fazenda-boa-vista>

A década de 1990 marca o início de fato de um processo de construção de uma teoria brasileira sobre ecomuseus. Representou a grande emergência e discussão sobre ecomuseus de forma mais “consciente”, a partir das discussões e preservação ambiental culminando com a realização da Rio 92. Há uma junção entre a preocupação ambiental e os movimentos sociais, que integraram as bandeiras de saneamento básico, saúde, melhoria das condições de vida e de reconhecimento de suas demandas locais de forma integrada com o global. A defesa da sua identidade e da preservação de seu patrimônio cultural, histórico e ambiental também são destacadas. Esse momento de crescimento teve uma influência

direta dos encontros de discussão sobre ecomuseus, tendo como referência a criação o Ecomuseu do Quarteirão Cultural do Matadouro de Santa Cruz (ou simplesmente Ecomuseu de Santa Cruz, como é conhecido) foi criado pela Lei nº 2453 de 1995 e integra a estrutura da Secretaria Municipal de Cultura da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro. Foi o primeiro Ecomuseu do Estado do Rio de Janeiro e o mais conhecido e emblemático dos ecomuseus criados na década de 1990. A sua origem remonta a 1983, a partir da criação do Núcleo de Orientação e Pesquisa Histórica (NOPH), liderado por Odalice e Walter Priosti articuladores e militantes ligados a história, memória e educação. Coube ao NOPH a articulação com a comunidade no processo de criação do Ecomuseu de Santa Cruz desde o final da década de 1980, desse modo, impulsionou novas iniciativas preocupadas de fato com a comunidade do seu território. Esses exemplos seriam o que propomos denominar de *“Ecomuseus disseminadores”*, que têm um caráter de propagadores de metodologias de ação e experiências museológicas no incentivo à organização comunitária e que se tornaram referência e influência para a criação de novos ecomuseus, como foi o caso do Ecomuseu do Quarteirão Cultural do Matadouro de Santa Cruz. Identificamos essa década como um momento de efetiva implantação da ideia de Ecomuseu no Brasil.

Figuras 6 e 7 – Ecomuseu de Santa Cruz



Fonte: http://www.ecomuseusantacruz.com.br/sobre/ecomuseu_de_santa_cruz

A década de 1990 marca o início de fato de um processo de construção do pensamento ecomuseológico brasileiro, onde se reuniram profissionais do Brasil e do exterior para discutir a temática a partir de Encontros como o I Encontro Internacional de Ecomuseus em 1992, que teve um dia de trabalho em Santa Cruz, RJ e que foi um dos grandes marcos da discussão sobre Ecomuseus no país.

A partir dos anos 2000 temos um grande salto no número de ecomuseus no Brasil. Do total de 50 ecomuseus, 43 foram criados a partir desse ano.

A década de 2000/2009 representou a maior quantidade de criação de Ecomuseus no Brasil, merecendo destaque os anos de 2006 a 2009. A grande quantidade de criação de ecomuseus no país tem clara relação com três processos paralelos: o primeiro, o acúmulo dos movimentos sociais, em virtude da luta e organização por parte de determinadas comunidades desde a década de 1980 e que em alguns casos se asseguram numa agenda cultural ampla, com afirmação de identidade e preservação da memória e patrimônio local; o segundo, a definição de uma Política Nacional de Museus (2003) pelo governo de Luiz Inácio da Silva (Lula) através do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), que reforçou as possibilidades democráticas para os museus existentes e para a sua criação e institucionalização; e o terceiro, relacionada ainda com o segundo, a ação militante de profissionais de museus em defesa da ecomuseologia e da museologia social. De forma ampla, é inegável a ação articulada das políticas culturais promovidas pelo governo federal desde a Política Nacional de Museus, os Pontos de Memória e Cultura – ambos promovidos pelo IBRAM –, e a valorização da participação política das comunidades.

É possível afirmar que os anos entre 2006 e 2009 foram aqueles em que mais foram criados ecomuseus no Brasil, com pelo menos 16 novos ecomuseus. Este período representaria um momento de acúmulo de experiências ecomuseológicas e comunitárias, a partir dos movimentos sociais e organização das comunidades, num processo iniciado ainda na década de 1980. Trata-se do processo

de redemocratização, de afirmação das lutas sociais por direitos, reconhecimento de suas demandas e afirmação de identidades locais, iniciado ainda ao final na ditadura militar e que avançou após a Constituição de 1988. As políticas culturais implementadas a partir de 2003 incentivaram o reconhecimento de muitos desses direitos e propiciaram instrumentos para o reconhecimento da organização local a partir de movimentos sociais, o que se expressa também na organização de museus comunitários e, em especial, de ecomuseus. Como foi o caso de outra categoria que apareceu em 2000:

Os *Ecomuseus Universitários*, que pertencem a instituições acadêmicas visando o ensino, pesquisa e extensão, articuladas às comunidades locais são aqueles que pertencem a instituições acadêmicas e têm atribuições vinculadas a missão da mesma inserido em um campo com regras de funcionamento bastante particulares, na atuação, no ensino, pesquisa e extensão. Estes ecomuseus têm recursos próprios, sua gestão e administração são relacionadas à estrutura da universidade, conta com colaboradores e parceiros de diferentes instituições e esferas, pesquisadores e especialistas de conteúdos e assuntos, relacionados ao Ecomuseu, além de contribuírem para a produção científica, formação de alunos, capacitação profissional, fornecimento de melhores estruturas para suas atividades, captação de recurso e oferta de cursos. E ainda podem atuar como laboratório experimental das teorias e práticas sobre a museologia comunitária e, em alguns casos, fornecerem empregos para as comunidades, desenvolvendo projetos, ações e atividades educativas e culturais para e junto as comunidades que atuam, articulando o saber científico e popular. Porém, existem algumas limitações relacionadas em sua maioria na gestão e/ou administração do museu pela comunidade, e algumas vezes por ser ligado à universidade não pode desenvolver certas atividades ou envolvimento em conflitos no grupo local. Segundo Ribeiro (2013, p.89),

No âmbito da gestão pública é importante perceber que, quando tratamos dos museus e acervos das instituições de ensino superior públicas, estamos tratando de instituições cuja gestão está vinculada ao funcionamento, regras e impedimentos da administração da coisa pública, com as vicissitudes do bom ou mau funcionamento do Estado brasileiro.

Neste sentido, a autora enfatiza a importância de correlacionar a gestão dos museus com o funcionamento do campo científico, pois, são as dinâmicas internas deste campo – aliadas à gestão da coisa pública no Brasil – que atribuem o lugar dos museus nas universidades. O que Gil (2005, p. 46) afirma ao referir-se que “os museus universitários, como tais, têm características específicas que fazem com que atravessem transversalmente a tipologia museológica”. Foram mapeados na pesquisa cinco Ecomuseus Universitário no Brasil, são eles: Ecomuseu da Ilha da Pólvora – RS – UFRGS (1999), Ecomuseu Univali – SC – UNIVALI (2004), Ecomuseu Serra de Ouro Preto- UFOP – MG (2005), Ecomuseu Ilha Grande – UERJ- RJ (2007), Ecomuseu Delta do Parnaíba – UFPI- PI (2008)

Figura 8 – Ecomuseu Ilha Grande /UERJ



Fonte: Acervo do Ecomuseu Ilha Grande

Além, dos *Ecomuseus de Base Comunitária*, ou essencialmente comunitários – termo que embora pareça redundante, pois todo ecomuseu é um museu comunitário –, tem uma característica intensa do protagonismo das comunidades na gestão, administração e processos museológicos que podem contar com a contribuição ou não de especialistas, embora todos tiveram contato com algum profissional ou participaram de eventos relacionados aos museus e a museologia. Como foi o caso: do Ecomuseu de Santa Cruz – 1995, Ecomuseu de Sepetiba – 2009, Ecomuseu Rural de Barra Alegre – 1999, Ecomuseu da Colônia Z3 ou Lagoas dos Patos – 2009 RS, Ecomuseu Nega Vilma- 2009, Ecomuseu Amigos do Rio Joana – 2012 – RJ, Ecomuseu Caceribú – 2013- RJ.

Figura 9 – Ecomuseu de Sepetiba



Fonte: <https://www.facebook.com/ecomuseudesepetiba/photos/a.1626746927543539/2382494208635470>

Outra categoria de ecomuseu desse período é *Ecomuseus Memórias*, que são criados para homenagear alguém vinculado à história local e/ou por sua contribuição para a comunidade, seja, na preservação ambiental ou patrimonial da localidade ou nas especificidades culturais. Alguns ecomuseus brasileiros que seguem

está lógica de organização e missão são: o *Ecomuseu Casa da Cultura Miguel Reale*, localizado em São Bento do Sapucaí, SP, a partir da memória do o jurista Miguel Reale, e o *Ecomuseu do Valério*, que fica localizado em Cacheira de Macacu, RJ, tendo como um dos seus objetivos centrais promover o acesso às expressões plásticas da cidade, desde as esculturas rudimentares de Dona Carmem.

Nos anos 2000, a década de 2000/2009 representou a maior quantidade de criação de Ecomuseus no Brasil, merecendo destaque os anos de 2006 a 2009, quando foram criados 16 novos ecomuseus. Estes dados se justificam por três processos: 1- o acúmulo dos movimentos sociais, a partir da luta, resistência e organização de algumas comunidades desde a década de 1980, reafirmando questões de identidade e preservação da memória e patrimônio local; 2- a definição de uma Política Nacional de Museus (2003), através do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), que reforçou as possibilidades democráticas para os museus existentes e para a sua criação e institucionalização; e 3- a ação militante de profissionais de museus em defesa da ecomuseologia e da museologia social.

Figura 10 e 11– Ecomuseu Dr. Agobar Fagundes



Fonte: <https://www.facebook.com/ecomuseudragobarfagundes/>

Principais Motivações de Utilização do Termo Ecomuseu

Ao longo desta pesquisa, foi possível identificar diferentes razões para o uso do termo ecomuseu, concentradas em três motivações principais:

1. Utilizam o termo a partir do conceito de ecomuseu inspirado na proposta de museu e patrimônio integral, interligando os conceitos de comunidade, patrimônios e o território. Neste caso, trata-se de uma opção teórica-conceitual consciente e demonstra a influência de um museólogo na sua formação. É o caso da maioria dos ecomuseus no Brasil.
2. Escolhem o termo ecomuseu por questões ambientais, influenciados pelo substantivo “eco” – não como repetição de sons, mas a partir de sua relação com o meio ambiente, tendo como referência a ecologia e a preservação do meio ambiente. É o exemplo do Ecomuseu de Itaipu (PR) e do Ecomuseu Laboratório Interativo de Educação Ambiental (SC).
3. Utilizam o termo por questões políticas e interesses institucionais, como no caso do Ecomuseu de Ribeirão da Ilha (SC).

No que se refere à musealização do território, os Ecomuseus no Brasil podem ser classificados em relação às iniciativas de criação, que surgem a partir:

Das comunidades organizadas que visam à valorização dos interesses coletivos, com o objetivo de preservar seu meio ambiente, cultura e memórias que as identifiquem no território e grupo, temos os Ecomuseu de Sepetiba (RJ), do Ecomuseu da Colônia Z3 (Pelotas, RS), Ecomuseu do Maranguape (CE) e da maioria dos museus analisados nesta pesquisa.

- De grupos de acadêmicos que conhecem o conceito e, por realizar pesquisas no território ou junto à comunidade, a mobilizam para a preservação do lugar e suas memórias. É o caso do Ecomuseu Pedra Fundamental de Brasília (DF);

- De iniciativas de um órgão público Municipal, Estadual ou Federal. Podem ser criados (ou institucionalizados) por prefeituras municipais, como o Ecomuseu de Santa Cruz (Rio de Janeiro), ou o Ecomuseu da Amazônia (Belém, PA);
- De iniciativas de universidades públicas, que se articulam com as comunidades locais, como o Ecomuseu Ilha Grande, pela UERJ, o Ecomuseu da Pólvora, pela UFRGS ou o Ecomuseu do Delta do Parnaíba, pela UFPI;
- De iniciativas de interesse Privado (empresa ou pessoa física). Aqui podemos identificar algumas variantes, como o Ecomuseu de Itaipu, criado por uma estatal, a Itaipu Binacional; o Ecomuseu da Cultura do Vinho (RS), criado por vinicultores de Bento Gonçalves (RS), integrando o “Parque Temático do Vinho Dal Pizzol”; o Ecomuseu Univali (SC), criado por uma universidade privada, a Universidade do Vale do Itajaí; o Ecomuseu Dr. Agobar Fagundes, criado por sua viúva; o Ecomuseu da Fazenda Boa Vista, criado a partir de iniciativa familiar.

Sobre as principais temáticas que os Ecomuseu e Museus Comunitários abrangem, segundo a Associação Brasileira de Ecomuseus e museus comunitário estão:

- Meio Ambiente – Contempla os diferentes biomas brasileiros, as paisagens culturais, o protagonismo pela preservação e conservação dos territórios do patrimônio natural;
- Educação – Estabelecem projetos de inovação de interface entre a Escola e a Comunidade de modo mais direto e participativo entre os dois espaços. Produzem metodologias a partir da relação entre o patrimônio cultural e as possibilidades transversais e interdisciplinares;
- Turismo de Base Comunitária – São iniciativas desenvolvidas com base na apropriação direta do território e de seus ambientes de interesses ecoturísticos;

- Organização e Mobilização Comunitária – Incentivam o protagonismo comunitário por meio do engajamento em torno das problemáticas locais e suas soluções coletivas;
- Questões Étnico-raciais – Se ocupam prioritariamente ou vinculam-se aos movimentos sociais de defesa de direitos e combate ao racismo e outras formas de discriminação.

Influências para a concepção de um ecomuseu

Tendo como referência a análise dos diferentes processos de criação de um ecomuseu, elaboramos um modelo que denominamos de “Influências para a concepção de um ecomuseu”, que busca sistematizar os elementos que interferem nas escolhas, caminho e atuação que o ecomuseu percorreu e/ou trilhará. Essas influências foram identificadas como as que acontecem com maior frequência, principalmente no Brasil. Segundo (VALENÇA, 2021) São elas:

Quadro 2 – Influências para a concepção de um Ecomuseu



Fonte: Elaborado pela autora

Influência teórica

A influência teórica é estabelecida pelos contatos com teoria museológica, portanto, com pesquisadores ou profissionais do museu, e irá determinar os caminhos que o ecomuseu irá seguir, a teoria influencia a prática. Ela fundamenta o pensamento que o Ecomuseu seguirá apontando, bem como as escolhas e os caminhos a serem trilhados e, por fim, a definição da sua missão.

Influência Comunitária

Esse tipo de influência seria formado pelos interesses definidos pela comunidade ou grupos organizados, tais como: Associação de Moradores, ONGs, partidos políticos. A história e a memória coletiva da comunidade também influenciam o processo de construção identitária e de vivência em grupo e relação com o significado do que é o ecomuseu e sua função na comunidade, no intuito de preservação e valorização da sua história e memória visando a propagação para as futuras gerações.

Influência da Gestão/administração – Vinculação institucional

A vinculação institucional do Ecomuseu decorre da forma de organização original e influencia diretamente como irá funcionar na prática, como gere e administra suas atividades, ações e projetos. Esta vinculação determina a missão e os caminhos que o Ecomuseu percorrerá na prática em consonância com a influência teórica. São definidos os objetivos, metas e estrutura, recursos, serviços e compartilhamento das funções e tarefas junto à comunidade e órgão gestor quando for o caso.

Influências do Território

O território onde o Ecomuseu existe concretamente é o que irá defini-lo e está inserido com suas características e dinâmicas.

Cabe destacar nessa dimensão territorial a Biodiversidade – Fauna/Flora, geologia e geografia, além dos patrimônios indicados pela comunidade que compõem este território. Essa influência é determinante para a compreensão de como a comunidade se relaciona com seu tempo, espaço e tudo que os compõem.

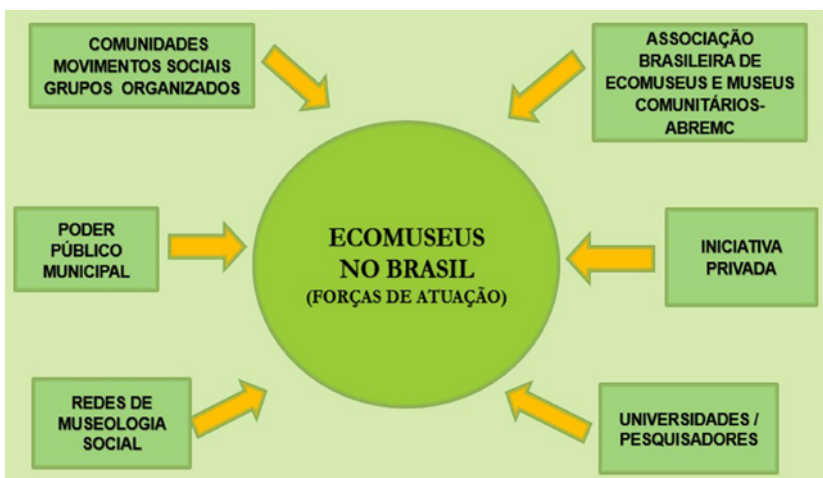
Tomando por base as quatro influências que regem a constituição de um ecomuseu, fica evidente que se relacionam entre si e se fortalecem criando processos dinâmicos que envolvem a articulação entre os três pilares que formam diretamente a ideia de ecomuseu: território, comunidade e patrimônio.

Forças de atuação na concepção e gestão dos Ecomuseus no Brasil

Outros meios de mobilização e reafirmação da ideia de ecomuseu são as redes de museologia social, que atuam pelo direito à memória, ao patrimônio, à identidade, à construção coletiva de uma alternativa de vida melhor para si, através da criação de um Ecomuseu. Citamos como exemplo a Rede de Museologia Social – REMUS do Rio de Janeiro e a Rede Cearense de Museus Comunitários, experiências que favoreceram a aproximação, trocas de experiências e articulação entres comunidades e suas iniciativas. Assim, os Ecomuseus no Brasil são concebidos e geridos a partir da ação das seguintes forças de atuação:

A partir dos tópicos anteriores relacionados à análise quantitativa por região; ano de criação, motivações principais da utilização do termo Ecomuseu; influências para a concepção de um Ecomuseu, redes de museologia social e análise sintética do processo de musealização, podemos afirmar que os Ecomuseus no Brasil são concebidos e geridos a partir da ação das seguintes forças de atuação, como segue no quadro abaixo:

Quadro 3 – Ecomuseus no Brasil – Forças de Atuação



Fonte: Elaborado pela autora

Essas forças de atuação tornam-se as grandes responsáveis pelo cenário brasileiro: elas determinam como os ecomuseus serão concebidos, implantados, mobilizados, articulados e geridos no Brasil. Cada uma dessas forças tem um papel fundamental no processo de formação e gestão das comunidades em torno dos seus patrimônios, no direito à memória, nas articulações por políticas públicas, na mobilização e organização de grupos que buscam a valorização da sua cultura, histórias e modos de vida, no incentivo ao desenvolvimento local e na atuação comunitária por seus interesses e jogos simbólicos sociais, mobilizados pelas bases sociais, a partir de muita luta e determinação na busca nos seus ideais comunitários. Todas essas forças contribuem para a criação e consolidação dos ecomuseus no país: é na força das redes e associações que buscam o incentivo na valorização dessas iniciativas museológicas comunitárias, na divulgação das suas atividades e/ou no fortalecimento das suas atuações e a partir de trocas de experiências que por sua vez estão inseridas em contextos políticos e administrativos que envolvem, em sua maioria, instituições mantedoras públicas ou privadas.

É interessante perceber o apoio da administração municipal dentro deste processo identitário institucionalizado e que se apropria de processos comunitários como ferramenta política, muitas vezes de dominação, ou por uma falsa inclusão de grupos marginalizados e/ou periféricos ou historicamente prejudicados pela colonialidade, mascarada em diferentes áreas da sociedade. Dentro deste processo de conhecimento sobre os ecomuseus numa perspectiva integral, a troca de saberes entre pesquisadores e atores comunitários é fundamental no processo de consolidação, definição e atuação dos Ecomuseu no país, fortalecendo cada vez mais todas essas forças atuantes.

Temos então um quadro da base social responsável pela articulação; e o fortalecimento de reivindicações advindas de comunidades, movimentos sociais, grupos organizados; temos aqueles que, impulsionados por essa força, cumprem um papel de incentivadores e propagadores das iniciativas comunitárias (Associação de Ecomuseus e Museus comunitários, Redes de Museologia Social); e temos as instituições mantedoras, públicas ou privadas (poder público municipal, iniciativa privada). Portanto, esse cenário “ecomuseal” brasileiro é constituído de forças de atuação que se relacionam e se alimentam como um processo de retroalimentação das relações sociais definidas, políticas e culturais movidas pelos interesses comuns de grupos organizados.

Observatório dos Ecomuseus e Museus Comunitários – OBREMC

Uma outra iniciativa importante para conhecer mais a fundo sobre os Ecomuseus no Brasil foi realizado pela Associação Brasileira de Ecomuseus e Museus Comunitário – ABREMC a partir do seu observatório⁶.

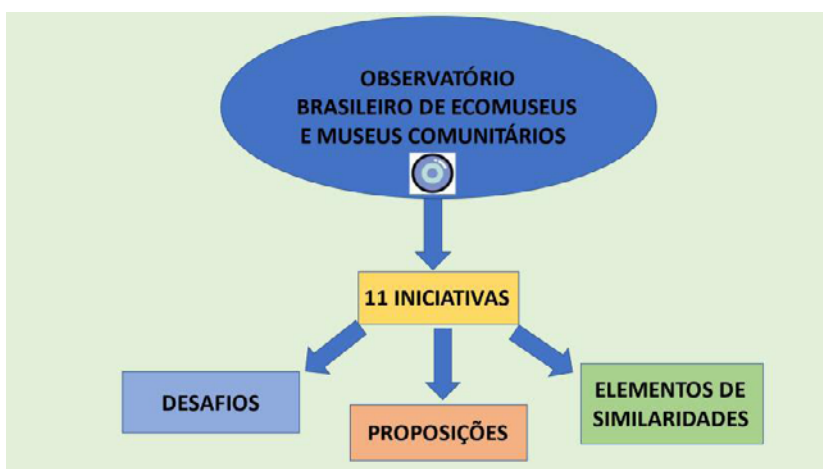
6. Fonte: reuniões e apresentações semanais realizadas pelos membros do Grupo de Trabalho do Observatório de Ecomuseus e Museus comunitários do qual participa a autora. 1ºSemestre de 2021.

A metodologia do Observatório dos Ecomuseus e Museus Comunitários é baseada em diagnóstico preliminar para conhecer o cenário em que se inserem as iniciativas da museologia comunitária em cada uma das regiões e nos diferentes contextos regionais brasileiros, bem como no desenvolvimento de ferramentas de conhecimento das próprias instituições e processos museais e seus públicos. Parte-se dos seguintes procedimentos metodológicos: 1ª Etapa – Chegança; 2ª Etapa – Devolutiva; e 3ª Etapa – Autoconhecimento. Vejamos cada uma:

1ª Etapa: Chegança – Roda de apresentação e coleta de dados relativos à atuação dos ecomuseus e museus comunitários filiados à ABREMC (cronograma).

2ª Etapa: Devolutiva – Conjunto de observações com base na avaliação das informações colhidas na etapa anterior, consolidadas consensualmente a partir do exame de apontamentos e do diálogo entre os membros observadores, com a finalidade de oferecer como devolutiva aos ecomuseus e museus comunitários participantes da Chegança. As análises das devolutivas foram organizadas em: Desafios, Proposições e os Elementos de Similaridades das 11 iniciativas participantes como segue abaixo:

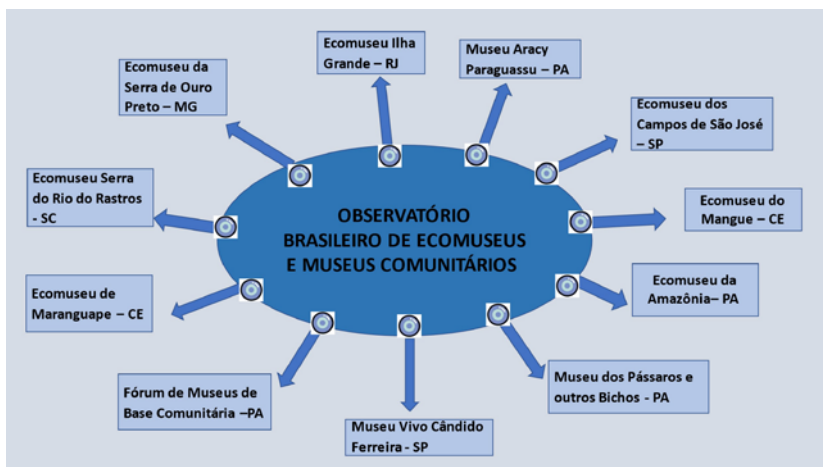
Figura 12– Análise das Devolutivas



Fonte: Elaborado pela autora

Apresentamos a seguir um quadro dos 11 Ecomuseus e Museus Comunitários participantes do OBREMC:

Figura 13 – Iniciativas Participantes Observadas



Fonte: Elaborado pela autora

Essas iniciativas foram e são muito importantes para o conhecimento, reflexão e entendimento sobre a diversidade brasileira de ecomuseus e museus comunitários: a aproximação e troca de experiências incentiva a construção coletiva e a cooperação entre os participantes, ajudando a superar problemas em comum e fortalecer as iniciativas. Quanto mais as conhecemos, mais entendemos como se dão os processos museológicos em sua práxis, e assim é possível fazer uma análise mais aprofundada, identificando pontos de similaridade, desafios e apontando proposições a partir de uma análise participativa, na qual os chamados “observadores” acompanham estes museus em suas ações e ao mesmo tempo em que observam são observados, criando uma rede de coparticipação e colaboração mútua. As imagens abaixo são autoexplicativas e ilustram os principais desafios, proposições e similaridades das iniciativas participantes.

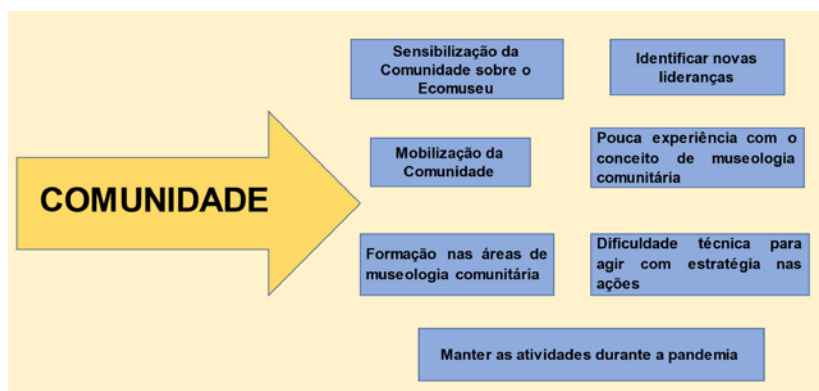
Figura 14– Principais desafios destacados pelas iniciativas



Fonte: Elaborado pela autora

No que se refere à comunidade foram destacados:

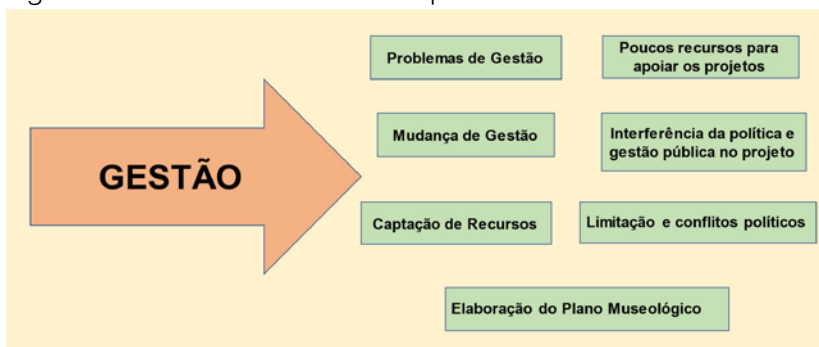
Figura 15– 1º Desafio destacado pelas Iniciativas



Fonte: Elaborado pela autora

No que se refere à gestão, destacou-se:

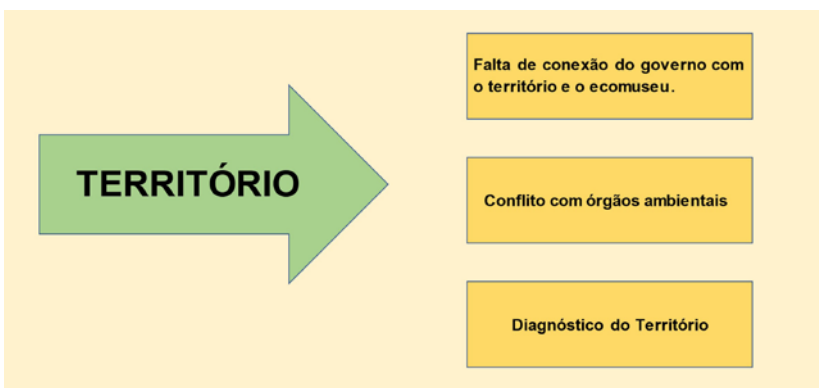
Figura 16 – 2º Desafio destacado pelas Iniciativas



Fonte: Elaborado pela autora

Sobre a gestão do território observamos três principais desafios:

Figura 17 – 3º Desafio destacado pelas Iniciativas



Fonte: Elaborado pela autora

A partir dos quadros apresentados acima, podemos afirmar que as iniciativas museológicas de base comunitária observadas, no que se refere aos desafios, estão relacionadas em sua maioria à comunidade, à gestão e ao território como os principais elementos citados entre as iniciativas participantes. Percebemos que estes desafios estão ligados à prática cotidiana e às relações entre as comunidades na sensibilização e mobilização da valorização do

seu patrimônio. Isto inclui ter conhecimento sobre museologia comunitária com técnicas e estratégias de ações e manutenção das atividades, além do desafio da gestão, na administração e organização da iniciativa, na dificuldade de captação de recursos e interesses políticos. Ao mesmo tempo a maior parte desses desafios passa pelas questões relacionadas ao território, ao direito da sua permanência e às articulações políticas e mediação de conflitos. Dentre as principais proposições, foram destacados.

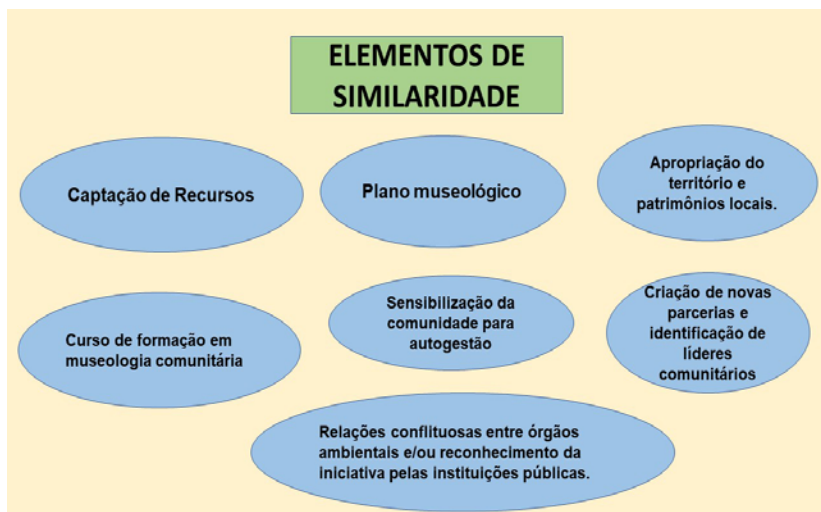
Figura 18 – Principais Proposições

PROPOSIÇÕES		
Estreitar parcerias com organizações sociais da comunidade. (Projetos potencialmente parceiros)	Fortalecer a relação da comunidade com a Escola e o Ecomuseu.	Contatos com instituições que apoiem a causa do território.
Fortalecer relações com Escolas Públicas e privadas, Universidades e outras comunidades semelhantes;	Procurar cursos, oficinas e matérias sobre captação de recursos para organizações comunitárias.	Conhecer a teoria e prática
Identificar e reconhecer lideranças políticas na comunidade fortalecendo a gestão do ecomuseu;	Fortalecer parcerias como organizações museais internacionais, universidades e pesquisadores.	
Estreitar parcerias com organizações sociais e ambientais de outras comunidades.	Criar o Plano Museológico	Realização de oficinas, inventários e Planos; (Equipe interna)
Participar ativamente de conselhos e espaços de diálogo com governos das três esferas.	Definir limites e conversar com iniciativas similares com o mesmo problema.	Criar um Plano de Captação de recursos, identificando as potencialidades empreendedoras, culturais, artesanatos, pequenos produtores, feiras agroecológicas, festivais etc.

Fonte: Elaborado pela autora

Estas proposições são frutos da análise dos desafios e pontos destacados em cada iniciativa apresentada. Foram sugeridas pelo grupo de observadores de acordo com as demandas e dificuldades identificadas – relacionando-se, em sua maior parte, com o fortalecimento de parcerias, captação de recursos e organização da instituição. Destacam-se, entre os principais elementos de similaridade:

Figura 19 – Principais Elementos de Similaridade



Fonte: Elaborado pela autora

As similaridades demonstram o quanto as 11 iniciativas museológicas comunitárias têm em comum, na identificação dos principais desafios e de caminhos e possibilidades de resoluções dos mesmos. Em sua maior parte, relacionam-se com a sensibilização comunitária, a gestão e a valorização do patrimônio e do território e ainda com a formação e o entendimento sobre museologia e sua aplicabilidade nos processos museológicos comunitários; e na dificuldade de captação de recursos e problemas de planejamento e gestão.

Todos esses pontos apresentados são de fundamental importância para compreendermos os processos museológicos comunitários brasileiros. Esta experiência ajuda os participantes a se conhecerem, e a reconhecer suas áreas de trabalho como ecomuseu e/ou museu comunitário, tendo a consciência e noção dos principais desafios e das soluções possíveis e viáveis de execução.

3ª Etapa: Autoconhecimento – Avaliação dos integrantes das instituições e processos museais com base nas observações propostas pelo Observatório ABREMC.

Como instrumento de diagnóstico das instituições e processos de museologia comunitária, o Observatório coletará informações referente a três eixos:

- 1. Gestão e governança** – A iniciativa informará: qual a sua missão? Qual estrutura de governança? há uma diretoria constituída? Há um conselho ou instância deliberativa de caráter coletivo? Há algum tipo de institucionalização da iniciativa? Quais as práticas de ética e transparência adotadas pela gestão? A iniciativa dispõe de uma sede ou local de reunião? Quem e quantos são os colaboradores diretos que atuam como voluntários? Há colaboradores profissionalizados que atuam na iniciativa? Os colaboradores recebem algum tipo de acolhimento (capacitação/qualificação)?
- 2. Comunidade** – A iniciativa informará sobre o engajamento com as questões de saúde, educação e identidade, serviços básicos e infraestrutura, oportunidades de geração de renda, vida cultural e litígios territoriais.
- 3. Meio ambiente** – informará as demandas da comunidade: há atividades de Educação ambiental desenvolvidas pela comunidade? Há demandas relativas à gestão de recursos naturais e/ou a materiais de reciclagem? Há demandas de políticas públicas relativas ao Meio Ambiente? ⁷

Após a etapa do autoconhecimento, o observatório incentivará a identificação de demandas por projetos de capacitação/formação dos diferentes públicos da comunidade, visando ao desenvolvimento local sustentável: Cultura do bem-viver, jovens em vulnerabilidade social, empreendedorismo social e renda, educação para os direitos humanos, prevenção de doenças e autocuidado, educação

7. Fonte: reuniões e apresentações semanais realizadas pelos membros do Grupo de Trabalho do Observatório de Ecomuseus e Museus comunitários. 1ºSemestre de 2021.

ambiental, economia solidária, cultura do voluntariado, memória e patrimônio, luta e resistência. Neste sentido, é assinalada a importância de produzir indicadores de impacto social, dentre os quais: dados demográficos, geográficos, socioeconômicos, ambientais e dados qualitativos do impacto social resultantes das atividades protagonizadas pelos ecomuseus e museus comunitários. A 3ª Etapa de Autoconhecimento está em processo de construção junto às 11 iniciativas participantes.

Esta experiência junto aos Ecomuseus e Museus Comunitários do Brasil a partir do OBREMC foi de fundamental importância para compreendermos cada vez mais sobre as iniciativas e os processos museológicos comunitários brasileiros, seus desafios, elementos similares e poderemos sugerir proposições para a melhoria das suas ações e atividades museológicas fortalecendo nosso campo e redes de atuação.

Considerações Finais

Podemos concluir que o cenário museológico comunitário brasileiro vem sendo construído ao longo da década de 1980 até os dias atuais por uma junção de agentes e forças que atuam de diferentes formas, seja desde as discussões nos Encontros Internacionais de Ecomuseus e Museus Comunitários até a criação de metodologias próprias de integração e aproximação junto suas comunidades, seus patrimônios e territórios.

Quanto mais pesquisarmos e compreendermos sobre nossas iniciativas e processos museológicos, fortaleceremos nosso campo de atuação na construção contínua de uma museologia de fato brasileira. Todas essas forças citadas neste artigo têm um papel fundamental no processo de formação e gestão das comunidades em torno dos seus patrimônios, no direito à memória, nas articulações por políticas públicas, na mobilização e organização de grupos que buscam a valorização da sua cultura, histórias, memórias, no estímulo ao desenvolvimento local e na atuação comunitária por seus interesses.

No Brasil, o conceito e a criação de Ecomuseus foi ganhando proporção tornando-se um dos grandes líderes da nova museologia e apropriadores do termo e conceito do Ecomuseu inventando suas próprias metodologias e deferentes formas de fazer uma museologia mais semelhante à realidade do país e que busca utilizar o Ecomuseu e Museus Comunitários como espaço de reflexão crítica e transformação social.

Os Encontros fortaleceram as reflexões e apontaram caminhos para compreendermos as diferentes vertentes de discussões e formações deste modelo conceitual de museu no país. Estes encontros impactaram e influenciaram diretamente sobre o pensar e fazer Ecomuseus no Brasil contribuindo decisivamente para o que iremos chamar de “pensamento ecomuseológico brasileiro”.

A partir das experiências dos Ecomuseus Brasileiros podemos desmistificar algumas ideias, como:

- A maioria dos ecomuseus é criada pelas comunidades locais, que gerem e/ou administram o ecomuseu. Percebemos ao longo da pesquisa que a maioria dos ecomuseus no Brasil vem de iniciativas do alto e que em geral não são geridos pelas comunidades: a comunidade atua como parceira ou na participação em atividades e projetos.
- A ideia de que se o ecomuseu virar uma instituição tradicional perde a sua proposta. Fica evidente pelo levantamento dos dados dos ecomuseus brasileiros que em sua maioria são institucionalizados e pertencem a fundações, universidades, governos municipais e estaduais e nem por isso deixaram de ser ecomuseus no seu conceito e prática, por estarem vinculados a algum órgão.
- Os ecomuseus tendem a ser mais humildes, “carentes”, e com menos estrutura e recursos que as demais categorias de museus. Identificou-se que a maioria dos ecomuseus no país se relaciona a recursos e infraestrutura das instituições às quais estão vinculados, alguns com mais, outros com

menos, mas numa situação que não difere, por exemplo, da realidade de outros tipos de museus de pequeno porte que também sofrem com a carência de recursos e infraestrutura.

- Museus que pertencem a universidades não são considerados ecomuseus, pois não surgiram da comunidade. Identificamos cinco ecomuseus universitários que embora não tenham surgido de uma mobilização comunitária, têm sua missão voltada para as duas esferas (universitária e comunitária) – o que enriquece suas ações e projetos, ampliando seu campo de atuação, seja no ensino, pesquisa ou extensão, atingindo um maior número de pessoas e contribuindo para o conhecimento sobre o território e os patrimônios locais.
- O ecomuseu é criado e voltado somente para sua comunidade. Nenhum dos ecomuseus brasileiros está aberto apenas às comunidades, todos recebem público externo e estão abertos ao turismo e ao desenvolvimento local.

Portanto, os Ecomuseus no Brasil são uma das faces do fenômeno museu que se processa na potência das relações entre os agentes sociais e/ou comunidades envolvidas, com seu território e patrimônio. Acontece no presente, revisita o passado e se lança para o futuro, na perpetuação da memória e do saber comunitário para as próximas gerações, tendo como eixo central a transformação social e o desenvolvimento local.

Referências

CHAGAS, M. (1987) *Museu: coisa velha, coisa antiga*. Rio de Janeiro: UNIRIO.

FERREIRA, J. (2010) Vontade de museu, vontade de memória – Caminhos e Avanços do Panorama museal brasileiro. *Política Nacional de Museus: Relatório de gestão 2003 -2010*. Brasília: Ministério da Cultura, Instituto Brasileiro de Museus.

GIL, G. (2003) *Discurso do Ministro Gilberto Gil no Seminário Cultura XXI*, 20 de março de 2003, Fortaleza, Ceará. Disponível em: <<http://www.revistamuseu.com.br/emfoco/emfoco.asp?id=1529>>. Acesso em: 10/05/2020

MOUTINHO, M. (1993) Sobre o Conceito de Museologia Social. *Cadernos de Sociomuseologia*, n. 1.

MOUTINHO, M. (2007) Definição evolutiva de Sociomuseologia. *XII Atelier Internacional do MINOM* – Universidade Lusófona, Lisboa.

NASCIMENTO JUNIOR, J. (2009) Museus como agentes de mudança social e desenvolvimento. In: *Revista MUSAS*, Brasília: IBRAM, (n.4).

NASCIMENTO JUNIOR, J. (2010) Museu – Lugar de encontro, espaço público, campo de construção. *Política Nacional de Museus: Relatório de gestão 2003 -2010*. Brasília: Ministério da Cultura, Instituto Brasileiro de Museus

PARTIDO DOS TRABALHADORES. (2002) Resoluções de Encontros e Congressos & Programas de Governo – Partido dos Trabalhadores. *A imaginação a serviço do Brasil* – Programa de Políticas Públicas de Cultura.

PRIOSTI, Odalice Miranda. (2010) *Memória, comunidade e hibridação: museologia da libertação e estratégias de resistência*. Tese (Doutorado em Memória Social) Programa de Pós-Graduação em Memória Social, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

RANGEL, M. F. (2012) Museologia e patrimônio: encontros e desencontros. Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. *Ciências Humanas*, v. 7, n. 1.

RIVIÈRE, G. H. (1985) *Definición evolutiva del ecomuseo. Museum. Imágenes del ecomuseo*. Paris, UNESCO, v. XXXVII, n. 148.

SCHEINER, T. C. (1998) *Apolo e Dionísio no Templo das Musas; Museu: gênese, ideia e representações na cultura ocidental*. Dissertação (Mestrado em Comunicação) Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

SCHEINER, T.C. (2012) Repensando o museu integral: do conceito às práticas. Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. *Ciências Humanas*, v. 7, n. 1.

SOARES, B. C. B. (2015) A invenção do Ecomuseu: o caso do Écomusée du Creusot Montceau-les-mines e a prática da museologia experimental. *MANA* 21(2): 267-295.

SONG, X. (2005) How the theory and practice of ecomuseums enrich general museology. In: *Communication and Exploration*. Guyang, China. Ecomusei del Trentino. Documenti di Lavoro p. 37-42.

VALENÇA, V. R. (2014) *Qual o museu que nós queremos?: a relação indivíduo-museu no processo participativo do Museu da Abolição (2005-2013)*. Dissertação de Mestrado em Antropologia, UFPE, Recife.

VALENÇA, V. R.; SCHEINER, T.C. (2019) Musealização e Patrimonialização na Ilha Grande: a experiência do Ecomuseu Ilha Grande. *XX ENANCIB*: Florianópolis.

VARINE, H. (2013) *As raízes do futuro: o patrimônio a serviço do desenvolvimento local*. Porto Alegre: Medianiz.



COORDENAÇÃO EDITORIAL: Betânia G. Figueiredo

DIAGRAMAÇÃO E CAPA: Amanda Paim do Carmo

REVISÃO: Cláudia Rajão

FORMATO: 15,5 x 22,5 cm | 360 p.

TIPOLOGIAS: Minion Pro e Myriad Pro.

IMAGEM DA CAPA: Hugo Duarte. Pão de açúcar praia Vermelha. 2014. Disponível em:
< https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Pão_de_açucar_praia_Vermelha.jpg#meta-data >. Acessado em 15 de maio de 2023.

Os sete artigos que compõem essa coletânea reúnem reflexões importantes para o cenário museológico contemporâneo e resultam das pesquisas realizadas pelos autores para suas teses de doutorado, defendidas em 2021 no Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (PPG-PMUS / UNIRIO/MAST) e que foram indicadas à publicação por suas bancas de defesa.

Para além da abrangência e atualidade dos temas apresentados, o livro “Museologia e patrimônio no Brasil: pesquisa e análise crítica” revela a capacidade reflexiva e a qualidade da produção de conhecimentos no campo da Museologia e do Patrimônio pelos doutores formados pelo PPG-PMUS.

